

173

**Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis**

Studia Historicolitteraria XIV

Rada Naukowa

Tadeusz Budrewicz – przewodniczący (Kraków), Wołodimir Antofijczuk (Czerniowce, Ukraina), Alicja Baluch (Kraków), Dariusz Chemperek (Lublin), Krystyna Latawiec (Kraków), Roman Mazurkiewicz (Kraków), Romuald Naruniec (Wilno, Litwa), Siergiej Nikołajew (Sankt Petersburg, Rosja), Jacek Popiel (Kraków), Paweł Próchniak (Kraków), Dariusz Rott (Katowice), Marie Sobotková (Ołomuniec, Czechy), Margareta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria), Alois Woldan (Wiedeń, Austria), Ryszard Waksmund (Wrocław), Jerzy Waligóra (Kraków)

Kolegium recenzentów

Barbara Bobrowska (Warszawa), Piotr Borek (Kraków), Zbigniew Chojnowski (Olsztyn), Jarosław Fazan (Kraków), Wojciech Ligęza (Kraków), Bogdan Mazan (Łódź), Kazimierz Maciąg (Rzeszów), Jerzy S. Ossowski (Kielce), Krzysztof Stępnik (Lublin), Stanisław Uliasz (Rzeszów), Piotr Wilczek (Warszawa), Violetta Wróblewska (Toruń)

Redakcja

Piotr Borek (redaktor naczelny) bor@ap.krakow.pl
Marek Buś (zastępca redaktora naczelnego) mbus@up.krakow.pl
Małgorzata Chrobak (sekretarz redakcji) chromag@poczta.onet.pl
Jolanta Grzegorzek (redaktor językowy) redakcja@wydawnictwoup.pl

Redaktorzy tematyczni

Małgorzata Chrobak, Renata Stachura-Lupa

Adres redakcji

Instytut Filologii Polskiej UP, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel. 12 662 61 54
e-mail: rocz.lit@up.krakow.pl
www.studiahistolit.edu.pl

ISSN 2081-1853
e-ISSN 2300-5831

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

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

druk i oprawa Zespół Poligraficzny UP, zam.

Od redakcji

Artykuły zebrane w niniejszym tomie rocznika „*Studia Historicolitteraria*” stanowią (w zamyśle redaktorek numeru) wkład do refleksji na temat kategorii miejsca oraz przestrzeni w literaturze. Czytelnik znajdzie tu rozmaite warianty „praktykowania”, a także „czytania” przestrzeni we współczesnym dyskursie literaturoznawczym, które zostały pomieszczone w dwóch blokach problemowych. W pierwszym z nich autorzy artykułów koncentrują się zasadniczo wokół takich zagadnień, jak: miejsca autobiograficzne (Dorota Samborska-Kukuć), przestrzenie tymczasowe, tranzytowe (nie-miejsca) w prozie oraz dramacie współczesnym (Krystyna Latawiec, Natalia Góra, Ewa Nowicka), romantyczne estetyzacje świata przyrody (Lesława Korenowska), „osobność” liryki religijnej Agnieszki Kotei (Zofia Zarębianka), topografie realne i fikcyjne, krainy mentalne i symboliczne (Marta Rusek, Anna Wietcha, Aleksandra Budrewicz), narracje regionalne (Urszula Kolberova), pejzaże literackie (Konrad Kissin), monstrualność jako metafora inności i marginesu (Monika Świerkosz). Suplementem do tej części rozważań jest komunikat, który odsyła do złożonej problematyki czasoprzestrzeni w literaturze XX i XXI (Adam Kowalczyk).

Na część drugą złożyły się teksty poddające refleksji utwory z kręgu twórczości adresowanej do młodego czytelnika. Mówią one o fantazmatycznej naturze świata przedstawionego w prozie Doroty Terakowskiej (Alicja Baluch), o umiejscowieniu „kobiecości” oraz pierwiastka żeńskiego w baśniach magicznych (Alicja Ungeheuer-Gołąb, Oliwia Brzeźniak), zastosowaniu kategorii obcości w badaniach nad dzieciństwem i literaturą czwartą (Małgorzata Chrobak), a także różnych koncepcjach przestrzeni we współczesnych opowieściach biograficznych (Krystyna Zabawa). Paralelę pomiędzy architekturą a literaturą jako nośnikami post-pamięci o Zagładzie szkicuje Małgorzata Wójcik-Dudek, a Karolina Jędrych analizuje obraz XVIII-wiecznej Warszawy w powieści Marii Krüger w kontekście teorii gier i zabaw. Do innego spojrzenia na problematykę miejsca skłania wreszcie studium Michała Mesjasza poświęcone dziejom motywu pluszowej zabawki w literaturze dziecięcej.

Małgorzata Chrobak
Renata Stachura-Lupa

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XIV (2014)

I. PRZESTRZENIE, (NIE)MIEJSCA, TOPOGRAFIE LITERACKIE

Dorota Samborska-Kukuć

Uniwersytet Łódzki

„Co za piękny kraj i jak cudna była tam wiosna!” Księża Platerra sentymentalne „obmapywanie” Krasławia

*żeby [...] zrozumieć i poczuć dwór, trzeba w nim
pobyć, a jeszcze lepiej [...] pomieszkać w nim*

W. Szczukin

Perspektywa proksemiczna, kontekstualizująca relacje międzyludzkie oraz uwarunkowane geograficznie i kulturowo związki człowieka z miejscem, pełni w badaniach literackich istotną funkcję. Odślania m.in. pola aksjosemiotyczne, ujawniające się w językowym obrazie świata przedstawionego, częstokroć poza wyraźną intencją czy życzeniem autora. Tak nacechowane bywają zwłaszcza wspomnienia i inne teksty dokumentu osobistego (zwłaszcza autobiografie), mające za zadanie oddać wszelkie znamiona rekonstrukcji czasoprzestrzennych, nie tyle „uwiarygodnionych” autorskimi słowami nazywającymi przeszłość, z nieusuwalnej subiektywności których każdy pamiętnikarz zdaje sobie sprawę, ile zilustrowanych wydobytymi z rezerwuaru pamięci emocjonalnie zabarwionymi chronotopami¹. Tak dzieje się zwłaszcza w utworach reprezentatywnych dla pisarstwa ziemiańskiego, „w kulturach typu rustykalnego [gdzie] ziemia była nie tylko własnością jednostki lub grupy, ale także symbolicznym potwierdzeniem ludzkiej tożsamości. Wywodzić się z określonego miejsca to wskazywać na swoje związki z innymi ludźmi, z językiem,

¹ Do bogatej dziś literatury przedmiotu należą m.in. prace M. Czerwińskiej (*Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987 oraz antologia pod redakcją badaczki pt. *Autobiografia*, Gdańsk 2009 zawierająca ważne teksty o autobiografizmie), R. Lubas-Bartoszyńskiej (*Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, *Między integrystami a separatystami w autobiografii*, „Dekada Literacka” R. ?? z. 3), P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001; J. Madejski, *Deformacje biografii*, Szczecin 2004, zbiór rozpraw pt. *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, a także pojedyncze artykuły: S. Paul, *O naukowym użytkowaniu dokumentów autobiograficznych*, przeł. K. Radziwiłł, „Pamiętnikarstwo Polskie” 1976, nr 1–4, R. Zimand, *Uwagi do przyszłej biografii Stanisława Brzozowskiego*, [w:] *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki, R. Zimand, Kraków 1974. Zob. U. Bzdawka, *Autobiografia – literatura dokumentu osobistego: zestawienie bibliograficzne*, „Poradnik Bibliograficzno-Metodyczny” 2002, nr 4.

tradycjami, prawem, obyczajowością, często religią, ale także przestrzenią, krajobrazem, klimatem etc.”².

Sfera anegdotyczna w pamiętnikach jest zjawiskiem oczywistym, ożywiającym zwyczajność i potoczność opisywanych zdarzeń. Źródłem anegdot i dykteryjek nie zawsze jest to, są osobiste doświadczenia, ich przywołanie ma często charakter kopii, autor anektuje szczególnie atrakcyjny *passus* np. z przeczytanej książki czy zasłyszanej opowieści³. Bywa też, że autor wspomnień nadaje swoim reminiscencjom kształt fikcjonalny, formując je genologicznie mniej lub bardziej ściśle w jakiś gatunek literacki odpowiadający jego wyobrażeniom o minionej historii (przeważnie w romans i tragedię, rzadziej w formę satyryczną)⁴. Odtwarza wtedy miniony świat, fabularyzując go, czasem też „wzbogacając” jakimiś wymyślonymi zdarzeniami bądź niuansami, które – jego zdaniem – uspójniają i uatrakcyjniają deskrypcję. Powstają wówczas kliszowe mytyhosy organizujące narrację⁵. Wybrane fragmenty doświadczonej przeszłości zostają nie tylko wyretuszowane, co raczej typowe dla tego rodzaju wypowiedzi, ale również uzupełnione o określone elementy, których istotowość może mieć większe znaczenie, aniżeli potrzeba doraźnej kreacyjności i doraźnej funkcjonalności; wprowadzone fikcje (transformacje, transgresje lub wręcz konfabulacje) ujawniają formy imaginacyjne: marzenia i niespełnienia, jakości przydatne w badaniach nad osobowością i mentalnością twórcy, a zatem rozmaite ograniczenia, opresje, uwikłania wynikające np. z konwenansu, przyjętego w środowisku stylu zachowań, rodzaju wychowania i w ogóle specyfiki czasoprzestrzennej. Paradoksalnie tekst taki więcej powie o autorze, o jego autentyczności przejawiającej się nie tylko w zdarzeniach, ale także, a może przede wszystkim, w pragnieniach i wyobrażeniach, które nigdy się nie zrealizowały. Bezkarność ich zaistnienia i splecenia z wypadkami, które się zdarzyły, staje się również formą autoterapii pisarza, realizującego się – jako podmiot – w płaszczyźnie szczególnie skompilowanego tekstu⁶.

W zasadzie z tego typu przypadkami mamy do czynienia w pamiętnikarstwie w ogóle, gdzie kryterium tzw. prawdy dziejowej, o ile ta obiektywnie istnieje, potwierdza się tylko w triangulacji z innymi tekstami dotyczącymi tego samego czasu i miejsca. Dla badacza szukającego w pamiętnikach źródła wiedzy historycznej wszelkie niezweryfikowane (i nieweryfikowalne z braku innych świadectw) *ficta*

² E. Kosowska, E. Jaworski, *Polska kultura ziemiańska*, [w:] *Polska kultura ziemiańska. Szkice i rozprawy*, red. E. Kosowska, Katowice 1995, s. 14.

³ Zjawisko to jest charakterystyczne dla pamiętników z okresu romantyzmu (np. we wspomnieniach A.E. Odyńca).

⁴ Kategorie wprowadzone przez Haydena White’a mogą być użyteczne również w badaniach nad pamiętnikarstwem, nie tylko historiografiami.

⁵ N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.

⁶ Zob. W. Hilsbecher, *Pisanie jako terapia*, [w:] tegoż, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, 214–238.

facta, które – jako nieprzydatne objawy nadmiernie wybujałej wyobraźni autora – pozostają plewami bez znaczenia. Dla antropologa czy psychologa twórczości mają one jednak znaczenie pierwszorzędne. Być sobą, a zarazem kimś innym i przeżyć to, o czym się marzyło, w znanych realiach snuć opowieść o tym, co potencjalnie mogło się zdarzyć – oto pamiętnik imaginacyjny. Z interesującym rodzajem takiego pamiętnika mamy do czynienia w opowieści *Pan Stanisław na posadzie. Z życia polskiego na północnych kresach przed pierwszą wojną światową* księdza Leona Broel Platera, wydanej w Londynie w 1976 r.⁷ Weryfikowalne fakty⁸ mieszają się tu z fikcjami uruchomionymi marzeniem, odkrywając szereg środowiskowych i osobowościowych sekretów i mitów⁹, jak również objaśniając postawę kulturową autora¹⁰.

Biografia księdza Platera jest niezwykle interesująca, już choćby przez fakt, iż zanim wstąpił do stanu duchownego, był żonaty, ale jego małżeństwo zostało unieważnione. Pochodził z Dźwiny, z Polskich Inflant¹¹. Wywodził się z kombulskiej,

⁷ K. Zajas, *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*, Kraków 2008, s. 351, nazywa *Pana Stanisława* „niby-autobiograficzną powieścią”, w której „cała akcja romansowych reminiscencji tytułowego bohatera jest jedynie pretekstem do rozbudowanego wizerunku historii i kultury niegdyś polskiej krainy”.

⁸ Podstawowym źródłem wiedzy o rodzie Platerów jest monografia heraldyczna Szymona Konarskiego, *Platerowie*, Buenos Aires–Paryż 1967.

⁹ Zarys tematyczny zob. D. Samborska-Kukuć, *Działalność literacka Platerów kombulskich. Rekonesans*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 3. *Inflanty Polskie*, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2012.

¹⁰ O postawie kulturowej pamiętnikarza ujawniającej się w jego osobistych wspomnieniach pisze A. Cieński, *Interpretacja dzieła pamiętnikarskiego*, [w:] *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, red. J. Sławiński, J. Świąch, Wrocław 1979.

¹¹ Inflanty Polskie odpowiadają terytorium Łatgalii, z Dyneburgiem (Daugavpils) jako miastem głównym. Dziś są to tereny Łotwy. Inflanty Polskie przynależały do Rzeczypospolitej dwa stulecia (od 1561 do 1772). Elitę społeczno-kulturalną tworzyły rody niemieckie (stopniowo polonizujące się i katolizujące) oraz polskie przybyłe do Inflant z różnych części Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Platerowie, ród pochodzący z Westfalii, związani byli z Inflantami od XIII wieku. Do najważniejszych, utrwalonych w dziejach jego reprezentantów należą politycy: Kazimierz Konstanty Plater i jego syn Ludwik. Kazimierz Konstanty (1746 lub 1748–1807), członek Rady Nieustającej, starosta inflancki, kasztelan trocki, podkanclerzy litewski, publicysta polityczny i pamiętnikarz; zwolennik polityki prorosyjskiej, przeciwnik konfederacji barskiej, autor słynnej *Podróży króla Stanisława Augusta do Kaniowa w roku 1787* (wydanej przez J.I. Kraszewskiego w 1860 r.) oraz niewydanych 16 tomów *Dziejów Królestwa Polskiego za Stanisława Augusta*. Jego syn, Ludwik Plater (1775–1846), uczestnik powstań – kościuszkowskiego i listopadowego, mason, liberał, senator, dyplomata, współzałożyciel Towarzystwa Literackiego w Paryżu, redaktor paryskiego „Dziennika Narodowego” (1841–1842), autor kilku dzieł ekonomicznych i historyczno-politycznych. Udział Inflantczyków w powstaniu listopadowym zaznaczyła Emilia Plater, rozstrzelana przez Adama Mickiewicza wierszem *Śmierć pułkownika*, w styczniowym zaś Leon Plater (1836–1863), rozstrzelany z rozkazu Michała Murawjowa w dyneburskiej twierdzy. Do rozpoznawanych Platerów należy też Cecylia Plater-Zyberkówna (1853–1920), wybitna pedagogka, założycielka dwu szkół dla dziewcząt w Warszawie i w Chyliczkach, działaczka katolicka i społeczna, autorka licznych prac z pedagogiki.

najbardziej aktywnej literacko linii rodu Platerów¹². Był synem Michała Platera (1834–1924) i jego drugiej żony Gabrieli z Jaraczewskich (1863–1926)¹³. Ojciec Leona był jednym z czternaściorga dzieci Józefa Platera i Antoniny Sołtanówny, jako jedyny z rodzeństwa założył rodzinę i to dwukrotnie¹⁴, dając przedłużenie tej linii rodu, mieszkał w Kombulu, który odbudował po zniszczeniach z roku 1863, zajmując się – zgodnie z tradycją rodzinną – kultywowaniem parku kombulskiego, słynącego na całą okolicę z rzadkich okazów drzew iglastych, oraz innymi hobby: pirotechniką i ludwisarstwem. Z drugiego związku Michała Platera (pierwszy był bezpotomny) przyszło na świat pięcioro dzieci (Józef¹⁵, Antonina¹⁶, Maria Anna¹⁷, Ludwika¹⁸), z których Leon był najmłodszy. Michał Plater zmarł zupełnie ociemniały w 1824 r. w willi rodzinnej Kombulek w Krasławiu.

¹² Dziad Leona, Józef Plater (1796–1852) był wydawcą trzech pism dla ludu („Rocznik Gospodarski” z 1839, „Czytelnia dla służących” z 1842 oraz „Czytania na dni niedzielne i świąteczne poprzedzone treścią czterech ewangelistów” z 1845), autorem wspomnień z zesłania, współpracownikiem lokalnego periodyku „Rubon”. Ciotka, Ludwika Platerówna (1821–1897) była literatką, m.in. utrwaliła w *Dramacie bez nazwy* (drukowany w „Przeglądzie Polskim” w 1875, wyd. książkowe Kraków 1893) rodową tragedię dotyczącą wydarzeń z 1863 r., kiedy za udział w powstaniu został rozstrzelany jej brat, Leon Plater (po którym ksiądz Plater odziedziczył imię), napisała dwutomową powieść o życiu w Inflantach Polskich okolic Krasławia pt. *Przed laty* (publikowana w odcinkach w krakowskim „Czasie” w 1893) oraz tragedię o Joannie d’Arc – *Wybrana* (wydana pośmiertnie w Poznaniu w 1903). Stryj Leona Wilhelm wydał w Wilnie almanach *Podarek dobrego starca* zawierający opowiadanie jego autorstwa, drugi stryj Eugeniusz Herkulan Joachim jest autorem wspomnień z 1863 r. Ambicje literackie przejawiał także ojciec Leona, publikował artykuły z dziedziny dendrologii, m.in. w „Zniczu”. Ciotka Leona Cecylia (Celina), zanim wstąpiła do zakonu, była folklorystką, wraz z Gustawem Manteufflem zbierała i systematyzowała łągalskie pieśni ludowe (dainy).

¹³ Matka Leona Gabriela z Jaraczewskich, c. Zygmunta i Elizy (Elżbiety) Stablewskiej pochodziła spod Poznania. Po utracie majątku rodzice Gabrieli przenieśli się do Warszawy, gdzie poznał ją Michał Plater. Gabriela Platerowa zmarła w 1826 r. w Połądze u swej przyjaciółki, Marii Tyszkiewiczówny.

¹⁴ Pierwszą żoną Michała Platera była starsza od niego o lat dziewięć dziedziczka Ejsbachowa Aniela z Felkerzambów Oskierczyna (1825–1884), wdowa po marszałku dyneburskim Hieronimie Oskierce, którą poznał w 1863 r. i po czterech latach poślubił.

¹⁵ Józef Plater (1890–1941) uczył się w Krakowie, następnie studiował we Fryburgu. W czasie I wojny światowej wstąpił ochotniczo do wojska francuskiego. Był podporucznikiem tworzących się we Francji formacji polskich pod dowództwem generała Józefa Hallera. Brał udział w igrzyskach olimpijskich w St. Moritz w 1928 r. w czwórkach bobslejowych. W międzywojniu mieszkał m.in. w Zalesiu i Konstantynowie na Podlasiu, gdzie pracował jako nadleśniczy. Zginął zamordowany w Dachau. Jego żoną była Ludwika z Nawroczyńskich 1. voto Ludomirowa Rogowska, pisarka dla dzieci.

¹⁶ Antonina Plater zmarła w dzieciństwie.

¹⁷ Maria Plater (1893–1948) poślubiła Stanisława Romera. Mieszkała najpierw w Wilnie, potem w Krakowie.

¹⁸ Ludwika Plater (Winia) (1895–1972) pracowała jako sekretarka w poselstwie polskim w Norwegii, potem w Polskim Instytucie Źródłowym w Sztokholmie. Była żoną Szweda, Sigvalda Ankarhall; mieszkała w Oslo i Sztokholmie.

Dzięki wydanym fragmentom memuarów księdza Leona (*Dookoła wspomnień i Zapiski emeryta*) można ustalić koleje jego losu. Urodził się 27 stycznia/8 lutego 1897 r. w Krasławiu. Od 1907 r. uczył się w Szwajcarii (we Fryburgu) u ojców marianistów w St. Jean, w szkole typowo francuskiej. Służył w rosyjskim pułku kawalerzystów. Po unieważnieniu małżeństwa z Marią Drucką-Lubecką, został w 1929 r. wyświęcony w Wilnie na księdza. Uzyskał stopień doktora filozofii i teologii. Był kapłanem kolejno: Korpusu Kadetów we Lwowie, Głównej Kwatery Naczelnego Wodza oraz lotnictwa polskiego w Anglii, a w latach 1945–1947 Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Londynie. Był delegatem ministra Opieki Społecznej i Polskiego Czerwonego Krzyża w Hiszpanii, następnie w roku 1944 Biskupa Polowego i szefem duszpasterstwa polskiego we Francji. W roku 1944 mianowany został kanonikiem honorowym, a w styczniu 1964 roku tajnym szambelanem papieskim. Od roku 1947 piastował stanowisko rektora Polskiej Misji Katolickiej na Nowej Zelandii, a następnie w Holandii. Zmarł w 1980 r. – spoczywa w Krasławiu.

Ksiądz Leon Plater jest ostatnim, aktywnym na polu literackim, a zarazem ostatnim najdłużej żyjącym przedstawicielem tej linii Platerów¹⁹. Swoje dzieła ogłaszał cyklicznie, przed II wojną i w latach siedemdziesiątych; są to przede wszystkim prace z historii Kościoła, z religioznawstwa i etyki. Do ciekawszych i ważniejszych należy wzmiankowany zbiór luźnych reminiscencji, przefiltrowanych przez pamięć krewnych lub zarejestrowanych przez własną (*Dookoła wspomnień*) a także również wspomnieniowe, pochodzące z późniejszych lat *Zapiski emeryta*. Ważne ze względów poznawczych są dwie prace *stricte* historyczne: o dawnym przodku Janie Platerze, żyjącym na przełomie XV i XVI wieku oraz o stryju-powstańcu (*Leon hr. Plater bohater powstania 1863 roku w Inflantach Polskich*). Na szczególną uwagę zasługują jednak dwie pozycje z lat siedemdziesiątych, wydane rok po roku: mała monografia Krasławia oraz mini-powieść *Pan Stanisław na posiadzie*. Ksiądz Plater, czując się odpowiedzialny za zachowanie w pamięci potomnych kształtu odchodzącego świata i czując „imperatyw wzmocnienia ontologicznego zanikającej kultury”²⁰, dzieli się z czytelnikiem *Krasławia* taką, w końcowej jego części wysnutą refleksją:

Czy coś ze świetności przeszłych lat pozostanie? Niewiele, a może nic nawet. Samiśmy zresztą nie bardzo dbali o zachowanie pamiątek, o uporządkowanie archiwów, o przekazywanie tradycji, nie przewidując kataklizmów, jakie przyjąć miały. Teraz zabieramy się poniewczasie do naprawiania szkód, do wygrzebywania z popiołów resztek pamiątek i wspomnień, do cząstkowego odtwarzania obrazu, którego w całości nigdy już posiadać nie będziemy. Ale ów zamazany, blade obraz Krasławia lepszy jest niż nic. [...] Co do mnie, to mimo że z biegiem lat wspomnienia mgłą się zasnuwają, widok jednak dumnie nad okolica panującego Krasławia, bogactwo jego

¹⁹ W linii męskiej jest ostatnim potomkiem Platerów nie tylko odnogi kombulskiej, ale i całej gałęzi krasławskiej.

²⁰ K. Zajas, dz. cyt., s. 351.

przyrody i przepych kwiatów, jego rozmach, gmachy stylowe, dwory i dworki, jego atmosfera i piękno nieuchwytnie – to wszystko powstaje z prochów, odżywa, nabiera kształtów, staje się raz jeszcze rzeczywistością²¹.

Krasław oraz *Pan Stanisław na posadzie* to rok po roku wydane memorabilia krasławskie opisane w dwu wariantach – naukowym i beletrystycznym. Pierwszy z nich jest próbą historyczno-etnograficznej deskrypcji miejsca wraz z jego osobliwościami, drugi to tej deskrypcji wersja sfabularyzowana. Widocznie ksiądz Plater odczuwać musiał niedosyt w realizacji powziętego celu i uznał, iż lepszą formą podawczą, zamiast suchego, naukowego dyskursu, będzie romans, paradygmat gatunkowy zawsze przecież atrakcyjny czytelniczo. Ponadto mógł w ten sposób zupełnie bezkarnie oddać w tekście swoje niespełnienia, nadzieje i marzenia związane m.in. z erotyczno-miłosną sferą życia, którą – po unieważnieniu jego kilkuletniego małżeństwa – poświęcił dla sutanny. W rezultacie tych literackich zabiegów powstał splot wyimków faktograficznych z fikcyjnym wątkiem miłosnym.

W skomponowanej szkatułkowo (zasadniczą część stanowi retrospekcja – sen-marzenie tytułowego bohatera o zdarzeniach sprzed półwiecza, których inicjatorem jest „ksiądz rektor” pochodzący z Krasławia) powiastce Platera, na tle rozkwitającego wiosną, z początkiem maja roku 1912 Krasławia, z jego miejscami charakterystycznymi i magicznymi, z jego mieszkańcami wysoko i nisko urodzonymi, rozwija się romans wymyślonych przez księdza Leona postaci. On, Stanisław jest fikcyjnym dwudziestodwuletnim studentem z Krakowa („ciemny wąsik, baki a`la Poniatowski i włosy lepkie od brylantyny²²), przybyłym do Krasławia, aby uporządkować tutejszą bibliotekę i archiwum, ona, dziewiętnastoletnia Basia – również fikcyjna – jest w opowieści córką autentycznych Platerów, ówczesnych mieszkańców pałacu – hrabiostwa Gustawa i Marii, w rzeczywistości bezdzietnych.

W tworzeniu tła historycznego Krasławia posiłkuje się Leon Plater 30-stronicową broszurą Gustawa Manteuffla z pocz. XX wieku, czerpie z *Kroniki Krasławskiej* oraz z rodzinnych przekazów ustnych. Czyniąc literackim *cicerone* wymyśloną córkę Platerów, która oprowadza krakowskiego gościa po osobliwościach miasteczka i okolic, miejscach ze stygmatem pamięci regionu, tworzy autor obrazki nanizane na nić fabularnego wątku – peregrynacji kochanków oraz punktu kulminacyjnego, czyli opery komicznej a`la *Sen nocy letniej*, w której oboje odgrywają znaczące wobec siebie, a przewrotne role. Wszystko rozgrywa się w sentymentalnej aurze miłosnej. Jakkolwiek poziom artystyczny tekstu księdza Leona jest tylko odrobinę więcej niż mierny, w pamięci czytelnika świadkującego melodramatowi Basi i Stanisława, utrwała się spokojne, kresowe, staropolskie życie, urok niegdysiejszych dworów i dworków.

²¹ L. Broel-Plater, *Krasław*, Londyn 1975, s. 37.

²² L. Broel-Plater, *Pan Stanisław na posadzie. Z życia polskiego na północnych kresach przed pierwszą wojną światową*, Londyn 1976, s. 6, dalej: PS.

Topografia

Pierwszy monografista Krasławia Gustaw Manteuffel tak opisywał te malownicze okolice naddziwińskie, szczególnemu urokowi zawdzięczające swoją nazwę:

[...] droga wije się [...] ciągle na prawym brzegu Dźwiny. Głęboko w dewońskim piaszkowcu werżnięta dolina rzeki, raz szersza, znów zwężająca się, objęta wzgórzami pokrytymi iglastymi drzewami, kręcąc się bezustannie, przedstawia coraz nowe krajobrazy, których piękność tym więcej zdumiewa wędrowca, że jej się wcale nie spodziewał. [...] Na rzece liczne progi, sprawiając szmer wody, z daleka już dają znać o sobie, droga zaś, zbaczając od brzegów, zagłębia się w lasy, składające się z rozłożystych dębów, lip, wiązów, brzoź, jodeł i sosen niezwykłej piękności²³.

Bardziej rozbudowany obraz, ze szczególną miłością do miejsca, znajdujemy w inflanckiej powieści *Przed laty* Ludwika Platerówny, ciotki Leona, zmarłej dwa tygodnie przed jego narodzeniem, która akcję swojej opowieści (posługując się również mieszaniną fikcji i faktów) lokalizuje w Krasławiu i okolicach:

Las, las i las! Z przodu, z tyłu, po obu stronach drogi, która usłana suchym igliwem, wije się już od godziny po sterczących korzeniach. Las! Jak okiem sięgnąć, wszędzie wysmukłe pnie, grubsze i cieńsze, a wszystkie gładkie, smolaste, gorącej rudawej barwy, uwieńczone gdzieś tam u góry ubogą szpilkową koroną [...]. A oto, patrzcie, na lekkim skręcie tej nieskończonej drogi nagle drzewa się rozstępują i odsłaniają niespodzianie ożywiony a malowniczy krajobraz, przestrzeń, obłoki, słońce, a w dole rzeka bystra, szeroka, o głębokim korycie. Za nią na przeciwnym brzegu rozłożyło się miasteczko. Domki białe, domki szare, domki malowane, o dwóch lub trzech małych okienkach z frontu, rzadko gdzie więcej, wśród nich zaś gdzieś gdzieś znaczących rozmiarów opuszczone kamienne budowle, bez drzwi i okien, tylko ze śladami ich wielkich rozmiarów, czasem nawet i bez dachu lub w części tylko nakryte i służące na cele wcale odmienne od pierwotnego ich przeznaczenia, pozostałości z czasów dawniejszych, rozbratane z myślą tych, co je niegdyś wzniesli. Wcale niepoślednio wydaje się arkada kamiennego mostu, spod którego strumień, obracający koło wielkiego młyna, wypada z szumem i leci do rzeki, by zginąć w jej objęciach. Nieco dalej, ponad dachami miasteczka wznosi się zgrabna czworoboczna budowla o piętrze, dużych oknach z drobnymi szybami i łamanym dachu, na którym z każdej strony wdzięcznie odbijają stylowe facjatki; dawny to ratusz z wysmukłą wieżyczką, wieńczącą ów dach złamany i szczytującą się nawet zegarem, który wybija jeszcze, jak dawniej, godziny zmieniającym się ludziom i czasom. Zaś nad tym wszystkim góruje kościół biały, z włoską facjatą swoją, z filigranowymi krzyżami swymi, rysując wdzięczne swe kształty na błękitach. Trochę na lewo, w nieprzerwanym ciągu bujnej zieleni, na wyniosłym wzgórzu, wśród wspaniałego

²³ G. Manteuffel, *Inflanty Polskie*, Warszawa 1901, s. 32. O Krasławiu, jednej z najpiękniejszych miejscowości Latgalii (nazwa została utworzona właśnie od uroczego ukształtowania terenu), pisał przed księdzem Platerem głównie G. Manteuffel: w cytowanej powyżej monografii *Inflanty Polskie* (Poznań 1879), w haśle słownikowym (*Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, t. 4, Warszawa 1883, s. 616–619) oraz w przywołanym opracowaniu *Krasław* (Warszawa 1901).

ogrodu, spuszczonego się tarasami aż na dół, z widokiem na miasteczko, na rzekę, na litewskie lasy, nad którymi poezja, za którymi świat, jak patriarcha sędziwy ramiona swe rozpościera poważny pałac, przez długie rzędy okien śląc tęskne spojrzenia i wodom, i lasom, i przeszłości swojej, i przyszłości może [...]. Kościół i pałac rówieśnicy, pomniki dawnej, bogobojnej pańskości, patrzą na się wzajemnie już od lat wielu, i co ranek, południe i wieczór, co wieczór zwłaszcza, gdy świat się uciszy i władzom ducha pozwoli sięgnąć dalej, wyżej, kościół śle pałacowi rozmowę swoich starych dzwonów, przypomnienie, ostrzeżenie, pobudkę do modlitwy za tych, którzy jak dzisiejsi jego mieszkańcy, byli niegdyś na tym świecie, a dziś są tam, gdzie wkrótce będą i oni. Do tej poważnej harmonii kościelnych dzwonów przymiesza się wprawdzie niekiedy, jakby dla kontrastu, karłowaty odgłos dzwonka pocztowego, uwiązane do dyszla jakiej brzegiem rzeki cwałującej generalskiej karety albo telegi feldjegera czy kuriera i w duszy skłóci rzewne uczucia i brudnym je prochem pokala²⁴.

Tak jawił się Krasław kombulskiej hrabiance w połowie XIX wieku; pod piórem jej bratanek przyjmuje mniej poetycki, za to bardziej rzeczowy kształt, adekwatny do stanu z początku XX wieku:

Minawszy brudne uliczki przedmieścia znalazłem się niebawem na szosie. Wiedzie ona w głąb lasu obramowana potężnymi, wysokimi, prostymi jak maszty sosnami. Doskonale utrzymana, biegnie prostą linią, odcinając się bielą swej jezdni od ciemnej zieleni drzew, zwężając się w miarę odległości, ginąc w oddali w głębiach boru. Po obu jej stronach widać w równych odstępach przerąbane w lesie linie, znak dobrej gospodarki pana hrabiego²⁵.

Przed nami roztaczał się Krasław jak na dłoni. Na lewo najwyższy punkt: góra teatralna, na szczycie której rysowały się szare mury starego teatru. Bliżej głęboki parów i znów góra z wysokimi drzewami parku, wśród których widać było wyraźnie środkową nadbudowę pałacu z jej gotyckimi oknami i wiszącą na drzewcu z lekka przez wiatr poruszaną chorągiew o rodzinnych barwach. Góra pałacowa opada dość stromo ku rzeczce Krasławce, przechodząc w szeroką dolinę zasadzoną starymi lipami, między którymi niewyraźnie bieleją mury dawnej biblioteki. Po drugiej stronie rzeczki wznosi się trzecie, niższe jeszcze wzgórze, na nim panuje kościół z dwóch stron klasztorem otoczony. A dalej, na prawym krańcu panoramy, leży dolina kryjąca miasteczko za zasłoną drzew. Na pierwszym zaś planie, nad samą Dźwinią, widać most na Krasławce, młyn, tartak, porozrzucane w malowniczym nieładzie domki i szpecącą widok swymi cebulastymi kopułkami cerkiew prawosławną²⁶.

Oba pejzaże – w detalach tak do siebie podobne, mają i inną cechę wspólną. Ludwika Platerówna lęka się zmian cywilizacyjnych, strachem napawa ją nadchodzące nowe, tylko niezmiennosc i tradycja jest dla niej gwarantem trwania jej świata. Obawy księdza Platera dotyczą rusyfikacji, zarażony niechęcią do Rosjan, wszelkie

²⁴ [Ludwika Platerówna], *Przed laty*, „Czas” 1893, nr 192, s. 1.

²⁵ PS, s. 71.

²⁶ Tamże, s. 72.

z nimi skojarzenia uważa za wstrętne, prawosławna cerkiew wpisana w pejzaż skupa tę rodową abominację.

Celem pisarza było opisać wszystko, co krasławskie z antykwaryczną dokładnością i pietyzmem. Czytelnik *Pana Stanisława* wysłuchuje więc historii, mitów i legend związanych z Krasławiem, poznaje dzieje tego miejsca, sięgające Konstantego Ludwika Platera, z którego inicjatywy wzniesiono i kościół, i pałac, i ratusz, zgłębia pokaźny katalog inteligencji miejscowej, poznaje zwyczaje (obrzędy kościelne) i obyczaje tu panujące. Zaprzyjaźnia się z księdzem Iwacewiczem, z którym wie dzie dysputy natury teologicznej, ekumenicznej, etycznej; śmiały w poglądach ksiądz (gorący zwolennik zniesienia celibatu) gorszy nieco młodego studenta, wychowanego na klerykała. Bedeker krasławski obejmuje także miejsca szczególne: tutejszy barokowy kościół parafialny pod wezwaniem św. Ludwika z malowidłem ołtarzowym, do którego szkic wykonał sam Jan Matejko, kaplicą z relikwiami św. Donata, portretami fundatorów: Konstantego Ludwika Platera i Augusty z Ogińskich oraz klasztor (dawne seminarium duchowne), dom „skrytek” (zakonspirowanych zakonnicy prowadzących katechezy i nauczających języka polskiego krasławskie dzieci), gmach dawnej biblioteki, górę teatralną i ruiny niegdyśszego teatru²⁷.

Platerowie i ich rezydencja

Dziedziczka krasławskiej fortuny, Maria z Platerów Platerowa i jej małżonek Gustaw byli ostatnimi właścicielami pałacu. Było to – jak pisze Leon Plater – małżeństwo skojarzone zgodnie z życzeniem opiekuna Marii, nestora rodu Eugeniusza Platera, który chciał, ażeby Krasław pozostał przy nazwisku. Maria urodziła się w roku 1862, była córką Edwarda i Stefanii Morykonianki a wnuczką Adama i Ludwika z Grabowskich. Była jedyną (z czworga zmarłego we wczesnym dzieciństwie rodzeństwa) dziedziczką rodzowego majątku. Jej mąż, a jednocześnie kuzyn Gustaw Plater, urodzony w 1849 r., z odnogi na Kurklach, syn Krzysztofa i Elżbiety Cissowskiej, z wykształcenia był inżynierem. W ich posiadaniu znajdowała się tak zwana *Kronika Krasławska* i inne dokumenty rodowe, o czym Maria Platerowa pisała do Wacława Gąsiorowskiego²⁸. W roku 1916, przed inwazją niemiecką, cenniejsze zbiory, pamiątki, zastawy itp. zostały dla bezpieczeństwa wysłane z Krasławia do Petersburga, gdzie w 1917 r. przepadły. Warto nadmienić, że biblioteka w Krasławiu zawierała około 30 tysięcy woluminów, bogate archiwum rodzinne (z korespondencją sięgającą XVII wieku) i duży zbiór rycin²⁹. Maria i Gustaw Platerowie zmarli bezpotomnie; po śmierci męża (w 1923 r., Maria Platerowa wyjechała do Hiszpanii, gdzie mieszkała jej przyjaciółka, margrabina de Villamagna z córką Marią Amparo.

²⁷ O teatrze krasławskim i jego repertuarze pisze K. Bujnicki, *Pamiętniki (1795–1875)*, wstęp i oprac. P. Bukowiec, Kraków 2001, s. 65.

²⁸ *List M. Platerowej do W. Gąsiorowskiego z dn. 20 października 1908*, Biblioteka Ossolineum, rkps, dział VI. *Korespondencja prywatna*, t. 233, 15.293 II k. 225.

²⁹ S. Konarski, dz. cyt., s. 123.

Tam też (w Madrycie) w 1947 r. Platerowa umarła. Autor, Leon Plater należał do tego samego pokolenia Platerów (trzecie pokolenie w linii Augusta Hiacynta i Anny z Rzewuskich, których synami byli: Adam, ojciec Edwarda, a dziad Marii oraz Józef, ojciec Michała, a dziad Józefa) i był stryjecznym kuzynem Marii. Tak duża różnica wieku (ponad trzydzieści lat) wynikała zasadniczo z tego, że Leon był późnym dzieckiem Michała Platera. Ta dysproporcja wiekowa wyznacza relacje dwupokoleniowe.

Wraz z bohaterem przechadza się czytelnik po krasławskim pałacu, poznaje nawyki jego właścicieli, ich codzienny i odświętny *modus vivendi*, działalność filantropijną i troskę o okolicznych włościan, zaznajamia się z rezydentami, a nawet ze służbą. Odwiedza kilku sędziwych członków rodu, a przy ich okazji wysłuchuje jego genealogii. Szczegółowe opisy fasady i wnętrza pałacu (hallu, biblioteki, salonu, jadalni, różnych pokoi, w tym „trupiarni”) oraz parku pozwalają (wespół z ocalałą ikonografią: pejzażami i zdjęciami) na rekonstrukcje architektoniczne wykorzystane m.in. przez Romana Aftanazego w *Dziejach rezydencji na kresach*³⁰; historia rodu inkrustowana wyimkami ze starej korespondencji i obudowywana szczegółami wykraczającymi ponad herbarzowe dane stanowi ważne uzupełnienie do ustaleń Gotarda Pulvisa (Włodzimierza Platera) i Szymona Konarskiego.

Autor portretuje zwłaszcza Marię i Gustawa Platerów. Ona jest brzydka („grubawa, średniego wzrostu, nos zadarty, raczej szpetna, ale ma świeżą cerę i uśmiech miły”³¹), on przystojny („co za kontrast między nim a żoną. Wysmukły o pięknych rysach i przeredzonych już siwych włosach, musiał być kiedyś wyjątkowo przystojny. Znać w nim pana. Bił z niego uprzejmy chłód”³²). Hrabina, otyła, zazwyczaj „sapie jak miech kowalski”³³, posługuje się przy tym niewyszukanym językiem, okraszonym nawet zwrotami rusycyzmami, co wzbudza w nie spodziewającym się tego młodym słuchaczu co najmniej zdziwienie, pełen dystynkcji, ale protekcyjny i z lekka cyniczny hrabia wyraża się elegancko, starannie dobierając słowa. Hrabina jest konserwatywna, hrabia bardzo postępowy („wyobrażam sobie – mówi w duchu pan Stanisław – jak moi rodzice byliby zmartwieni, gdybym zaczął wygłaszać teorie podobne do tej, którym słyszał z ust pana Gustawa”³⁴). Niestabilność emocjonalna i nieprzewidywalność Platerowej („pani Maria jest fantastką, ma swoje niczym nieuzasadnione sympatie i antypatie”³⁵) przeciwstawiona została pragmatyzmowi jej męża („nazbyt praktyczna i trzeźwa mentalność pana Gustawa”³⁶, „ostrożny i wyraźny, nie uznaje niepewnych operacji i układów”³⁷).

³⁰ Opis Krasławia znajdujemy w 3 tomie *Dziejów rezydencji na kresach*, Wrocław 1992, s. 318–325.

³¹ PS, s. 11.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 43.

³⁴ Tamże, s. 30.

³⁵ Tamże, s. 60.

³⁶ Tamże, s. 60.

³⁷ Tamże, s. 67.

Stosunkowo dużo miejsca poświęca autor wspomnianemu już Eugeniuszowi Platerowi, najstarszemu żyjącemu reprezentantowi rodu. Z różnych źródeł wynika, że urodził się on w Kombulu w roku 1826. Długie, dziewięćdziesięcioletnie życie poświęcił zachowaniu tradycji i dobrego imienia rodu, podobnie jak rodzeństwo nie założył rodziny. Napisał wspomnienie o straceniu brata w 1863 r. (*Powstanie na Inflantach Polskich i śmierć Leona Platera w 1863 roku. Ze wspomnień*, Poznań 1922), dbał o tablice nagrobne i epitafia Platerów (zwłaszcza kombulskich) w krasławskiej świątyni i podziemnych kryptach, obstał u Jana Matejki obraz, który miał zdobić główny ołtarz w krasławskim kościele. Eugeniusz po powstaniu 1863 r. zamieszkał w Krasławiu w obszernej willi zwanej „Kombulek”, nad Krasławką, dopływem Dźwiny. Umarł w cztery lata po opisywanych przez księdza Leona wypadkach, w roku 1916.

Autor *Pana Stanisława* przedstawia stryja jako „poważnego i dobrotliwego starca o siwej brodzie [...], otoczonego starymi jak on meblami, obrazami, portretami, miniaturami, fotografiami i bukietami świeżych kwiatów. Ma przy sobie dwóch [...] służących; Augusta i Antoniego i pannę respektową [...] jego matki, jeszcze zapewne od niego starszą pannę Giedroyć”³⁸. W posiadaniu Eugeniusza jest wielki fortepian, na którym podobno ćwiczył się Paderewski. Mimo podeszłego wieku ma wielkie poczucie humoru. Bywa jednak apodyktyczny i zasadniczy, zwłaszcza w kwestiach moralnych. Księża krasławscy nazywają go „biskupem w spodniach”, szczególną bowiem troską otacza kościół i jego sprawy. Gdy decyzją właściciela pałacu Gustawa Platera, zaczyna się wyrąb okolicznych lasów, także tych w otoczeniu Kombulka, obrażony Eugeniusz zawiesza kontakty z rodziną, nie akceptując zmian.

Spośród krewnych autora pojawiają się w powieści bracia Włodzimierz i Feliks Platerowie³⁹. Choć Włodzimierz Plater w czasie trwania akcji już nie żył (zmarł w Opsie w 1906 r.)⁴⁰, ksiądz Leon zaznacza jego obecność i przywołuje anegdoty z nim związane. Jest to postać dla dziejów rodu bardzo ważna, był bowiem bibliofilem i heraldykiem i jako Gotard Pulvis latami przygotowywał tablice rodowodowe Platerów, z których korzystał potem Sz. Konarski. Wydawał też pamiętniki do dziejów polskich. Feliks Plater, również heraldyk zostaje przez autora *Pana Stanisława* ukazany, w przeciwieństwie do brata, jako prawdziwa dusza towarzystwa.

W świecie przedstawionym opowieści mają swoje miejsce Platerowie kombulscy, z których wywodził się autor. Pojawia się brat Józef oraz siostry: Maryńcia i Winia. Brat, już w *Dookoła wspomnień* przedstawiony jako szczególnie lubiący alkohol (będący pośrednią przyczyną jego śmierci), także w tym utworze od wódki nie stroni, wyznaje przy tym zasady hedonistyczne i głosi śmiałe poglądy. Jest samowolny, nie liczy się z cudzym zdaniem, które mogłoby go choćby w najmniejszym

³⁸ Tamże, s. 18.

³⁹ Włodzimierz (1831–1906) i Feliks (1849–1924) Platerowie byli synami Ignacego i Idalii z Sobańskich. Włodzimierz, ożeniony z Marią z Plater-Zyberków, był właścicielem Wiśniowca, a Feliks, mąż Elżbiety z Potockich – Belmontu. Obaj zmarli bezpotomnie.

⁴⁰ S. Konarski, dz. cyt., s. 141–142.

stopniu ograniczać, ma za nic wszelki konwenans. Staje się na krótko przewodnikiem Stanisława, ażeby pokazać mu Kraśław „od tyłu”, roztoczyć przed nim uroki okolicznych jezior i leśnych ostępów, gdzie można polować, bo Józef jest zapalonym myśliwym. Daje chłopakowi lekcje pływania i lekcje życia, zachęcając go do większej śmiałości w obcowaniu z ludźmi, zwłaszcza z kobietami.

Romans imaginacyjny

Kim była dziewczyna, która użyczyła cech Basi, fikcyjnej córce bezdzietnych Platerów? Wprawdzie autor obdarza bohaterkę fragmentami swojego życiorysu, bo każe jej m.in. uczyć się we Fryburgu, ale postać bohaterki wzorowana była prawdopodobnie na znanej Platerowi. Z notatek księdza Platera zawartych w fragmentach jego wspomnień rozsianych po wydawanych przez niego książeczkach, typować można nie znaną z imienia hrabiankę Apraksin. Była to poznana wiosną 1912 roku, a więc zgodnie z czasem akcji opowieści, półkrewi Rosjanka; jej matka, z domu Kowalewska, była Polką i pochodziła z Kraśławia. Bardzo wcześnie odumarała córkę. Ksiądz Leon tak ją wspomina:

Przyjechała odwiedzić rodzinę matki. Zauważyłem ją w kościele. Była wysoka, szczupła i przystojna. Nasz kochany proboszcz, ksiądz Kalinka, zaprosił nas na moją prośbę do plebanii na herbatę, a raczej na wódkę, i tak z błogosławieństwem proboszczowskim poznałem tę miłą panienkę. Odtąd nieraz przyjeżdżałem z Kom-bula, by ją odwiedzić, chodziliśmy na spacery lub pływaliśmy łódką po jeziorze. Poszliśmy nawet razem na procesję Bożego Ciała, krocząc w przyzwoitej odległości od rodziny, co jednak nie uszło jej uwagi i ściągnęło na mnie gromy oburzonych stryjów i ciotek. Musiałem odwiedzinom dać pokój. Tak zakończył się ów niewinny romans⁴¹.

Familijne oburzenie, o którym pisze Plater, spowodowane było całkowitym bojkotem towarzyskim Rosjan, który trwał od czasów tragicznego w skutkach powstania 1863 r. Posłuszny decyzjom rodzinnym nastoletni Leon musi zerwać kontakty z panną Apraksin. Być może więc, posługując się fikcyjną kreacją nieistniejącej Platerówny, opisuje dawne swoje i jej wędrówki po okolicach. O panie Apraksin, wysokiej brunetce, mówi się także w powieści, ale w kontekście znajomości z Józefem, ich wspólnych wypraw po okolicach Kraśławia oraz uczestniczenia w procesji Bożego Ciała.

Znajomość młodego „antykwarium” z hrabianką od początku przesycona jest wzajemną fascynacją. Z jego strony to podziw nie tylko dla urody czy wysokiego pochodzenia dziewczyny, ale przede wszystkim jej bezpośredniości, skromności (kontrastującej z dumą i wyniosłością rodziców), jak również zdecydowania w działaniu. Sympatię Basi rodzi – jak się wydaje – jego względem niej uległość, poddanie się jej woli. Ich pierwszy spacer wiedzie nieprzypadkowo ku podziemiom, do sztucznych ruin. Zamysłem autora było skonstruowanie peregrynacji kraśławskich

⁴¹ L. Broel Plater, *Kraśław*, s. 31–32.

na podobieństwo wędrowni Dantego, z tą różnicą, że przewodniczką po wszystkich niemal przestrzeniach jest Basia-Beatrycze. Podczas wędrówek przekazuje mu nie tylko konkretną wiedzę historyczno-etnograficzną czy okoliczne plotki, stopniowo staje się również jego duchowym mentorem. Poznając ją coraz bliżej, Stanisław odkrywa bogactwo jej osobowości („Pani mnie coraz bardziej zadziwia. Modlitwa, śpiew, konna jazda, samochód, praca samarytańska, zajęcia domowe i społeczne, życie towarzyskie... wszystko to u pani gra i w jedną całość się zestraja”⁴²) i umiejętność godzenia wszystkiego, co dzień powszedni przynosi. Wydaje się protagoniście bardzo przenikliwa i bystra, a nawet „zbyt mądra i zbyt rozsądna”⁴³. Wkrótce dowie się także, że w przekonaniu dziewczyny „bez cierpień nie ma prawdziwego szczęścia”⁴⁴, co pozwoli mu mieć nadzieję, iż ich niespełniona, a wzajemna – jak mniema – miłość stanie się dla ukochanej tym wyczekiwanym łutem gorzycy – na całe życie.

Kres poczynającemu się romansowi kładzie przewidywalna dla obojga decyzja o wydaniu Basi za mąż za (również fikcyjnego) syna przyjaciółki rodziców, księżnej (dukessy) Villareal, przybyłej z Hiszpanii. Plater rozdaje więc role, opierając się częściowo na osobach autentycznych, które łączy z postaciami fikcyjnymi.

Autoportret

Niesłuchającym (gdy pan Stanisław zapada w półsen o Krasławiu, jego towarzysz wymyka się z pokoju) słuchaczem opowieści pana Stanisława jest „zpakowaty rektor polskiej misji w Nowej Zelandii”⁴⁵, postać wyposażona w cechy autora, nie wyłączając imienia. Stanisław wspomina sześćdziesięcioletniego obecnie księdza jako „małego Leonka”, który w roku 1912 miał piętnaście lat. „Leonek” przyjeżdżał wraz ze starszym bratem Józefem do Krasławia w odwiedziny do ciotki Marylki, a jej dom uważał za „swoją drugą rodzinę”. Leon, kilka lat młodszy od Basi, jest towarzyszem jej zabaw, jeździ z nią konno. Ważnym fragmentem wmontowanym w opowieść jest wykład Basi poświęcony stopniom miłości, teorii wyprowadzonej ze spirytualizmu. Wykład ten, jak się zdaje, jest osobistym wynurzeniem autora-księdza, jego ekskuzą w związku z nieudanym małżeństwem, błędem młodości ciągnącym na jego życiorysie:

Miłość jest [...] sama w sobie aktem nie materialnym, ale duchowym. [...] U nas [...] miłość jest aktem mieszanym: duchowo-uczuciowym. Im miłość wyższa, tym jest czystsza, tym mniej w niej uczucia, a więcej ducha. [...] W małżeństwie miłość zaczyna się zwykle od zakochania, od [...] najniższego jej stopnia. Pod wpływem tego uczucia ludzie najczęściej się pobierają, i co wyniknąć może?... Dwie ewentualności: albo małżonkowie potrafią wysublimować swe uczucia, uszlachetnić je z biegiem lat, wykrzesać z nich miłość duchową jedyną trwałą, wyłuskać ze skorupy kwiat

⁴² PS, s. 58.

⁴³ Tamże, s. 65.

⁴⁴ Tamże, s. 59.

⁴⁵ Tamże, s. 5.

prawdziwej miłości, albo miłość ich pozostanie tylko uczuciem, popędem opartym na zewnętrznym wyglądzie, na właściwościach ciała, a nie na zaletach duszy. Taka miłość będzie gasła, w miarę jak zewnętrzne właściwości ciała podlegają zmianie, lub gdy przyjdzie inna bardziej pociągająca osoba... Na takiej tylko miłości ani małżeństwa zawierać, ani rodziny tworzyć nie można, równałoby się to budowaniu gmachu na lotnych piaskach⁴⁶.

Prócz niewątpliwych wartości poznawczych ma opowieść Platera jeszcze jeden walor: pokazanie stosunku przestrzeń – człowiek oraz sfery relacyjnej związanej z układami interpersonalnymi. Wprowadzenie młodego studenta, przyzwyczajonego do miejskiego zgiełku, w przestrzeń prowincji, gdzie czas płynie wolno i leniwie, gdzie nikt nigdzie się nie spieszy, wywołuje w nim nowe, nieznanne mu dotąd reakcje: wydaje mu się, że czas się rozciągnął a przestrzeń uległa zwężeniu. Obce mu wrażenia zmysłowe – zapachy i widoki wywołują w nim stany kontemplacyjne i rodzą nowe refleksje.

Wejście Stanisława do świata arystokracji, w którym czuje się obco i nieswojo (wyzna po latach: „oblizywałem się, patrząc, jak inni wódkę piją, jedząc sam kwaśne mleko z ziemniakami”⁴⁷), zwłaszcza że skrępowanie i poczucie niższości spotęguje jeszcze tajemnica, niemożliwa do ujawnienia miłość do córki dziedziców, stworzyło dobrą okazję do prezentacji rozmaitych form zachowań. Już rankiem, nazajutrz po przybyciu do pałacu, Stanisław przeklina swoje skrzypiące buty, które robią zbyt wiele hałasu na schodach, z powodu zaś śliskości podeszwy robią z ich właściciela błazna, gdy potknąwszy się upada „po staropolsku” do nóg pani hrabiny, z którą poznaje się w tak osobliwy sposób. Ale w kilka dni potem, gdy jedzie z Basią wolantem do kościoła, a mijani krasławianie kłaniają im się w pas, widzi się prawie jako „jaśnie panicz”. Częściej jednak odczuwa swoją śmieszność i małość w konfrontacji z otoczeniem. W szlafroku dziewczyny, danym mu przez nią jako odzież ochronna do pracy przy zakurzonych książkach, czuje się zniewieściały, patrząc na wspaniale pływającego Józefa, wstydzi się swej nieporadności, nie posiada fraka, więc na balu wystąpić musi w zwyczajnym garniturze, wyróżniając się na tle wytwornych uczestników. Jedynie ornamentyka sentymentalna: śpiewające rankiem słowiki, kwitnące bzy i pachnące jaśminy, nastrój, któremu się często poddaje, pozwalają mu zapomnieć, kim jest i co robi w krasławskim pałacu. Otoczenie bez przerwy wydobywa z niego kompleks niższości, rodzi „otchłań nie do przebycia”⁴⁸. Apogeum tego upokorzenia nadchodzi, gdy z wnętrza „ciemnego pokoju” Stanisław obserwuje iluminację powitalną gości z Hiszpanii, tych, którzy nie zwrócą później na niego najmniejszej uwagi i odbiorą mu Basię – na zawsze. Przypomni sobie wówczas legendę o zdradzionym przez ukochaną żołnierzu, który odebrał sobie życie na jednym z krasławskich wzgórz i odczuje tę samą rozpacz, która popchnęła tamtego do samobójstwa.

⁴⁶ Tamże, s. 64.

⁴⁷ Tamże, s. 6.

⁴⁸ Tamże, s. 56.

Ośrodkiem „niby-autobiografii” księdza Platera jest literackie utrwalenie w potomości inflanckiego Krasławia i jego właścicieli – Platerów. Tak autor postrzegął swój obowiązek, który realizował, jak mógł, w różnych publikacjach. W *Panu Stanisławie na posiadzie* poprzez sentymentalną fabułę o miłości ubogiego studenta (zarysowanego bardzo empatycznie i z dużą dozą sympatii) do bogatej hrabianki chciał wzbudzić w czytelniku zainteresowanie opisywanym miejscem i jego tradycjami, zdając sobie sprawę, że świat nieopisany nie istnieje, a tożsamość bez ojczyzny jest chwiejna i niepewna. Tym bardziej, że ten świat – z Krasławiem, Platerami, miejscową socjetą i obyczajami – zniknął w oczach w każdym z możliwych sensów, rozpluwając się w obcych żywiołach. Jednym z objawów lęku pisarza jest refleksja wypowiedziana przez bohatera powieści, gdy ten na odczycie poświęconym Stefanowi Batoremu zauważa absencję młodych słuchaczy:

Czyżby to miało oznaczać stopniowe zubożenie na dalekich kresach społeczeństwa polskiego do zagadnień i spraw narodowych polskich?... Gdyby tak być miało, to za lat kilkadziesiąt polskość w Inflantach, zwalczana systematycznie przez rząd carski a wypierana stopniowo przez budzący się nacjonalizm łotewski, zamrze niemalże całkowicie. Pozostaną tylko większe dwory niby oazy, wysepki w morzu obcego otoczenia ginące⁴⁹.

Czyżby ksiądz Plater – jak słusznie zauważa Krzysztof Zajas – nie wiedział w latach siedemdziesiątych, że nie ocalały w dawnych Inflantach Polskich prawie żadne dwory⁵⁰, zostały bowiem zamienione na szkoły lub magazyny? Czy była to tylko naiwna wiara, że świat jego dzieciństwa nie wszystek umarł?

Bibliografia przedmiotowa

- Aftanazy R., *Dzieje rezydencji na kresach*, t. 3, Wrocław 1992.
- Broel Plater L., *Krasław*, Londyn 1975.
- Broel-Plater L., *Pan Stanisław na posiadzie. Z życia polskiego na północnych kresach przed pierwszą wojną światową*, Londyn 1976.
- Bujnicki K., *Pamiętniki (1795–1875)*, wstęp i oprac. P. Bukowiec, Kraków 2001.
- Cieński A., *Interpretacja dzieła pamiętnikarskiego*, [w:] *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, red. J. Sławiński, J. Święch, Wrocław 1979.
- Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Hilsbecher W., *Pisanie jako terapia*, [w:] tegoż, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972.
- Konarski Sz., *Platerowie*, Buenos Aires–Paryż 1967.
- Kosowska E., Jaworski E., *Polska kultura ziemiańska*, [w:] *Polska kultura ziemiańska. Szkice i rozprawy*, red. E. Kosowska, Katowice 1995.
- Manteuffel G., *Inflanty Polskie*, Warszawa 1901.

⁴⁹ Tamże, s. 61.

⁵⁰ K. Zajas, dz. cyt.

„Co za piękny kraj i jak cudna była tam wiosna!”...

[19]

Manteuffel G., *Krasław*, [hasło w:] *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, t. 4, Warszawa 1883.

Manteuffel G., *Krasław*, Warszawa 1901.

M. Platerowa do W. Gąsiorowskiego z dn. 20 października 1908, Biblioteka Ossolineum, rkps dział VI. *Korespondencja prywatna*, t. 233, 15.293 II k. 225.

Samborska-Kukuć D., *Działalność literacka Platerów kombulskich. Rekonesans*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 3. *Inflanty Polskie*, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2012.

White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, Kraków 2010.

Zajas K., *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*, Kraków 2008.

"What a wonderful country and how magnificent the spring was out there!" The sentimental "mapping" of Krasław by Father Plater

Abstract

The proxemic patterns, found inter alia in literature studies, can prove to be useful also in the study on the personal document literature. The quasi-diary of Leon Broel Plater (1897-1980) entitled *Pan Stanisław na posadzie* (Mr Stanisław in Town), a catholic priest coming from the Polish Livonia region, reveals a number of different forms of behavior characteristic to wealth, social status, convention etc. Plater catalogues the details remembered by him about Krasław, the origin town of the Plater family, he recalls the history of the place, its legends and myths, he portrays the family members and the society. Implementing the factography and reconstruction of his own perception into a fictional and sentimental plot allows the author, who had already published an ethnographical-historical brochure called *Krasław*, to present the reader with as many details dressed up in the form of a romance, which is much more attractive than a dry narration of a popular science article.

Słowa kluczowe: Krasław, Inflanty Polskie, ksiądz Leon Broel-Plater, Platerowie ród

Key words: Krasław, Polish Livonia, Father Leon Broel-Plater, the Plater family

Lesława Korenowska

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Образ леса в немецком романтизме

Как следует из фундаментальных научных трудов о немецком романтизме, среди которых стоит выделить монографию К.Г. Ханмурзаева *Немецкий романтический роман* (Москва 1997), В.И. Грешных *Мистерия духа* (Калининград 2001) и А.Б. Ботниковой *Немецкий романтизм: диалог художественных форм* (Москва 2005), это явление не потеряло своей актуальности спустя двести лет. По-прежнему многих исследователей волнуют романтическая ирония, фантастичность, романтические пейзажи. Такая непреходящая заинтересованность объясняется тем, что многие романтические идеи оказались созвучны нашему времени. Как указывают авторы вышеназванных работ, неоспоримое влияние на возникновение романтизма в искусстве, музыке, литературе оказала Французская революция, ознаменовавшая собой конец эпохи Просвещения. Происшедшие события совершенно преобразили жизнь людей искусства. „Однако, – как пишет А.Б. Ботникова, – оптимизм был только исходной, начальной точкой романтического мироощущения, его скоро сменило разочарование как естественное следствие несбывшихся надежд. В смене настроений и проявила себя внутренняя подвижность романтического сознания”¹.

К. Бальмонт в своей статье *Романтики* даёт объяснение слова „романтизм”: „К разряду слов-формул, сразу вызывающих тот или иной образ или целый ряд образов, сразу и чрезвычайно четких, и совершенно неопределенных, относится слово *романтик, романтизм*. [...] впервые оно стало употребляться в половине XVII-го столетия в Англии. Самое раннее известное его употребление мы находим в 1654-м году: художник Эвелин называет место у подножья горы романтическим. Из Англии это слово перешло в XVIII веке во Францию и в Германию, ещё не став боевым лозунгом. Сначала романтический

¹ А.Б. Ботникова, *Немецкий романтизм: диалог художественных форм...*, http://window.edu.ru/window/library/pdf2txt?p_id=23309&p_page=1 (20.12.2013).

лишь означало *живописный, таинственный, сказочный, похожий на вымысел*. Немцы, всегда завладевающие чужими изобретениями, чтобы довести их до законченности и закрепить за ними своё имя, овладели и этим словом – романтический, чтобы создать школу, теорию, целый устав романтизма. Ещё в 1789-м году Фридрих Шлегель, один из основателей романтической школы в Германии, понимал это слово так общо, что писал: „Романтично всё превосходнейшее, всё действительно поэтическое в современной поэзии. Это такой ключ, которым можно отпирать любую дверь”².

Немецкий романтизм сформировался в самом конце XVIII века (1795–1799) и просуществовал до 20-х годов XIX века. В 1830-х годах он почти прекратил своё существование. Как литературное течение романтизм сформировался в Йене. В 1797–1801 годах там действовали братья Шлегель, младший из которых создал теоретические основы этого литературного направления.

Романтики противопоставляют девственную природу современным им социальным или государственным организациям. Эту идею они реализуют в своем творчестве благодаря обращению к миру сказок, в котором всегда царит гармония и добро побеждает зло. Но современный им человек, к сожалению, утратил эту гармонию. Недовольство реальностью выливалось нередко в мечты, сны, игру воображения и даже эскапизм (от англ. *escape* – бежать, спасаться, исчезать) – крайнюю форму углубления в виртуальный, придуманный мир. Некая доверчивость, присущая раннему романтизму, сменяется горечью измены, подозрительностью. Примером могут послужить строки из *Вдохновения* (1820) друга А. Пушкина барона А. Дельвига: „Яд во всем, что сердце дорожит”. Спасение видится в бегстве – эскапизме – в иные формы жизни, в роли которых могут выступать как различные культуры, воображаемые миры, сны-фантазии, изменённое состояние души, так и природа, в частности, лес. В данном случае бегство романтического героя в лес (поэзия Гёте. Новалиса, Эйхендорфа) мыслится как локус утешения, покоя, детского восхищения, более глубокого понимания как себя, так и окружающего мира. Романтики-эскапиты были не в состоянии охватить разумом разногласия между внешним миром и внутренним состоянием души, поэтому они прибегают не к воображаемому лесному пространству, а скорее к лесу из своего детства, воспоминаний и сказок.

Главная задача поэтов-романтиков состояла в том, чтобы заставить человека осознать разногласие между ним и природой. Поскольку эти явления касаются психики человека, а не реальной действительности, именно в ней и должны произойти изменения в человеке. В провозглашаемой Новалисом поэтической программе романтиков слышатся утопические нотки: „Со временем

² К.Д. Бальмонт, *Романтики*, [в:] К. Бальмонт, *Избранное*, составление, вступительная статья и комментарии к изданию Д.Г. Макогоненко, Москва 1990, с. 506–507.

история должна стать сказкой..."³. Идеальный мир, который хотели создать романтики, брал своё начало в фольклоре. Поэтому немецкие романтики с таким рвением и восхищением собирали народные жемчужины и составляли сборники народных сказок. В произведениях народного творчества страшная природа переплетается с милой и приятной для глаза, странное смешивается с наивным. Такие мысли нашли своё воплощение в работе Тика о Шекспире⁴, в которой автор говорит, что английский поэт обращался в своём творчестве к народным преданиям, сказкам, но отделял от них то, что наивное и простецкое, но при этом не лишая их волшебства и приключенчества. Свобода в творческом процессе – основа романтической эстетики. Нет ничего странного в том, что Тик считал фантастическое одним из его приёмов. Поэт использовал фантастические элементы, например, для того, чтобы демоническую природу представить в более умиротворенном, приятном виде.

Главными немецкими поэтами-романтиками считают Новалиса, Тика, Гёте и мы осмелимся также поставить в ряду этих выдающихся личностей поэта Йозефа фон Эйхендорфа. Остановимся на более подробном анализе творчества вышеназванных поэтов, чтобы проследить образ леса в их творчестве.

Людвиг Иоганн Тик (Johann Ludwig Tieck, 1773–1853), член йенского кружка романтиков, занимающийся переделкой и стилизацией средневековых „народных книг“, автор романа *Странствия Франца Штернбальда* (1798) и многих новелл.

Тема природы неоднократно звучит в произведениях Тика, можно даже сказать, является основой всего сущего. Слова „я слушаю“, „я слышу“, несомненно, передают желание героя „вчувствоваться“ в природу, познать её тайны. Герой романа Тика Франц Штернбальд, художник и энтузиаст, размышляет об ограниченных силах отдельной личности, противопоставляя их вечности, потому что его сердце стремится к гармонии с внешним миром. Романтик Тик видит взаимосвязь всего сущего, поэтому можно через растения познать человека, а человека – через растения. Природа у него наделяется чертами человека: она способна чувствовать. Одна из героинь говорит Штернбальду, что она видела, как под руками нехороших людей увядали растения, будто испытывая страх. История Франца Штернбальда у Тика не содержит ничего фантастического: исторические реалии выступают как декорация, а голосами художников Дюрера и Луки Лейденского сам Тик выражает свои взгляды на искусство. Горы, леса, благородные рыцари и прекрасные дамы – всё это предстает, прежде всего, в восприятии художника Франца, это его мир: не Германия начала XVI века, а некая романтическая страна, открывшаяся

³ Цит. по: G. Koziółek, *Niemiecka baśń romantyczna*, Wrocław 1994, s. 24 (перевод мой. – Л.К.).

⁴ L. Tieck, *Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede*, t. I, Leipzig 1848, s. 39.

воображению художника, населённая образами, созданными его фантазией во время странствований.

Несомненного внимания заслуживает новелла *Белокурый Экберт* (1797) Тика, в которой мы знакомимся с главной героиней Бертой, девушкой, которая в восьмилетнем возрасте убежала из деревни в лес, а спустя некоторое время покинула его уже совсем взрослой. В лесу Берта находит приют у старухи, у которой всё, что её окружает, наделено сказочным светом: „Всё кругом было облито нежнейшим пурпуром и золотом, вершины деревьев пылали в вечернем зареве; леса и ветви деревьев не колыхались, ясное небо подобно было отверстому раю”⁵. Старуха учит Берту радоваться уединению в лесу, а также приоткрывает девушке красоту камней, которые ей приносит говорящая птица:

Уединение в лесу, // Ты радуешь меня.
Ты завтра, как сегодня, // Во все времена,
О, как меня радует // Уединение в лесу.

В этих строчках выражена сущность романтического восприятия связи человека и природы. Сама Берта, не способная к практической деятельности, согласно романтической традиции, должна была олицетворять высокое духовное начало. Однако, живя в лесу, девушка начинает скучать, спустя некоторое время, повзрослев, убивает волшебную птицу и похищает драгоценные камни. Как видно, романтическое начало травестируется, приобретая новую окраску, так как у потенциально романтической героини лес вызывает страх; она ценит не саму красоту камней, а их денежную стоимость. В детские годы лес вызывал у неё трепетное чувство восхищения (как у чистых невинных душ), а в зрелом возрасте героиня поддаётся соблазну обладания ценностями. Городу (в который Берта убежала из леса и в котором познакомилась с Экбертом, её будущим мужем) и природе оказываются присущи равные начала обмана, меркантилизма и преступления.

Сказочное начало в новелле о реальных людях открывало перед Тиком возможность указать на неоднозначность человеческих характеров, а также ситуаций, в которые попадают люди. Август Вильгельм Шлегель провозгласил Тика „романтическим поэтом”.

Фридрих фон Гарденберг Новалис (Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, 1772–1801), романтический философ и поэт, считавший поэзию единственной абсолютной реальностью, а мир – единым целым. В своих стихах поэт размышлял о религии, о свободе, о семье, обо всём, что нас окружает. Высказываясь намеками, полужазами, он сохраняет интригу и в то же время рассказывает намного больше, чем другие творческие люди его времени.

⁵ Здесь и далее цит. по: Л. Тик, *Белокурый Экберт*, http://www.creator-tik.ru/ekbert_about.htm (22.12.2013).

В повести *Ученики в Саусе* (1798–1799) одной из главных тем является тема природы, прослеживаются внутренние связи человека и природы, тайны мироздания. Повесть написана (третья часть произведения осталась неоконченной) в форме диалогов и монологов учителя и учеников, направляющихся в Саус к храму Изиды⁶. Там они надеются получить истинные знания, приподняв покрывало богини. В первой главе повести *Ученик* мы встречаемся с её героем, который наблюдает природу и повсюду находит знакомое, „но только причудливо смешанное и соединённое”⁷. Под воздействием такого открытия в нём самом происходят изменения: он начинает замечать во всём взаимосвязь и совпадения. Вскоре герой перестаёт видеть что-либо в отдельности. Звёзды кажутся ему людьми, а люди – звёздами, камни – зверями, облака – растениями. В герое повести объединились все процессы восприятия: „он одновременно слушал, видел, осязал и мыслил”⁸. Особый интерес представляет вторая глава повести *Природа*, в которой читатель знакомится со сказкой о *Гиацинте и розе*. В ней автор искусно раскрывает разные типы отношений человека к природе. Время действия в сказке – Золотой век, когда человек и природа жили в полной гармонии и согласии, когда можно было говорить с деревьями и скалами; когда человек и природа образовывали чудесное единство. Замечательным гимном природе звучат слова Новалиса: „О, если бы человек понял внутреннюю музыку природы и имел чувство для внешней гармонии. Но он едва знает, что мы вместе принадлежим одному, и ничто не может существовать без другого... Настоящий разгадчик тайнописи природы, быть может, придет к тому, что заставит различные силы природы создать одновременно красивые и полезные явления, он будет фантазировать на природе, как на великом инструменте, и все же он не поймет природу. Это задача естествоиспытателя, чтеца времен”⁹.

Следующая незаконченная повесть Новалиса *Генрих фон Офтердинген* (1799–1800) повествует о поисках голубого цветка, способного вызывать к себе нежность. Главный герой повести Генрих – сын плотника, мечтательный

⁶ Статуя Исиды (Изиды) украшалась изображением солнца, луны, звезд и многими эмблемами, относящимися к земле, которой Исида, согласно легендам, правила как персонифицированный дух хранителя Природы. Несколько изображений Исиды хорошо сохранились; они содержали надписи о её благородстве. Согласно древним философам, она символизировала Универсальную Природу, мать всех её созданий. Божество обычно представлялось в виде частично обнаженной женщины, нередко беременной, часто прикрытой одеждами зелёного или чёрного цвета или же четырех перемешанных меж собой цветов – чёрного, белого, жёлтого и красного [в:] М.П. Холл, *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии*, гл. VII Символы Исиды, <http://manly-p-hall.narod.ru/index03.html> (21.12.2013).

⁷ Ф. Новалис, *Ученики в Саусе*, <http://www.novalis.ru/ucheniki.htm> (21.12.2013).

⁸ Там же.

⁹ Цит. по: К.Д. Бальмонт, *Романтики...*, с. 509.

юноша, которому во сне приснился голубой цветок, пускается в странствия, чтобы найти его. Уместно здесь высказывание Бальмонта о том, что „каждый истинный романтик должен быть путником, ибо только в путях и странствиях завоевываешь мир и себя”¹⁰. Генриху приходится многое увидеть на пути в Аугсбург, пройти леса Тюрингии, кишасшие разбойниками, познакомиться с магом и вдохновенным поэтом Клингсором, влюбиться в его дочь Матильду и горевать о её гибели. Юноше даже „переживате” смерть и нечто вроде реинкарнации, чтобы родиться заново, но уже в то время и в том месте (согласно Новалису, это средние века и Атлантида – страна поэтов), в котором царит гармония человека с природой, где человек способен понимать язык птиц, зверей и деревьев в лесу.

Иоганн Вольфганг Гёте (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832). Немецкий поэт, родившийся и выросший во Франкфурте-на-Майне, вобрал в себя готический облик своего города и его средневековый дух. Как всесторонне одаренная личность Гёте зрением художника зорко улавливал мельчайшие краски и прелести родной природы. Е.А. Баратынский очень метко охарактеризовал Гёте:

С Природой одною жизнью дышал,
Ручья разумел лепетанье. (*На смерть Гёте*, 1833)¹¹

Ранняя лирика Гёте была написана в стиле галантного рококо, с которым немецкий поэт расстался после встречи в Страсбурге с Гердером¹². Увлекаемый идеями Гердера, молодой Гёте совершенно меняет свой поэтический стиль и свои убеждения. Гердер, признанный идеолог течения „Буря и натиск”, внушал литературной пастве, что не холодный рассудок, а горячее сердце творит язык поэзии – и не по прописям классицизма, а изнутри. Благодаря его идеям Гёте понял, что источником подлинной поэзии является народное творчество. Под влиянием Жан-Жака Руссо (1712–1778) Гёте проникся стремлением приблизиться к природе. Его литературными кумирами становятся поэты, сочетающие величие и естественность чувства с близостью к природе – Гомер, Шекспир и Оссиан (кельтский бард раннего средневековья, под именем которого шотландец Джеймс Макферсон издал написанные им поэмы). Именно в это время происходит формирование Гёте как совершенно самостоятельно-го художника.

Обращает на себя внимание юношеское прозаическое произведение Гёте *Гец фон Берлихинген с железною рукою* (1773). Главный герой, легендарный

¹⁰ Там же.

¹¹ Е.А. Баратынский, *Полное собрание стихотворений в 2-х томах*, т. 1, Москва 1936, с. 174.

¹² Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803) – немецкий историк культуры, который считал своей задачей всё рассматривать с точки зрения духа своего времени, критик, поэт второй половины XVIII века.

рыцарь Гец фон Берлихинген возглавляет крестьянское восстание, находит свободу не в мире людей, но в смерти, в слиянии с „матерью-природой”. Когда герой произведения взывает перед смертью свободу и воздух, – это не только риторическая драпировка, прикрывающая его трагически бесславную гибель. Гец не умер от ран в тюремном саду в 1525 году, а мирно почил в родовом замке в 1562 году, написав неповрежденной левой рукой свои покаянные мемуары, легшие в основу гётевского произведения.

Несомненный интерес вызывает баллада *Лесной царь* (1782), повествующая об отношении человека к природе; о страхе, который испытывают люди перед неизвестными явлениями лесного мира. Такое восприятие природы было распространено в античности и в средние века. Во времена Гёте всё непонятное было связано с божественными силами: молнией, грозой, бурей и т.д., а это порождало суеверие. В каждой лесной чащобе виделись волшебные существа: добрые и злые. Вот и маленькому мальчику, который скачет на лошади с отцом через лес, кажется, что в этом пространстве живет какой-то „лесной царь”, который хочет его схватить. В каждом кустике, в каждом дереве мальчику чудится угроза. В шелесте ветра он слышит голос „лесного царя”. Мальчик ещё крепче прижимается к отцу и шепчет в испуге: „Родимый, лесной царь со мной говорит: Он золото, перлы и радость сулит” (118)¹³. Время возвращения отца и сына – поздняя пора, окутанная теменью и мраком, – также усугубляет страх младенца. Лирический герой панически боится леса: ему кажется, что тёмный лес с белым туманом – это и есть „лесной царь с седой бородой” (118), у которого в услужении страшные звери и загадочные существа. Свита лесного царя для него – враг, который хочет на него напасть. В то время, когда Гёте писал свою балладу, как указывалось, у простых людей было много суеверных представлений о лесе. В каждом доме детям рассказывались сказки о дремучих лесах, в которые лучше не ходить, потому что там водятся страшные звери и хтонические существа. Не удивительно, почему мальчик дрожит от страха. В лесном шуме ему чудится угроза: „Дитя, я пленился твоей красотой: Неволей иль волей, а будешь ты мой”. **Кроме „золота и перлов”** лесной царь обещает ему сладкий сон: „Ко мне мой младенец! В дуброве моей // Узнаешь прекрасных моих дочерей; // При месяце будут играть и летать, // Играя, летая, тебя усыплять” (119). **И как только отец ни убеждал сына**, что все это только ему кажется, ужас перед таинственной и незнакомой природой оказался сильнее, чем слова родного отца. Мальчик дрожит от страха, чувствуя реальную опасность от видимого его внутренним зрением лесного царя. Поэтому младенец не говорит с отцом, а скорее кричит: „Родимый, лесной царь нас хочет догнать. // Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать. // Ездок оробелый не скачет, летит. // Младенец тоскует, младенец кричит” (119). **В конце концов, малыш не выдерживает.** Подсознательный

¹³ И.В. Гёте, *Избранные произведения в двух томах*, т. 1 (*Лесной царь* – перевод В.А. Жуковского, номер страницы указан здесь и далее в скобках), Москва 1985.

страх человека перед природой делает его слабым и беззащитным. Ужас был так велик, тёмный холодный лес так его пугал, что мальчик умер прямо на руках у своего отца: „Ездок погоняет, ездок доскакал... // В руках его мёртвый младенец лежал” (119).

Игорь Клех в статье о Ницше вспоминает о *Лесном царе* Гёте, вернее о том, какое воздействие на читателей, в частности, на детей, производила баллада немецкого романтика. „Неразумные матери из образованных семей часто читали вслух своим малолетним чадам это прекрасное стихотворение Гёте, доводя их до рыданий и нервного срыва. Не только в Германии и не только в XIX веке художники, отмеченные печатью гибели (от Эдгара По до Кафки и Цветаевой), как бы „инфицировались” этой балладой – об отце, скачущем ночью верхом, с ребенком на руках, сквозь оживающий дремучий лес”¹⁴.

Еще одним ярким представителем немецкого романтизма, в творчестве которого прослеживается „лесная” тематика, является поэт **Йозеф фон Эйхендорф** (Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff, 1788–1857). А.М. Кослер вспоминает в своей книге о жизни Эйхендорфа: „Никто из многочисленных певцов этой страны [родился в Силезии. – Л.К.] не описал красивее полных очарования цветущих долин, зелёных холмов, тенистых ущелий и бесконечной дали голубого неба”¹⁵. После окончания гимназии во Вроцлаве, в конце апреля 1805 г., Йозеф вместе со своим братом прибывают в Халл (Австрия), чтобы учиться в университете на юридическом факультете. Огромное впечатление производит на молодых людей присутствие в Халл Гёте, лекции по античной литературе с профессором Фридрихом Августом Вольфом и природы. Братья Эйхендорф бывали в доме Шлегеля. В 1807 году выходят стихи Эйхендорфа, среди которых наиболее известны *Прощание охотников* и *Прощание*. С 1808 г. по 1809 г. поэт переживает кризис своего чувствования мира природы и мышления, который проявляется в стихах о поэте, поэзии, природе. Воодушевлением для молодого поэта стали народные немецкие песни, которые были собраны и изданы в 1806 и 1808 годах Людвигом Иоахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано в нескольких томах под заглавием *Чудесный рог мальчика*. Сам Эйхендорф также собирал и записывал народные сказки. Первый том его труда – *Детские и домашние сказки* – был издан в 1812 г. Поменяв несколько профессий, начиная от учителя в Вене до ассесора в Берлине, Эйхендорф чувствует, что напрасно тратит свои силы на государственную службу, желая заняться литературным трудом. Биографы поэта указывают на некоторые факты, связанные с неудачными попытками Эйхендорфа занять должности в Министерстве иностранных дел и профессора истории в университете в Бонне, которые могли бы повлиять на характер творчества поэта, делая более его пессимистическим и меланхоличным.

¹⁴ И. Клех, *Сверхчеловеческое, слишком сверхчеловеческое*, „Иностранная литература” 2008, № 3, с. 299.

¹⁵ А.М. Kosler, *Nasz Eichendorff. Szkic życia poety*, Opole 1998, s. 9 (перевод мой. – Л.К.).

При жизни поэта были изданы его первая повесть *Предчувствие и современность* (1810), новелла *Негодник* (1823), эпические поэмы *Юлиан* (1853), *Роберт и Квискард* (1855), *Луциан* (1857). Однако до последних лет своей жизни Эйхендорф остался поэтом природы – „природа говорит с ним, потому что он знает „волшебное слово“, позволяющее ей говорить”¹⁶. Лирика немецкого романтика почти полностью исчерпывается темами природы и любви, в разработке которых поэт достигает подлинной лирической проникновенности и непосредственности, богатства и разнообразия оттенков. В поэтическом наследии Эйхендорфа прослеживается постоянное обращение к лесу с берегов Одры, образ которого врезался в память поэта ещё в детстве.

Pamiętasz zamek nasz na cichym szczycie?
 Róg tam nocami gra, jakby cię wołał,
 Nad jarem sarna pasie się o świcie,
 Las w dole szumi tajemniczo zgoła...
 (*Ziemia rodzinna, Mojemu bratu*, 109)¹⁷

Описывая потерю родной земли, поэт „сделал лес одновременно образом свободы и потерянности в мире. То, что действительно затерялось вследствие экономической модернизации: одиночество среди пейзажей, безопасность и темнота леса, походы выживания [...], всё это, эстетически обработанное, воскресало в работах Эйхендорфа”¹⁸. Переживания поэта исключаются из какого-либо конкретного исторического контекста. Лирические герои Эйхендорфа с их чувствами, любовью и эмоциями почти всегда оказываются наедине с природой. Одиночество героя – обычное его состояние, оно заставляет особенно сильно и остро чувствовать окружающую природу. Поэтому так естественно возникает столь присущий и для народной поэзии параллелизм чувств и настроений лирического героя и картин природы. Характерным для лирики Эйхендорфа является то, что природа в его стихах живёт как бы своей особой эмоциональной жизнью. Поэт использует своеобразный пантеизм народной песни для выражения романтического ощущения природы.

Gdy Bóg ci łaskę chce okazać,
 Wysyła ci w szeroki świat,
 Wśród lasów, gór i pól pokazać
 On tobie swoje cuda rad.
 (*Radosny wędrowiec*, 99)

¹⁶ Там же с. 47.

¹⁷ Фрагменты стихов цит. по: V. Stein, *Joseph von Eichendorff*, przeł. E. Pietrzak, Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn, Würzburg 2001.

¹⁸ Там же, с. 13 (перевод мой. – Л.К).

Оставаясь романтиком до конца своих дней, Эйхендорф мысленно возвращался к тому месту-идиллии, в котором познал первые детские радости, запахи и звуки родной природы, красоту лесов и которые навсегда стали для него источником вдохновения. „Уже дымящийся змей поезда проскользнул в исчезающие долины, вместо локомотива свистели лесные птицы, так же, как и много-много лет тому назад, когда будучи студентом я хотел посмотреть мир, и как будто спрашивали меня, где я был так долго. Всё выше в торжественном шуме леса по крутой тропинке для пешех [..] я взобрался на последнее возвышение”¹⁹, – читаем мы в дневнике поэта, для которого лес всегда был полон таинственного опьянения, сонной тишины („лес шумел тихонько, как во сне”²⁰), романтического блаженства и очарования.

В итоге можно сказать, что немецкие романтики ввели две категории в сферу мышления. Они научили видеть неповторимую красоту природы – в удивительных формах и величии, в тишине и страхе, а также связали своё и её предназначение с историей. На страницах художественных произведений появляется лес, причем с двойным содержанием: лес, в который никогда не ступала нога человека; и лес, который пересекает границы незначительной человеческой хронологии. Слово „природа” становится наиболее частым в употреблении в эпоху романтизма. Характерно, что романтики заметили большой живущий в ней организм, связанный нитью взаимных симпатий и зависимости. С тех пор природа становится как бы самостоятельной: её начинают воспринимать не только в союзе с человеком. Природа перестаёт быть фоном, на котором разыгрывается драма человеческого предназначения, приобретая значение места, в котором реализуется его сущность. „Изгнание человека из природы” является одной из главных идей романтизма.

Неслучайно романтики вводят в литературу дикий, безлюдный лес, который подчиняется только собственным законам. Лес романтиков – это лес, который получил автономию и некоторую самостоятельность. Очень часто лес вторит состоянию души романтического героя: мрачным шелестом ветвей, тенью деревьев, свистом ветра и т.п. Образ леса несёт или спокойствие, или усугубляет волнение и переживание героя.

Лес романтиков – это лес одновременно близкий и далекий. Объект культа и тревоги – он храм природы. Близкий потому, что является как бы хроникой человеческой истории. Этот природный фактор является показателем народной мифологии, местом, где записывается общая судьба людей²¹. Лес романтиков – это объект медитации, эстетических эмоций. Следует заметить,

¹⁹ J. von Eichendorff, *Niegdys przeżytem / Erlebtes*, edycja dwujęzyczna, przeł. W. Kunicki, Kraków 2007, s. 77 (перевод мой. – Л.К.).

²⁰ Там же.

²¹ См. об этом: *W głąb lasu. Las w polskiej literaturze i sztuce*, komitet red.: E. Bernadzki, A. Brzezicki, F. Krysik, Z. Neugebauer, Wybór literatury: K. Czarny i T. Komendant, Warszawa 1985, s. 151–152 (перевод мой. – Л.К.).

немецкие писатели-романтики отказались от „мемизма – принципа подражания природе, который ещё со времен Аристотеля составлял основу всех эстетических установок европейского искусства”²². Поэтому лес как волшебная формула живёт в нашей памяти. Как отмечает в своей монографии о немецком романтизме как диалоге художественных форм Ботникова, романтизм был не только „переворотом в художественной мысли. Это был, прежде всего, переворот в мирочувствовании, в свою очередь, изменивший все: представление о человеке и природе, о соотношении искусства и жизни, о перспективах социальных преобразований. Не случайно А. Блок назвал романтизм „шестым чувством”. Переворот затронул даже сферу личных форм отношений, форм человеческого поведения, характер общения между людьми. Изменению подверглись и эстетические представления. Романтизм действительно явился революцией не только в искусстве, но и во всей культурной жизни европейских стран”²³.

Романтические мечты о побеге в природу зачастую воплощались в образах девственного леса, становившегося развёрнутой метафорой вышеупомянутого „изначального хаоса”. Всё неясное, иррациональное, загадочное в природе, обществе, а главное, в человеческой психике превращалось в тёмные лесные уголки, где стремилась „заблудиться” фантазия немецких романтиков.

Ключевые слова: немецкий романтизм, фольклор, лесное пространство, романтическое восприятие природы, самостоятельность природы, автономность лесных образов, объект медитации.

Bibliografia przedmiotowa

- Бальмонт К.Д., *Романтики*, [в:] К. Бальмонт, *Избранное*, составление, вступительная статья и комментарии к изданию Д.Г. Макогоненко, Москва 1990.
- Баратынский Е.А., *Полное собрание стихотворений в 2-х томах*, т. 1, Москва 1936.
- Ботникова А.Б., *Немецкий романтизм: диалог художественных форм...*, http://window.edu.ru/window/library/pdf2txt?p_id=23309&p_page=1,2,7 (22.12.2013).
- Гёте И.В., *Избранные произведения в двух томах*, т. 1, Москва 1985.
- Новалис Ф., *Ученики в Саусе*, <http://www.novalis.ru/ucheniki.htm> (21.12.2013).
- Тик Л., *Белокурый Экберт*, http://www.creator-tik.ru/ekbert_about.htm (22.12.2013).
- Eichendorff J. von, *Niegdyś przeżyłem /Erlebtes*, edycja dwujęzyczna, przeł. W. Kunicki, Kraków 2007.
- Клех И., *Сверхчеловеческое, слишком сверхчеловеческое*, „Иностранная литература” 2008, № 3, s. 298–301.
- Kosler A.M., *Nasz Eichendorff. Szkic życia poety*, Opole 1998.
- Kozielek G., *Niemiecka baśń romantyczna*, Wrocław 1994.

²² А.Б. Ботникова, *Немецкий романтизм...*

²³ Там же

Stein V., *Joseph von Eichendorff*, przeł. E. Pietrzak, Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn, Würzburg 2001.

Tieck L., *Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede*, t. I, Leipzig 1848, s. 39.

W głąb lasu. Las w polskiej literaturze i sztuce, komitet red.: E. Bernadzki, A. Brzezicki, F. Krysik, Z. Neugebauer, Wybór literatury: K. Czarny i T. Komendant, Warszawa 1985.

The vision of the forest in the German Romanticism

Abstract

The German Romantics were the first to discover the unique beauty of nature - in surprising shapes and sizes, in silence and fear, but also linked their and its destiny with history. In works of fiction such poets as L. Tieck, F. Novalis, J. Goethe and J. Eichendorff there is a forest with double headings: the forest in which the human leg had never trod, and the forest which exceeds the insignificant at first glance history of mankind.

The German Romantics bring to literature a wild uninhabited forest, which is ruled only by its own laws. The forest of the Romantics is a part of nature, which has received some autonomy and independence. Very often, the forest reverberates in the soul of a romantic character: grim noise of the branches of trees, piercing sound of the wind etc. The vision of the forest bears the peace or intensifies the feelings of loneliness and pessimistic emotions lyrical character.

The forest of the German poets of the Romantic era is the forest which is at the same time near and far. It is both the object of worship and anxiety - it is the temple of nature and the object of meditation, aesthetic emotions as well as a chronicle of the history of mankind.

Słowa kluczowe: Niemiecki romantyzm, folklor, przestrzeń leśna, romantyczne postrzeganie natury, samodzielność natury, autonomia obrazów leśnych, obiekt medytacji

Key words: German Romanticism, folklore, forest, the romantic perception of nature, an independence of nature, forest visions autonomy, the object of meditation

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

Anna Wietecha

Uniwersytet Warszawski

Modyfikacje rzeczywistości w *Dziwnej historii* Bolesława Prusa*

Opowieść czasu przelomu

Dziwną historię można postrzegać jako satyryczną opowiastkę piętnującą polskie malkontenctwo – i bez wątpienia myśl ta była Prusowi bliska, gdy tę nowelę pisał. Jako zabieg konstrukcyjny w utworze pojawia się *passus* ujawniający ścieranie się dwóch skrajnie różnych podejść względem porządku świata, a reprezentują je nadkonduktor, dwaj konduktorzy i telegrafista Ignacy.

Dwaj pierwsi przeklinają nieprzychylnie czasy i złorzeczą, nie zważając na datę zmieniającą się właśnie w kalendarzu. Ich niezadowolenie podsycą obecna sytuacja życiowa, która wydaje im się na tyle niekorzystna, bo bliska marnej egzystencji utracjuszy, że skłania ich do melancholijnego zagłębiania się w przeszłość odległą już o dziesięć lat.

Jednak Prus stawia mizernego telegrafistę w opozycji do ich malkontenckiego poglądu na rzeczywistość:

— Ja tam — odparł rudy — gdybym był Panem Bogiem, nie zabierałbym ludziom majątków, a przynajmniej, kiedy już zostali konduktorami, nie zsyłałbym na nich takiej śnieżycy. Kiepskie są rządy świata...

Mizerny telegrafista zatrząsł się na te słowa.

— Już, mój kochany — zawołał — tylko przy mnie nie bluźnij... [...], bo ten świat, jaki jest, jest najlepszy, i niech nas Bóg zachowa od poprawek — odparł telegrafista, dotykając dwoma palcami czapki¹.

Okazuje się, że właśnie ten bohater jest powściągliwy w formułowaniu sądów oceniających konstrukcję ludzkiego świata, mimo że niedawno myślał i mówił podobnie jak jego koledzy. Oprócz tego to on wydaje się rozsądniejszy, gdy zabrania

* Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

¹ B. Prus, *Dziwna historia*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, t. 3, *Nowele*, Warszawa 1954, s. 104–105. Dalsze cytaty według tego wydania.

im kląć i złorzeczyć. On wreszcie opowie im o niezwykłych wydarzeniach, dzięki którym jego światopogląd uległ przewartościowaniu. Ponieważ historia, jaką kiedyś zasłyszał, wywołała w nim tak znaczące zmiany, bohater pragnie, by wywarła ona podobny wpływ na konduktorów.

Można też na *Dziwną historię* spoglądać jak na zabawną opowiastkę, przestrzegającą przed małostkowością sądów i brakiem pokory w ocenianiu porządku ziemskiego świata. Takie spojrzenie nie było Prusowi obce, o czym świadczy choćby nagromadzenie tego typu odniesień w jego nowelistyce czy w obszernym materiale *Kronik*. We wstępie do zbioru wyimków z Prusowskich *Kronik* dotyczących literatury i sztuki Samuel Sandler w tym kontekście mówi:

Będąc już dość długo dobrze cenionym autorem *Kronik* stwierdzał [Prus – AW] z ironią: „W dziesięciorgu przykazaniach dla felietonisty najpierwsze opiewa, ażeby zapewniający natchnieniem swym odcinek, starał się być jak najmniej poważnym”. Prus, autor *Kronik tygodniowych*, od początku łamał to przykazanie, ale łatwo zauważyć, że z biegiem czasu coraz częściej, chociaż przecież zawsze ze swadą i wigorem, umiał zająć i zabawić czytelnika, rozśmieszyć. Czasami bywał frywolny. Przecież zaczynał swoją karierę literacką jako humorysta, przypominano, a raczej wypominano mu to z niemałą dlań przykrością².

Jakkolwiek wskazane tu tropy interpretacyjne mogłyby w zupełności wystarczyć, pozbawiałyby one tę małą narrację głębi, którą jednak warto spostrzec.

Trudno więc pominąć kwestię najbardziej podstawową, choć nie zawsze tak istotną w odniesieniu do tekstu, czyli datę jego powstania. *Dziwną historię* publikuje więc „Kurier Warszawski” w swym noworocznym numerze ze znamiennej 1887 roku³. W artykule *Czym żyła Warszawa w 1887 roku* Andrzej Makowiecki, oprócz danych statystycznych oraz pieczołowicie zebranych faktów świadczących o zwichrzoności tego roku, pisze także o jego niezwykłości:

[...] a dlaczego akurat w 1887? Czy jest jakiś powód [...], aby dacie tej przypisywać szczególne znaczenie? [...] rok 1887 okazuje się być rokiem szczytowym dla polskiej prozy powieściowej doby realizmu [...]. Opinię tę fakt rozpoczęcia prasowej, odcinkowej publikacji *Lalki*, *Nad Niemnem* i *Pana Wołodyjowskiego* usprawiedliwia chyba dostatecznie. Ale czy obok tej oczywistości [...] są jeszcze jakieś inne uzasadnione powody akcentowania tej daty? [...]

Czym to miasto żyło [w 1887 roku – AW]? Odpowiedź zależna jest od przyjętego profesjonalnego punktu widzenia. [...]

Wreszcie historyk obyczaju i życia codziennego odnotuje, że w czerwcu Warszawa przeżyła powódź, a w sierpniu całkowite zaćmienie słońca; że w zimie największym

² S. Sandler, *Wprowadzenie*, [w:] B. Prus, „*Obrazy wszystkiego*”. *O literaturze i sztuce*. Wybór z *Kronik*, wybór i wprowadzenie S. Sandler, Warszawa 2008, s. 9.

³ Zob. *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Fita i K. Tokarżówna, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1969, s. 357.

powodzeniem cieszyły się ślizgawki w Ogrodzie Saskim, przy Oboźnej i w „Promenadzie” za rogatką belwederską [...]”⁴.

Obok wskazania prozatorskich słupów milowych w historii literatury i epoki badacz akcentuje wchodzące w skład porządku naturalnego dwa zjawiska, jakim potocznie, a i na gruncie sztuki, przypisuje się nadprzyrodzony wymiar, a są to: powódź i przede wszystkim – sierpniowe całkowite zaćmienie słońca.

Ta wyjątkowa chronologiczna zbieżność, poprzez połączenie wspomnianych fenomenów i daty wydania *Dziwnej historii*, mogłaby stanowić bardzo atrakcyjną pożywkę dla (nad)interpretacyjnych dociekań. Trzeba jednak przyjąć jej pewną zwodniczość, gdyż Prus publikuje tę nowelę na początku znamiennej roku, a – tak istotne dla jego światopoglądu – całkowite zaćmienie słońca pisarz przeżyje dopiero kilka miesięcy później⁵. Zatem we wskazanych wyżej okolicznościach ponętność tej zbieżności wydaje się już mniejsza, chociaż tak czy inaczej stawia tę małą prozę w rzędzie wybitnych dokonań jednego ze złotych lat polskiej literatury.

Na przestrzeni tego drobnego utworu mamy do czynienia ze zjawiskiem swoistego wstrzymania czasu fabularnego na mgnienie oka. Niejako przelamuje się on na pół, pozostawiając w przeszłości uprzedni rok, a wkraczając – dumnie, choć ukradkiem – w ten następny – rodem z przyszłości kuszącej obietnicą spełnienia marzeń. Przełomowość czasu akcji autor kreuje, stosując technikę wielowymiarowości opisu. Jednak bynajmniej nie polega ona chociażby na rozszczepieniu narracji pomiędzy wielu bohaterów.

Jej kwintesencję stanowi skumulowanie konkretnych zabiegów artystycznych na krótkiej przestrzeni początkowego fragmentu tekstu. Dzięki ich nagromadzeniu Prus osiąga efekt swoistej synergii, gdyż oglądane łącznie, mają moc o wiele większą niż wówczas, gdyby rozpatrywać je wyłącznie jako sumę składników dodawanych do siebie osobno.

Anna Kalinowska zauważa z kolei inną (acz niestojącą w sprzeczności ze wskazaną przeze mnie) możliwość interpretowania niekonwencjonalnych zabiegów autorskich, które dotyczą tekstowego *tempus* między innymi w *Dziwnej historii*. Niezwykle inspirujący jest podział małych narracji ukształtowany pod kątem sposobu dysponowania czasem w obrębie tekstu:

Propagując program utrzymania równowagi społecznej, posłużył się Prus formą nowelistyczną o wielokrotnych albo wieloaspektowych przebiegach fabularnych. Wiąże się to z modyfikowaną w różnorodny sposób płaszczyznę czasu zdarzeń. Przy linearnym, chronologicznym przebiegu akcji, dla modyfikowania narracyjnej pozycji wystarczy tylko zmiana emocjonalnego zaangażowania opowiadacza przyjmującego rolę kolejnych postaci. Formy podawcze oscylują wówczas od obiektywnych spostrzeżeń obserwatora poprzez udratyzowane przedstawienia ideologa

⁴ A.Z. Makowiecki, *Czym żyła Warszawa w 1887 roku*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 41–42.

⁵ Zob. Z. Szwejkowski, *Przeżycia osobiste Prusa w „Faraonie”*, [w:] tegoż, *Nie tylko o Prusie*. Szkice, Poznań 1967, s. 262–268.

do nasyconych liryzmem wypowiedzi o doznaniach bohatera (*Lokator poddasza, Przy księżycu*).

Właściwość powtarzania, nakładania się kolejnych wersji zdarzeń na siebie, została nazwana „techniką nawarstwiania”, zaś zjawisko kilkakrotnego ich oświetlenia w innym strumieniu czasu to technika „nawrotu motywów”.

Gdy płaszczyzna narracji jest niezmienna, a zdarzenia w kilku ciągach wypełniają ten sam odcinek czasu, zwielokrotniając jego zawartość, fabularne przebiegi nawarstwiają się poziomo (*Echa muzyczne, Dziwna historia, Widzenie, Wigilia*). Z kolei, gdy jedna opowieść jest uzupełniana kolejnymi jej wersjami przy linearnym przebiegu narracji, mamy do czynienia ze zjawiskiem diachronicznego ich nawrotu (*Powiatki cementarne*). Wymaga to w wielu wypadkach szerokiej perspektywy czasowej, gdyż wersje wydarzeń poddane weryfikacji tego czynnika okazują zaskakujące oblicza⁶.

Pośród wspomnianych aspektów, które nawarstwiają się synergetycznie w początkowym fragmencie Prusowskiej noweli, jako pierwszą warto wskazać fasadowość rzeczywistości, a co za tym idzie – także relacji międzyludzkich obserwowanych przez narratora podczas balu sylwestrowego w „jasno oświeconej” Resursie Obywatelskiej. Spod złudnego blichtru gry pozorów wyziera wtedy dojmująca pustka. Uwydatniają ją powtórzenia obecne w opisie uroczystości. Kolejny z aspektów stanowi personifikacja nocy sylwestrowej⁷. Dzięki pojawieniu się takiego zabiegu na wyrazistości zyskuje wspomniana pustka, ale przede wszystkim – eksponowany przez pisarza – brak radości, który doskonale współgra z poczuciem jałowości i niespełnienia, jakie dręczą biesiadników:

Zbudzona ich wesołymi krzykami ocknęła się noc zimowa i chcąc bodaj raz w życiu zobaczyć, jak wygląda radość, zapuszcza w jasno oświecone okna Resursy Obywatelskiej swoje puste i martwe oko. „Gdzie jest radość?... – pyta się bijąc w szyby płatami zmarzniętego śniegu. – Gdzie tu radość?... Pokażcie mi radość!...” – jęczy głosem wichru, trzęsie ramami okien i uderza głową o ściany.

Ale razem z ostatnią kroplą noworocznego toastu uciekła radość nawet z salonów Resursy Obywatelskiej, i nie ma jej tu.[...]

Nie ma już radości ani w Resursie, ani poza Resursą, ani nawet na całej kuli ziemskiej. Jest tylko niezmierny płat śniegu, sięgający od Brukseli do Kamczatki, od bieguna do Neapolu, a nad nim czarna, pusta i martwa noc zimowa. (s. 103)

Mimo że wspomniany zabieg personifikacji zimowej nocy wydaje się rozwiązaniem mało oryginalnym, sprawia jednak, że opisywana w utworze mroczna przestrzeń charakteryzuje się jeszcze głębszą czernią i o wiele bardziej dolegliwą

⁶ A. Kalinowska, *Między stereotypem a lirycznym opisem – w poszukiwaniu modelu Prusowskiej noweli*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, red. S. Fit i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 189.

⁷ Zob. R. Kochanowicz, *Reifikacja i personifikacja – czyli dwie obsesje pisarzy-fantastów*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. B. Kaniewska i S. Wystouch, Poznań 1999, s. 303– 314.

mroźnością. Jej martwe oko pogłębia nastrój przerażenia. Pisarz wzmacnia je sugestywnym stwierdzeniem o biciu głową o ściany przez noc i o rozpaczliwym sypaniu płatkami śniegu w szyby w akompaniamencie świstu zimowego wichru. Śnieżna biel kontrastująca z po mistrzowsku wykreowaną, atramentową czernią mroku pojawia się więc jako kolejny z aspektów nawarstwiających się w tym fragmencie.

Zastosowawszy wskazane wyżej zabiegi, w szerszym planie Prus otwiera pole pojawieniu się zaanonsowanych w tytule utworu niezwykle, wydarzeń. Zanim to jednak nastąpi, autor roztacza przed oczyma czytelnika obraz spowitego mrokiem mroźnego pejzażu widzianego z zaskakującej perspektywy torów kolejowych, po których wszakże miał biec ku świetlanej przyszłości pozytywistyczny pociąg postępu⁸. Rycina jego lokomotywy na okładce „Przeglądu Tygodniowego” ówczynie przyciągała przecież uwagę czytelników.

Czysta karta świata, czysta karta historii

Prusowska niebywała opowieść wyłania się zatem z wykreowanej słowem równiny pokrytej nietkniętą jeszcze śladami ludzkich stóp bielą śniegu – tego samego, który w *Kamizelce* skrętnie i cicho przykrywa zmarznięte ludzkie popioły. I chociaż utwór otwiera obraz balu sylwestrowego, niesamowite wrażenie mroźnej bieli pozostaje w pamięci jako fundamentalne dla atmosfery *Dziwnej historii*. Autor bowiem pisze:

W mrokach tej samej nocy, co zagląda do okien Resursy Obywatelskiej, wśród tych samych śnieżnych tumanów, które biją w jej jasno oświetlone szyby, z wolna toczy się, daleko od wesołej Resursy, pociąg towarowo-osobowy. Naprzód lokomotywa, z której komina zamiast pary wydobywają się kłęby śniegu, potem tender wyżej naładowany śniegiem aniżeli węglem i wodą, potem wagony towarowe, w których najobfitszym towarem jest śnieg, potem wagony pasażerskie, w których przez okna zasypane śniegiem nie widać pasażerów. Śnieg, nic tylko śnieg, na dachach, stopniach i poręczach wagonów, śnieg na wąsach, czapkach i kożuchach służby, śnieg na plancie drogi, śnieg na prawo i na lewo od plantu, śnieg przed pociągiem i za pociągiem, śnieg od Brukseli do Kamczatki i od Neapolu do bieguna. (s. 103–104)

Ponieważ obrazowi niemal syberyjskiej, zimowej przestrzeni towarzyszy znaczący moment w czasie – przełom nowego i starego roku, można tę biel uznać za metaforę. Dzięki tej swoistej *carte blanche* czas napędzający mechanizm historii daje się na moment zatrzymać.

Wówczas we wnętrzu pozytywistycznego symbolu postępu – w pociągu – może zaistnieć niespodziewanie nowy wymiar czasoprzestrzeni:

⁸ Eugene Minkowski prezentuje bardzo interesujące spojrzenie na pociąg pełniący rolę tła ludzkich przeżyć. Pisze o tym w: E. Minkowski, *Przestrzeń pierwotna*, przeł. M. Polak, „Kronos” 2010, nr 3, s. 103–104.

O północy, w chwili kiedy do salonu Resursy Obywatelskiej wnoszono butelki szampana, dwaj konduktorzy pociągu weszli do przedziału służbowego, gdzie właśnie nadkonduktor z powierzchownością senatora i telegrafista z miną filozofa pracowali nad odkorkowaniem zwyczajnej wódki. (s. 104)

Słuchacze nietuzinkowej historii dają się oczarować fantastyczności przytaczanych zdarzeń, a nieprawdopodobieństwo opowiadanej w wagonie przygody wydaje się dzięki temu mniejsze.

Prus zresztą dość często stosuje taki zabieg – wykorzystuje czas jako swoiste antidotum na znikome prawdopodobieństwo opisywanych wydarzeń. Aby je fabularnie uprawdopodobnić, autor posługuje się dźwignią czasu niezwykłego – czy to jakiegoś znaczącego przełomu czy świąt. Pisarz, stykając bohatera z wyjątkowym momentem w czasie, wystawia go w pewnym sensie na próbę, a czytelnik ma sposobność obserwować jej wynik. Tak dzieje się choćby w *Emancypantkach* w okresie Wielkiej Nocy czy w kilku nowelach, których akcja toczy się w trakcie Wigilii.

Ale niejednokrotnie bywa tak, że Prusowska codzienność miewa zastanawiające luki, przez które niewytłumaczalne zjawiska wtłaczają się w uporządkowany racjonalnie świat. Doskonałą egzemplifikację stanowią tu chociażby *Z legend dawnego Egiptu*, *Nawrócony* czy *Katarynka*.

Dziwna Dziwna historia

W odniesieniu do całokształtu nowelistycznej spuścizny autora *Antka* warto nakreślić szerszy kontekst dotyczący *Dziwnej historii*.

Stanowi ona jeden z wielu owoców jego eksploracji przestrzeni światów możliwych nauki, percepcji, psychologii i metafizyki. Janina Szcześniak niezwykle trafnie identyfikuje źródła konstytuujące ten obszar twórczości pisarza:

Spośród scjentyście zorientowanego pokolenia pozytywistów polskich Prus miał największą skłonność do fantastycznonaukowych i utopijnych pomysłów. Autor *Sławy* pozostawił po sobie notatki do utworów z pogranicza filozofii, utopii oraz *science fiction*, a także plany, niestety niezrealizowane, o tematyce astronomicznej, kosmologicznej i futurystycznej. Prusa pociągała również fantastyka, która dawała możliwości ukazania w niebanalny sposób istotnych prawd wówczas, gdy zawodziła metoda realistyczna. Połączenie naukowych zainteresowań i skłonności do fantastycznego ujmowania niektórych zjawisk świata realnego można uznać za przejaw szczególnych predylekcji pisarza. Problematyka egzystencjalna, historiozoficzna i moralna, przy nie zawsze jednoznacznym przesłaniu tekstów, sprawiła, że utwory Prusa mają niezwykle nowoczesny charakter i fascynują także współczesnych odbiorców⁹.

⁹ J. Szcześniak, *Historie fikcyjne Bolesława Prusa*, [w:] tejże, *Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji pisarzy postyczniowych*, Lublin 2008, s. 200–201.

Trudno temu zaprzeczyć, dodając istotne rozpoznania Anny Martuszeńskiej, która podejmuje próbę zdefiniowania rozmytych i wydawałoby się ząębających się pojęć:

O fantastyce natomiast, w przeciwieństwie do fantazmatów, mówimy wówczas, gdy z jednej strony da się ustalić, co mieści się w obrębie przyjętych w danej epoce norm tego, co uważane jest za możliwe empirycznie i tym samym prawdopodobne, z drugiej zaś – gdy są utrwalone powiązane z odchodzeniem od tych zjawisk konwencje, które pozwalają ją ujmować w konkretnych gatunkach. Zakres znaczenia pojęcia „fantastyczność” wydaje się zaś na ogół mieścić między jednostkowym i zindywidualizowanym ujęciem tych kreacji, które mają niejasny czy odmienny niż spotykany empirycznie status ontologiczny, a skonwencjonalizowanymi w literaturze (także oczywiście w całej kulturze, zwłaszcza w filmie) odmianami ich prezentacji¹⁰.

Podążając tropem badawczego zainteresowania nowelami fantastycznymi autora *Cieni*, Grzegorz Filip w odniesieniu do tej grupy małych narracji wskazuje kontekst naukowej dyskusji (lub jej braku):

Wydaje się, że znacznie więcej motywów fantastycznych, i to o różnorodnym charakterze, odnaleźć można w Prusowskiej nowelistyce niż w prozie powieściowej. Wymieńmy owe nowele w kolejności chronologicznej: *Pan Wesołowski i jego kij* (1875), *Sen Jakuba* (1875), *Nowy Rok* (1880), *Nawrócony* (1881), *Pleśń świata* (1884), *Dziwna historia* (1887), *Sen* (1890), *Z żywotów świętych* (1891), *Widzenie* (1900), *Wojna i praca* (1903), *Zemsta* (1908), *Historia nieprawdopodobna* (1910), *Zagadka do nagrody* (1911) i *Widziadła* (1911).

Są wśród tych utworów nowele artystycznie doskonałe, są i chybione. Fakt ten sprawił widać, że monografiści twórczości Prusa przeważnie nie wyodrębniali osobnej ich grupy¹¹.

Tymczasem warto podjąć próbę określenia, na czym polega nietuzinkowość realiów wykreowanych przez autora w *Dziwnej historii*.

Fabuła noweli koncentruje się więc wokół tytułowego wątku, którym pisarz czyni zjawisko enigmatycznego, niespodziewanego zaniku siły tarcia. Powoduje on wiele konsekwencji, jakie dotyczą tekstu, lecz także wykraczają poza jego ramy. Pewnego dnia doświadcza go bohater utworu. Autor kunsztownie przygotowuje czytelnika na zetknięcie się z nierealnym, nieistniejącym światem, gdzie jedna z podstawowych sił fizyki traci swą moc, mimo że na co dzień, w zwykłych okolicznościach, wydaje się ona po prostu czymś naturalnym i nie skłania do refleksji¹².

¹⁰ A. Martuszeńska, *Wprowadzenie*, [w:] *Fantastyka. Fantastyczność. Fantazmaty*, red. A. Martuszeńska, Gdańsk 1994, s. 7–8.

¹¹ G. Filip, *Fantastyczne przypowieści i humoreski Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa, Lublin–Nałęczów 24–25 kwietnia 1987*, red. S. Fit i E. Łoch, Lublin 1993, s. 144–145.

¹² A. Suchomska-Chabior, *Źródła wiedzy psychologicznej Prusa*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 204.

W świecie śliskich, zawrotnych wyżyn

Prus kształtuje opowieść o nietypowej przygodzie urzędnika kolejowego w taki sposób, aby bohater miał możliwość prędko wzrosnąć w pysze, a w wyniku tego osiągnąć zdolność intelektualnego równania się z Bogiem. Pozwala więc Gębarzewskiemu snuć rozważania o wadliwej konstrukcji ludzkiego świata:

„Po co Pan Bóg — mówi — stworzył siłę tarcia? — Gdyby nie było tarcia, to i konie mniej by pracowały, ciągnąc ładowne wozy po bruku, i ludzie mniej by męczyli się, pchając ciężary po podłodze, i — te przeklęte paki od dawna byłyby już w magazynie, a ja poszedłbym z wizytą”.

„Plotą księża — myślał sobie dalej — że światem rządzi mądrość. Cóż to za mądrość mogła stworzyć tarcie, które pochłania tyle sił, pracy i czasu? Żeby nie to głupie tarcie, nie zapalałyby się osie u wagonów ani psułyby się maszyny. Człowiek także, zamiast wlec się po ziemi jak wół i potnieć na każdym kroku, ślizgałby się tylko jak łyżwiarz. Rozumiem ja to dobrze, bo przecież uczyłem się fizyki”.

I tak rozmyślając, Gębarzewski rzucał półgłosem od czasu do czasu bluźnierstwa, aż żegnali się zgorzeleni tragarze.

„Już ja bym tam lepiej świat zbudował!...” – powtarzał sobie. (s. 106)

Gębarzewski prezentuje naiwne przekonanie o własnej wszechwiedzy oraz o wyjątkowej przenikliwości swego rozumu. Okazuje więc jawny brak pokory, a przy tym w swoich rozważaniach nie potrafi zauważyć ewidentnych błędów. Widząc jedynie wady rzeczywistości, traci z oczu jej niewątpliwe zalety. Skupiwszy się tylko na pojedynczym aspekcie urządzenia świata, zapomina również o tym, jak skomplikowane zależności powodują ustalone prawami fizyki relacje między człowiekiem a przedmiotami.

Następnie pisarz konfrontuje odbiorcę ze swoistym minitraktatem, który autor kreuje w formie sekwencji zdarzeń z udziałem bohatera. Dlatego – podobnie jak w rozprawie naukowej – teza postawiona przez Gębarzewskiego ulega sukcesywnej i bezlitosnej weryfikacji. Jej praktyczną realizację sprawdza szereg specyficznych doświadczeń percepcyjnych, w których lekkomyślny reformator uczestniczy z poruczenia literackiej Opatrzności.

Co ciekawe, w tym momencie pisarz dokonuje swoistej kompresji rzeczywistości, tym samym tworząc jej inny wymiar. Dzięki skondensowanemu czasowi opowieści telegrafisty autor może niemal natychmiast przenieść uwagę odbiorcy od refleksji, które snuje urzędnik, ku transcendentalnej luce rzeczywistości¹³.

W tym niby traktacie niespodziewanie mamy bowiem do czynienia z ingerującą w ziemski porządek reakcją sił nadprzyrodzonych. Prus więc oddaje głos niedostępnemu na co dzień tchnieniu Boskiemu i stawia Gębarzewskiego twarzą w twarz z aniołem:

¹³ Zob. J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 60.

[...] został w sali sam i kończył rachunki. Naraz podnosi głowę i spostrzega za kratą bardzo pięknego młodzieńca. [...]

„Pan ma interes?” — pyta się Gębarzewski młodzieńca.

„Tak jest, panie” — odpowiada młodzieniec i patrzy na niego takim wzrokiem, jakby był co najmniej prezesem wszystkich dróg żelaznych. Gębarzewskiego zdjęła niepojęta trwoga, więc sam nie wiedząc, co mówi, pyta się młodzieńca:

„Godność pańska?...”

„Jestem anioł Gabriel” — odpowiada młodzieniec. (s. 106–107)

Wieść przyniesiona przez niebieskiego posłańca o wyroku, jaki ma dotknąć Gębarzewskiego, nie wydaje mu się prawdopodobna, gdyż dotyczy sfery Boskiej i nie należy do ludzkiego porządku świata, mimo wszystko dość przewidywalnego w swym ogólnym schemacie. Dlatego bohater rozpaczliwie próbuje się zająć urzędniczymi czynnościami pozostawionymi na uboczu. Jednak wysiłek ten okazuje się daremny, ponieważ oprócz wspomnianej wcześniej własności tarcia skazaniec traci – oczywistą w typowych okolicznościach i tak radującą człowieka – możliwość ukończenia bez większego trudu najprostszych czynności.

Z wysokości spekulacji i wybujałej ambicji młody człowiek nie dostrzega tego, co płaskie i nieodłączne od ludzkiej egzystencji. Mam tu mianowicie na myśli zakorzenienie człowieka w materialnej rzeczywistości przedmiotów i zjawisk, a ściślej – fizykalno-mentalne oswojenie świata na tyle, aby stał się przyjazny i do pewnego stopnia poddany woli jednostki.

Nierozważny, młody bohater ma sposobność odczuć, jak wiele znaczy automatyzm wykonywanych z łatwością gestów, instynktowne (acz mimowolnie umiejętnie) manipulowanie własnym ciałem w odniesieniu do innych przedmiotów i ludzi, jak również – bezbłędne rozpoznawanie układu topograficznego własnej cielesnej powłoki, pomieszczenia oraz układu przedmiotów względem siebie. Na dwadzieścia cztery godziny zostają mu odebrane tak cenne, niejako immanentne własności ludzkiego ciała i umysłu. W związku z tym wszystko, co go otacza, wydaje się nowe, inne, ale przez to także nieprzyjemne, bo obce i zaskakujące, a przede wszystkim – poddające się jego woli z wielkim trudem.

Autor przeprowadza więc młodego urzędnika przez trzy obszary doświadczeń percepcyjnych, które – jak kręgi na wodzie w Prusowskiej *Powracającej fali* – odciskają piętno na jego życiu. Co ważne, nienaturalnie wyolbrzymione powracają w formie reakcji otoczenia, a co za tym idzie – determinują fakty i decyzje niekorzystne dla Gębarzewskiego. I tak bolesne oddźwięki ludzkich opinii dotyczą więc trzech sfer życia bohatera utworu, jakie składają się na całokształt jego egzystencji, a są to: płaszczyzna zawodowa, społeczna czy towarzyska oraz emocjonalna albo raczej – erotyczna.

Boski wyrok sprawia, że w każdej z wymienionych przestrzeni urzędnik zawodzi oczekiwania otoczenia, ponieważ zachowuje się niezgodnie z zasadami obowiązującymi w danym środowisku. Niezdolny utrzymać pióra w ręce, nie może w żaden sposób realizować powierzonych zadań, więc – uznany za pijaka – wnet pracę traci.

Szuka więc pomocy u przyjaciół, wobec których wszelkimi możliwymi sposobami próbuje uniknąć blamażu. Jednak i te starania, mimo że usilne, idą wniwecz:

„Panie, co się z panem dzieje? Jak pan mogłeś przyjść do nas w takim stanie?”
 Biedny młodzieniec spojrzał nagle na podłogę i — o mało nie padł trupem. Proszę sobie wyobrazić, że ponieważ nawet wewnątrz jego ciała straciło siłę tarcia, wszystko więc, co wypił i zjadł, przeleciało mu tylko przez usta i... znalazło się na podłodze!...
 „Pan upiłeś się!” — wrzasnął gospodarz, pokazując mu drzwi.
 Biedny chłopak nawet nie próbował tłumaczyć się. Przejechał całą jadalnię jak na łyżwach (wywracając przy tym stół z samowarem), a znalazłszy się za drzwiami poślizgnął się na pierwszym stopniu i ze wszystkich schodów runął na dół. To utwierdziło jego nieprzyjaciół w opinii, że był pijany. (s. 110–111)

Sytuacja społeczna, w jakiej zostaje postawiony bohater, przywodzi na myśl Goffmanowskie pojęcie teatru życia codziennego¹⁴. Każdy gest jest obserwowany przez innych ludzi i staje się w pewnym sensie formą wychylenia ku nim¹⁵. Ale urzędnik kolejowy nagle traci odniesienie do innych, gdy zostaje prawie sam w pustoszejącym pokoju – tak jak samotnie odbywał niecodzienną rozmowę z aniołem. Chociaż nikt nie był świadkiem tej drugiej, pierwsza ze wskazanych sytuacji jest już efektem działania Boskiego wyroku. Sprawia on, że zachowanie Gębarzewskiego zwraca uwagę obecnych w trakcie posiłku gości i budzi ich odrazę.

Prus więc na mgnienie oka każe bohaterowi zatrzymać się na scenie życia codziennego. Wówczas musi on stawić czoła obrzydzeniu i przerażeniu własnym, dziwnym defektem, który dotyka nawet tak intymnej sfery ludzkiego ciała jak jego wnętrze ukryte dotąd przed wzrokiem innych. Na domiar złego – ułomność tę odbijają oczy drugiego człowieka – zde gustowanego zajściem gospodarza, przez co jej ciężar ulega trudnemu do zniesienia zwielokrotnieniu.

Nagły kontakt bohatera niesamowitej opowieści ze związaną z trawieniem i wydalaniem stroną własnej cielesności, która jest kulturowo uznawana za gorszą, pozwala mu w pełni doświadczyć gorzkiego smaku swoistego wygnania z ziemskiego raju ludzkiej percepcji. Na co dzień wszak nie zamąca jej odczuwalna, nieznosząca sprzeciwu ingerencja Boga, a bohater zostaje z tego komfortowego stanu wytrącony, choć na dwadzieścia cztery godziny, w istocie – na zawsze.

W sytuacji egzystencjalnej zaprezentowanej w *Dziwnej historii* nagle młodego człowieka opanowują emocje o tak wysokim napięciu, że aż trudno dać im odpór. Świadczą one o duchowej dysharmonii, jaka jest wynikiem ich skumulowania.

¹⁴ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 1981.

¹⁵ Zob. W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 123.

Pośród nich znajdują się: strach, wyobcowanie, niemożność autoidentyfikacji, rozpad więzi międzyludzkich, a w końcu nieuchronna – utrata zaufania do samego siebie¹⁶.

Mentalny i fizyczny klincz, w jakim niespodziewanie zostaje ulokowany Prusowski bohater, przywodzi na myśl dwie paralele¹⁷. Pierwsza z nich każe widzieć w Gębarzewskim wybrańca czy przeklętego, którego odautorska siła sprawia konfrontuje z paradygmatem odczuć, jakie mogły towarzyszyć Adamowi i Ewie odchodzącym z Edenu w konsekwencji podobnego nadużycia Boskiego zaufania. Ich hipotetyczne emocje wydają się analogiczne z tymi, z jakimi musi się zetknąć ukarany urzędnik. Z kolei rozpad tożsamości bohatera w obliczu trudnej do zaakceptowania zmiany jego kondycji nasuwa skojarzenie ze współczesnym rozumieniem zdezintegrowanej formy modernistycznego podmiotu. Interesująco opisuje ją Joanna Zajkowska, czerpiąc z rozpoznań Agaty Bielik-Robson:

[...] życie w świecie nowoczesnym staje się zmaganiem z samostanowieniem, odnalezieniem się w nieustannie zmieniających się warunkach zewnętrznych, w kontaktach z innymi ludźmi, z przepływającym strumieniem zdarzeń i spostrzeżeń – szeroko rozumianym wpływem. Próba przeprowadzenia własnego *Bildung* – udanego procesu prowadzącego do samookreślenia i samorealizacji – jest najważniejszą potrzebą, a zarazem najważniejszym zadaniem współczesnego podmiotu – projektem nowoczesnej podmiotowości¹⁸.

Tymczasem Prus podsuwa swemu bohaterowi kolejną ze złudnych przystani, w której bohater – teraz w istocie zdesperowany – pragnie się uchronić przed destrukcyjnymi konsekwencjami obarczającego go wyroku. Uduje się więc do ukochanej kobiety. Opowiada o niesamowitej przygodzie – bynajmniej jeszcze niezałożonej – i zyskuje jej zrozumienie. Jednak – jak często bywa w intymnej sferze relacji międzyludzkich – zrozumienie to okazuje się nader nietrwałe w zetknięciu z realną rzeczywistością, a Gębarzewski, niewymownie samotny, pozostaje ze swym ciężarem.

Okazuje się więc, że na niewiele się zdają tłumaczenia bohatera, jakkolwiek w zupełności są zgodne z prawdą. W wyniku tego traci on ostatnie oparcie, jakiego upatrywał w ocalającej sile miłości. Chociaż pisarz na trzeciej odśłonie kończy spiętrzenie niecodziennych perypetii, a czas opowieści – dodatkowo skrócony przez jej przytoczeniową formę – zbliża urzędnika do końca dolegliwej przestrogi, efekty życiowej katastrofy są znaczne. Jako że Boska nauka w noweli kieruje się zasadą odpowiedzialności kary względem rozmiaru popełnionej winy, pracownik kolei pozostaje bez posady, traci dobrą reputację i przyjaciół, a potem zostaje upokorzony i nie jest

¹⁶ Zob. B. Prus, *Wędrówka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1950, s. 113–114.

¹⁷ Por. E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] tejże, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62–63.

¹⁸ J. Zajkowska, *Nowocześni bohaterowie Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz nowoczesny*, red. J. Malik, Lublin 2009, s. 171.

już godny jakichkolwiek względów ukochanej kobiety. Pieczętując jego całościową klęskę oraz utwierdzając tym samym przejawy egzystencjalnej przegranej, lekarz badający nieszczęśnika, swą diagnozą kończy sekwencję przykrych wydarzeń. Podsumowuje ją telegrafista-opowiadacz:

[...] Gębarzewski utraconą siłę tarcia odzyskał, lekarz więc nie mógł sprawdzić jej chwilowego braku i zdecydował, że wszystkie wypadki, jakim biedny młodzieniec uległ poprzedniego wieczoru, były skutkiem pijaństwa... [...] Toteż myśląc o jego przygodach, nigdy nie sarkam na świat i nie chcę poprawiać tego, co mi się wydaje wadliwym. (s. 112–113)

W wygłosie *Dziwnej historii* autor podkreśla więc fundamentalny dla rozumowania Gębarzewskiego błąd poznawczy, jaki stał u podstaw prezentowanych przez niego poglądów. Można go streścić tymi słowami: mimo że wiedział i widział zbyt mało, sądził, że wie i widzi bardzo dużo, w zamian miał więc wątpliwą przyjemność zobaczyć i dowiedzieć się o sobie tak wiele, że przekracza to siły zwyczajnego człowieka.

Jak przystało na nowelistykę najwyższej wartości, Prus nie odpowiada jednoznacznie na żadne z istotnych pytań nasuwających się podczas lektury utworu. Dlatego nie rozstrzyga, czy lawina dziwacznych zdarzeń stanowi tylko seans wyobraźni Gębarzewskiego, jest może jego koszmarnym snem, czy też raczej to wszyscy wokół poddani są wpływowi dziwnej iluzji rzeczywistości? Ponadto czy w istocie splot niebywałych wydarzeń można postrzegać jako zakamuflowaną aluzję do skutków pijaństwa – narodowej przywary Polaków?

A ponadto – czy to, co wydaje się realnością niewymagającą weryfikacji, takiego sprawdzianu jednak wymaga?

Przewrotnie trzeba przyznać, że tak. Za oręż w tej quasi-polemice doskonale posłużą twierdzenia Williama Jamesa, który dokonywał tego rodzaju doświadczeń na rzeczywistości. Efektem jego badań była mianowicie konstatacja, iż często zdarza się, że to, co sprawia wrażenie niewzruszonego pewnika, w istocie jest złudzeniem, a fakt wysoce wątpliwy ku naszemu zaskoczeniu musimy uznać za prawdziwy¹⁹.

Zatem – czy Prusowskiej *res cogitans* uda się wyzwolić z epistemologicznych pułapek? Oczywiście tak, bo Prus nie byłby Prusem, gdyby wyjść za wszelką cenę nie szukał. Wiodą więc one od literackiej reprezentacji świata i związanych z nim doświadczeń, którym blisko do realistycznego odwzorowania rzeczywistości, ku eksploracjom metafizycznym obecnym w prozie pisarza, jakie zyskują swój unikalny wyraz w zetknięciu z codziennością.

Kręta droga ku...

Jakkolwiek myśl ta może się wydać truizmem, Prus chce widzieć w człowieku istotę w każdym momencie zdolną do zmiany. Bez względu na to, czy będzie to

¹⁹ Zob. W. James, dz. cyt., s. 281–286.

ewolucja ku dobru czy ku złu, czy pozostaną po niej trwałe czy efemeryczne owoce, w twórczości pisarza myśl ta jest wyraźnie obecna, skłaniając do namysłu nad ludzką kondycją.

Ewa Paczoska w podobny sposób spogląda na teksty autora *Michałka*, dodając tło potencjalnych odniesień Bergsonowskich. Pogląd ten jest mi szczególnie bliski, gdyż wydaje się wyjątkowo trafny w odniesieniu do Prusowskich eksploracji w obrębie krótkich form narracyjnych:

Prus nie idzie oczywiście tak daleko jak autor *Ewolucji twórczej*, który proponuje całkowicie odrzucić Spencerowskie „całkowanie” świata na rzecz „zmieszania razem odruchu i woli”, co umożliwi „poszukiwanie rzeczywistości płynnej, która się osadza pod tą podwójną postacią”. Losy bohaterów powieści Prusa dostarczają natomiast dowodów, że „całkowanie”, klasyfikowanie własnych doświadczeń związane z nieufnością do „czucia”, prowadzi do oddawania własnego życia w pacht cudzych fantazmatów i projektów²⁰.

Z perspektywy całokształtu twórczości prozatorskiej Bolesława Prusa *Dziwną historię* bez wątpienia można postrzegać jako kolejną z odsłon autorskiego poszukiwania w przestrzeni literackiej remedium na bezrefleksyjną, „automatyczną” percepcję charakterystyczną dla pozytywistycznego modelu poznania. W tym kontekście utwór ten na pisarskiej drodze Prusa stanowi jeden ze znaczących punktów zwrotnych. Wiedzie więc ona, ewoluując stopniowo – od pogłębionych spojrzeń na ludzką percepcję z punktu widzenia myślącego i wprawnego realisty ku dwóm (momentami zbieżnym) ścieżkom. Pierwszą z nich widzę jako autorską możliwość eksplorowania zjawisk metafizycznych w dogodnym ku temu obszarze drobnej prozy. Wówczas nowela jako gatunek prozatorski może stać się specyficznym miejscem epifanii. Nawiązując do pojęcia metafizyki Aneta Mazur dookreśla tło takiego podejścia:

Fakt, iż „metafizyczności” – najczęściej i z powodzeniem – poszukuje się na obszarach liryki i poezji, wydaje się zrozumiałe. Irracjonalną aurę oraz refleksyjną kontemplację świata znaleźć można tam najłatwiej. Proza staje się obszarem penetracji tylko przygodnie, gdy posiada wyraźnie obecne (najlepiej stematyzowane) wątki sakralne albo problemy metafizyczne. Jeśli jednak odwołać się do metafizyki „jako ogólnej teorii rzeczywistości”, czyli wielowiekowej tradycji intelektualnego wysiłku porządkowania wszechświata, to model prozy – zwłaszcza prozy dziewiętnastowiecznej: obiektywnej i opanowanej w tonacji, przejrzystej i spójnej w kompozycji, zintelektualizowanej tematycznie — już samą formą zbliża się ku temu dziedzictwu²¹.

Twórczość nowelistyczna Prusa doskonale wpisuje się w krąg tego typu rozpoznań. W podobnym miejscu Jakub Malik sytuuje swe zainteresowania drobnymi

²⁰ E. Paczoska, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość*, Warszawa 2005, s. 52.

²¹ A. Mazur, *Wprowadzenie*, [w:] tejsze, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001, s. 24.

prozami autora *Emancypantek*. Daje im wyraz, analizując (choćby) nowelę *Z żywotów świętych* czy *Z legend dawnego Egiptu*. Badacz odnosi się do Prusowskich utworów dotyczących kwestii metafizycznych, rzucając interesujące światło na znaczący moment ich publikacji. *Dziwna historia* stoi przecież w rzędzie tego rodzaju małych narracji, którym czas świąt lub przełomu starego i nowego roku nadaje pozatekstową głębię. Interpretator noweli *Z żywotów świętych* mówi bowiem:

Dnia 24 grudnia 1891 roku Bolesław Prus czytelnikom „Kuriera Codziennego” podarował w świątecznym prezencie nowelę *Z żywotów świętych*. Czas był ku temu odpowiedni, skłaniający do refleksji i stawiania metafizycznych pytań, stosowny do robienia postanowień i projektowania przemian swojego życia – każdy nadchodzący nowy rok skłania ku temu. Prus przyzwyczał czytelników do tego, że w okresie świątecznym przedstawia im coś specjalnego, coś mającego poruszyć sumienia (wszak w okresie świąt Bożego Narodzenia wydrukował aż dwadzieścia pięć nowel i opowiadań). Opowiadania świąteczne Bolesława Prusa są poddawane swoistej interpretacji, czyta się je bowiem w kontekście czasu świątecznego i być może dlatego autor *Faraona* szczególnie chętnie w okresie świątecznym publikował swoje utwory paraboliczne (*Z legend dawnego Egiptu*, *Z żywotów świętych*, *Wojna i praca*, *Zagadka do nagrody*)²².

Druga z kolei to według mnie nieco krótsza i węższa odnoga twórczej drogi, chociaż od poprzedniej nie mniej ważna. Mam mianowicie na myśli poddawanie w nowelistyce oglądowi i refleksji już nie samego przedmiotu percepcji (lub nawet podmiotu postrzegającego). Obiekt obserwacji stanowi natomiast percepcja sama w sobie – rozumiana więc jako proces. W rezultacie podjęcia metapercepcyjnego namysłu autor ma sposobność efektywnie tropić jej ograniczenia oraz przedstawiać tkwiące w niej immanentnie, ale niewykorzystywane możliwości.

Dziwną historię można zatem widzieć jako twórcze przetworzenie i połączenie obu wariantów poszukiwań Prusa. Ten wspólny obszar, w którym mają swe miejsce rozważania na temat odblasków metafizyki w codzienności obok spojrzenia na istotę ludzkiej percepcji, otwierają słowa telegrafisty Ignacego, jakimi rozpoczyna on niesamowitą, kolejową opowieść. Pobrmiewają w nich tak charakterystyczne dla Prusowskiej nowelistyki – celność myśli i aforystyczna zwięzłość. Ponadto, wiedząc o spirytystycznych zainteresowaniach autora *Lalki*, niełatwo uwolnić się od interpretacyjnej hipotezy podpowiadającej, że sam Prus (o czym świadczy jego literacka spuścizna) mógłby bez wahania stwierdzić: „Kto studiował spirytyzm, nie będzie przeczył cudom” (s. 106).

Autor wprowadza więc odbiorcę w świat zupełnie nowy. Ten obszar fascynujący intelektualnie i poznawczo pozostaje w stanie niemożliwego do osiągnięcia, ciągłego (nie-roz)poznawania. Stanowi on literacki świat percepcji hipotetycznej.

²² J. Malik, *Dawca dobrych czynów. Droga kenozy w noweli Bolesława Prusa Z żywotów świętych. Odczytywanie znaków*, [w:] *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*, red. W. Kaczmarek, A. Seweryn i D. Seweryn, Lublin 2008, s. 111.

Wydaje się, że jest on odbiciem Jamesowskiego podejścia do zjawiska metapercepcji, jak skłonni bylibyśmy nazwać to dzisiaj. Psycholog bowiem stwierdza:

Mówimy, że napływające myśli lub wrażenia zmysłowe „apercypujemy” za pomocą „masy” idei nagromadzonych w umyśle. Oczywiście jest, że proces, który omówiliśmy jako spostrzeganie, jest wobec tego procesem apercepcyjnym. Tak samo jest z rozpoznawaniem, klasyfikowaniem i nazywaniem; wykraczając zaś poza te najprostsze zjawiska, możemy powiedzieć, że wszelkie dalsze interpretacje naszych spostrzeżeń również są procesami apercepcyjnymi²³.

Gdyby więc w ramach nowelistyki Prusa w ten sposób usytuować tę małą narrację, stanowiłaby ona jeden z etapów przewartościowywania autorskich przekonań o istocie rzeczywistości. Zmierzałyby już one ku latom dziewięćdziesiątym, kiedy to Prus publikuje *Emancypantki* oraz tak znaczący w jego rozważaniach o ludzkim poznaniu i doświadczeniu *Sen*, a w dalszej kolejności choćby znamienne *Widziadła* wydane dopiero na rok przed śmiercią pisarza.

Zwiększający się każdego dnia dystans czasowy, jaki dzieli badaczy XXI wieku zajmujących się spuścizną autora *Faraona* od bliskiej Prusowi teraźniejszości, uwydatnia uniwersalistyczny wymiar jego literackich kreacji. Mimo że współczesny świat zaszedł już zapewne sporo dalej na drodze postępu cywilizacyjnego niż sięgały marzenia Prusa, kanon etyczny i filozofia życia, jakie wyłaniają się z jego piśarstwa, z pewnością mogą tylko zyskać na wartości, więc aktualności nie stracą. Można mieć jedynie nadzieję, że człowiek rozproszony mirażami ekspansywnej kultury obrazkowej nie zatraci do cna umiejętności dostrzeżenia tego, co rzeczywiście istotne, a o czym opowiada Prus.

Zatem w nowelach, w których pisarz dyskutuje z realnym obrazem rzeczywistości, stawia bohatera w innej roli niż w tekstach, gdzie zadaniem jednostki było doświadczenie i reagowanie na fenomeny z kręgu materii, ale nie szeroko pojętej psychiki. Dlatego sfera cielesna jako kładka łącząca „ja” z zewnętrżnością ma w tej sytuacji tak ogromne znaczenie. Jednak nowelista nie poprzestaje wyłącznie na odwzorowaniu tego faktu w małych narracjach. W *Dziwnej historii* posuwa się o krok dalej na drodze ku zgłębieniu tajemnicy realności. Jakkolwiek Prus wpisuje opowieść z kręgu fantastyki w wypowiedź jednego z bohaterów, trudno wątpić o jej istotnym wpływie na późniejsze, pisarskie poczynania autora w tym obszarze.

Mam tu na myśli między innymi *Sen*, gdzie pisarz powraca do pytań o epistemologiczny status świata. Przybierają już one formę odmienną od wcześniejszej, ponieważ autor lokuje je w przestrzeni gorączkowego marzenia czy też snu. Taki zabieg umożliwi objęcie spojrzeniem większej liczby zagadnień, na co nie pozwalało przytoczenie zastosowane w *Dziwnej historii*.

²³ W. James, dz. cyt., s. 288.

Bibliografia przedmiotowa

- Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Fita i K. Tokarzówna, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1969.
- Filip G., *Fantastyczne przypowieści i humoreski Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa*, Lublin–Nałęczów 24–25 kwietnia 1987, red. S. Fita i E. Łoch, Lublin 1993.
- James W., *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002.
- Kalinowska A., *Między stereotypem a lirycznym opisem – w poszukiwaniu modelu Prusowskiej noweli*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, red. S. Fita i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003.
- Kochanowicz R., *Reifikacja i personifikacja – czyli dwie obsesje pisarzy-fantastów*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. B. Kaniewska i S. Wyślouh, Poznań 1999.
- Kulczycka-Saloni J., *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969.
- Makowiecki A. Z., *Czym żyła Warszawa w 1887 roku*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1992.
- Malik J., *Dawca dobrych czynów. Droga kenozy w noweli Bolesława Prusa Z żywotów świętych. Odczytywanie znaków*, [w:] *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*, red. W. Kaczmarek, A. Seweryn i D. Seweryn, Lublin 2008.
- Martuszevska A., *Wprowadzenie*, [w:] *Fantastyka. Fantastyczność. Fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994.
- Mazur A., *Wprowadzenie*, [w:] tejsze, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001.
- Paczoska E., *Dojrzwianie, dojrzałość, niedojrzałość*, Warszawa 2005.
- Prus B., *Wędrowka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1950.
- Sandler S., *Wprowadzenie*, [w:] B. Prus, „*Obrazy wszystkiego*”. *O literaturze i sztuce. Wybór z Kronik*, wybór i wprowadzenie S. Sandler, Warszawa 2008.
- Suchomska-Chabior A., *Źródła wiedzy psychologicznej Prusa*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1992.
- Szcześniak J., *Historie fikcyjne Bolesława Prusa*, [w:] tejsze, *Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji pisarzy postyczeniowych*, Lublin 2008.
- Zajkowska J., *Nowocześni bohaterowie Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz nowoczesny*, red. J. Malik, Lublin 2009.

Modifications of reality in *Dziwna Historia* (A Strange story) by Bolesław Prus**Abstract**

The article is an interpretation of the novel by Bolesław Prus, *Dziwna historia* (A Strange Story). Its purpose is to show how the author of *Lalka* (Doll) experiments on the traditional model of the presented world and, as a result, modernizes the concept of realness. He presents it as not exactly defined and somehow fluid in form. Such an interesting topic is being bolstered by the time of the small novel's publishing – the time of Christmas Eve, when Prus had presented many extraordinary works to the audience.

Słowa kluczowe: Bolesław Prus, realizm, nowela, fantastyka, percepcja, rzeczywistość

Key words: Bolesław Prus, realism, short story, fantasy, perception, reality

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

Aleksandra Budrewicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Pierzchnęły marzenia...”. O trudach dorastania w *Grzechach dzieciństwa* Prusa i *Great Expectations* Dickensa

Prus i Dickens mają do siebie szczęście. Dickens urodził się w roku 1812; Prus zmarł w 1912. Zatem dziś wypada wręcz zestawić ze sobą tych pisarzy na nowo; na nowo, bo paralela Prus–Dickens została już kilkakrotnie zauważona przez badaczy twórczości Prusa¹. Chciałabym włączyć się w te rozważania i na przykładzie dwóch wybranych utworów tych pisarzy zaproponować kolejne ogniwo wspomnianej dyskusji. Referat będzie komparatystyczną analizą dwóch tekstów: *Grzechów dzieciństwa* Bolesława Prusa i *Great Expectations* (*Wielkie nadzieje*) Charlesa Dickensa. Łączy je postać narratora – chłopca, półsieroty, w podobnie intensywny i bolesny sposób przeżywającego pierwsze zauroczenia i rozczarowania światem i ludźmi. Biorąc pod uwagę zarówno stylistykę obu utworów, narrację, jak i charakter dramatycznych wydarzeń w życiu młodych bohaterów, zamierzam pokazać podobieństwa i różnice w sposobie, w jaki u Prusa i Dickensa „pierzchają” dziecięce marzenia, obnażając iluzję sielskiego, szczęśliwego dzieciństwa.

Powiązania między Prusem i Dickensem możemy spróbować szukać w ich biografiach. Prus wcześniej stracił rodziców; Dickens rodziców stracił dopiero jako człowiek dorosły, ale jako dziecko cierpiał, kiedy lekkomyślny ojciec za długi został wtrącony do więzienia, a matka namówiła dwunastoletniego Karola, by skorzystał z nadarzającej się okazji i poszedł do pracy w fabryce pasty do butów. Nie ma

¹ L. Włodek, *Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki*, Warszawa–Lublin–Łódź 1918, s. 11–112; M. Kocięcka, *Z dziejów recepcji Dickensa w Polsce XIX w. (do r. 1900)*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 6, s. 153; J. Kulczycka-Saloni, *Dickens w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 27–40; J. Kulczycka-Saloni, *Z dziejów Dickensa w Polsce: „Emancypantki” a „Bleak House”, „Prace Polonistyczne”, seria 5*, Łódź 1947, s. 145–182; S. Papée, *Pokrewieństwo Dickensa z Sienkiewiczem*, [w:] tenże, *Sienkiewicz wielki czy mały*, Kraków 1948, s. 81–85; D. Bielecka, *Dickens in Poland*, [w:] *Literatura angielska i amerykańska. Problemy recepcji*, pod red. A. Zagórskiej, G. Bystydzieńskiej, Lublin 1989, s. 119–135. Por. też referat Barbary Kowalik, *Charles Dickens and Bolesław Prus: An Essay in Comparative Study* (wygłoszony na konferencji *Karol Dickens – refleksje* (organizator: Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, 11–13 kwietnia 2013).

wśród dickensologów biografą, który nie koncentrowałby się na tym wydarzeniu jako na czasie trudnym, bolesnym, będącym przełomem w życiu pisarza i rzutującym na jego dorosłe życie osobiste oraz na twórczość literacką. Zarówno u Prusa, jak i u Dickensa naturalni rodzice lub prawni opiekunowie nie gwarantowali wysokiego, właściwego czy modelowego poziomu odpowiedzialności za dzieci. Nie byli wzorami, które w naturalny sposób wyznaczały wychowankom standardy wartości, zachowań lub ról społecznych. Było raczej odwrotnie: osoby odpowiedzialne za ich dzieciństwo definiowały schematy zachowań, które wychowankowie chcieli negocjować. Dickens i Prus stosunkowo wcześniej stali się małymi dorosłymi. Mieli silne poczucie braku psychospołecznej akceptacji i przeżywali osamotnienie. Obaj, pozbawieni więzi z opiekuńczym światem rodziców, w jakimś stopniu byli dotknięci społecznym sieroctwem.

Fragmety biografii pisarzy są podobne: obaj zaczynali karierę pisarską od dziennikarstwa. Prus pisał *Kroniki Tygodniowe* w „Kurierze Warszawskim” i „Kurierze Codziennym”, Dickens – *Sketches by Boz*; Prus redagował „Nowiny”, Dickens – „Household Words” i „All the Year Round”. Obydwaj też stali się najpopularniejszymi literatami swoich krajów. W dorosłym życiu rodzinnym zaznali szczęścia. Dickens miał żonę i 9 dzieci, później zaś pojawiła się w jego życiu młoda, piękna aktorka, Ellen Ternan, która stała się jego sekretną partnerką. Z tego też powodu Dickens zdecydował się na separację z Catherine (wybuchł skandal obyczajowy², Dickens i Ellen ukrywali się, podobno mieli też syna, który wcześniej zmarł; szczegółów tego związku znamy niewiele, ponieważ Ellen spaliła wszystkie listy od Dickensa, o niej samej zaś biografowie i rodzina Dickensa milczeli do lat 30. XX wieku). Życie osobiste Prusa jest nam znane; są także poszlaki mówiące o nieślubnym synu Prusa i Aliny Sacewiczowej, Janie Boguszu, urodzonym w 1906 r.³

Dickens o Prusie najpewniej nie wiedział nic, Prus zaś Dickensa czytywał, cenił i naśladował. Nie był zresztą wyjątkiem: o Dickensie pozytywnie czy wręcz pochlebnie wypowiadali się np. Julian Klaczko, Józef Ignacy Kraszewski (który przeciwstawił powieści francuskiej Dickensa i powieść angielską w ogóle), Eliza Orzeszkowa, Henryk Sienkiewicz (który podczas pobytu w Ameryce zwiedzał niektóre miasta i instytucje szlakiem podróży Dickensa, z polskim przekładem jego *American Notes* w kieszeni) oraz Jan Lam, nazywany często „uczniem Dickensa”.

Wpływ Dickensa na Prusa sygnalizowano lub sugerowano wielokrotnie⁴. Wspólny mianownik dla obu pisarzy widziano w emocjonalnym zaangażowaniu

² Najnowsza praca Michaela Slatera jest poświęcona temu zagadnieniu. Zob. M. Slater, *The Great Charles Dickens Scandal*, London 2012. Por. też C. Tomalin, *The Invisible Woman. The Story of Nelly Ternan and Charles Dickens*, London 1991.

³ *Ostatnia miłość w życiu Bolesława Prusa*, odnalezione listy opracowała i wstępem poprzedziła. G. Pauszer-Klonowska, Warszawa 1962, s. 7.

⁴ W bieżącym roku prasa irlandzka wspominała o Prusie i sugerowała podobieństwa między prozą Prusa i Dickensa. Zob. artykuł Eileen Battersby *A "Ulysses" for Warsaw* na stronie „Irish Times Com” z dnia 21.04.2012 r.: <http://www.irishtimes.com/newspaper/weekend/2012/0421/1224314988882.html> [dostęp 15 VI 2012].

w sprawy społeczne, realistycznej metodzie opisu świata, tematach i narratorach dziecięcych. Leon Okręt określił autora *Lalki* mianem „humorysty à la Dickens”⁵, dla Szweykowskiego *Anielka* napisana jest „w stylu Dickensa”⁶, według Janiny Kulczyckiej-Saloni *Sieroca dola* różni się od *Olivera Twista* tylko tym, że jest krótsza⁷, a *Emancypantki* przypominają *Bleak House* ze względu na główną bohaterkę (Madzia – Esther). W opinii Josepha Conrada *Emancypantki* nawet przewyższają Dickensa⁸. Pisząc o psychologii dziecka w twórczości Prusa, Klara Turey wspominała o romantycznym, idealizowanym pojmowaniu dzieci u Dickensa⁹ oraz wymieniała *Olivera Twista* oraz *Davidą Copperfielda* jako powieści, które według niej na pewno miały wpływ na Prusa. Porównując *Sierocą dolę* z *Oliverem Twistem*, podkreśliła podobieństwa losów głównych bohaterów (osierocony chłopiec, prześladowany przez opiekunów, dobry i szlachetny w obliczu panoszącego się zła). „Dziwnie niedzielnym” – tak Turey nazywa powtarzany typ dziecięcego bohatera u Prusa i Dickensa¹⁰, rozwiniętego ponad wiek, zdolnego do heroicznych czynów, kreacji wyidealizowanej (*Anielka* i *Agnes* z *Davidą*). Bohaterowie ci mają silną więź z naturą¹¹ (Kazio w *Grzechach dzieciństwa*, *Pit* z *Great Expectations*). Prus zapewne nie

⁵ L. Okręt, *O „Lalce” słów kilka*, „Kraj” 1890, nr 15, [cyt. za:] *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, wyb., oprac. i wstęp E. Pieścikowski, Warszawa 1988, s. 108.

⁶ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, wyd. 2, Warszawa 1972, s. 83–84.

⁷ J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 61.

⁸ J. Lechoń, *Wielki Prus*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 1, [cyt. za:] *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, s. 306.

⁹ K. Turey, *Psychologia dziecka w twórczości Prusa*, „Ruch Literacki” 1934, nr 10, s. 303.

¹⁰ Tamże, s. 304.

¹¹ Bez sugerowania paraleli z Dickensem, ale bardzo oryginalnie, Marian Płachecki dostrzega w opowiadaniach Prusa „panteistyczny świat”, w którym dziecko jest postacią z pogranicza ludzi (ma imię), zwierząt (chodzenie na czworakach) i rzeczy (biernie czekanie na decyzje ludzi). Natura „tęskni do powrotu człowieka”, dlatego motyw dziecka żyjącego „tylko z naturą” wiąże się u Prusa z motywem śmierci. Zob. M. Płachecki, *Bolesława Prusa dialogi z nowelą*, [w:] B. Prus, *Nowele wybrane*, Warszawa 1979, s. 311. Teza Płacheckiego otwiera nowe pole badań, których komparatystyczne interpretacje paraleli Prus–Dickens dotąd nie uwzględniały. Chodzi o motyw cmentarza oraz grobu, do którego dziecięcy bohaterowie udają się w przełomowej dla ich biografii chwili; odwiedzenie cmentarza jest symbolicznym przekroczeniem granicy dwóch światów, dziecko wtedy dorósłsze i zaczyna samo podejmować decyzje. W *Grzechach dzieciństwa* Kazio po wizytach na mogile kalekiego Józia wspomina: „Wypadki te oddziały na mnie w szczególny sposób” (stroni od kolegów, czyta książki, czyli zachowuje się inaczej niż kiedyś, przejmuje pewne cechy Józia). Zmianę dostrzegają również inni: „Koledzy mówili o mnie, że m zdziczał [...]” – B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele. Wybór*, oprac. T. Żabski, Wrocław-Kraków 1966, s. 345. U Dickensa motyw dziecka na cmentarzu jest bardzo częsty: w *Oliverze Twiście* ważne są mogiły matki oraz przyjaciela, w *Davidzie Copperfieldzie* – pogrzeb i grób matki są momentami zwrotnymi w życiu chłopca. Podobnie ważne funkcje charakteryzowania przełomu duchowego pełnią motywy muru cmentarnego oraz mogiły w *Wielkich nadziejach* czy *Pustkowiu* (*Bleak House*). Zagadnienie: dziecko – śmierć – cmentarz u Dickensa i Prusa warte jest specjalnego, osobnego studium.

naśladował Dickensa wprost¹², choć do pewnego stopnia wpływ angielskiego pisarza na jego twórczość jest bezdyskusyjny. Elementem samodzielnym w jego koncepcji dziecka było pogłębienie psychiki małych bohaterów oraz pokazywanie ich jako osób jednostkowych, wyjątkowych, o bogatych i złożonych psychikach, pragnących doznawać miłości¹³. Jerzy Świąch także pisał o silnym oddziaływaniu dickensowskiego idealizowania bohaterów dziecięcych na prozę Prusa, ale podkreślił, że w realizacjach angielskich często oznaczało ono także niezgodność z psychologicznym prawdopodobieństwem zachowań i reakcji dziecka¹⁴.

Do powyższych sądów zestawiających Prusa i Dickensa dodałabym jeszcze nieanalizowane dotąd razem elementy urbanistyczne w prozie obu pisarzy: obrazy miejskie z ich ruchem, gwarem, zapachem; obrazy piękne i odrażające, malowane pędzlem realisty oraz okraszane personifikacją i animizacją.

Argument, który powtarza się w paralelach Prus–Dickens wielokrotnie, to podobieństwo humoru. We wspomnieniu pośmiertnym o Prusie napisano, że przypomina Dickensa: „[...] humor Prusa nie jest nigdy złośliwy; zawsze mamy do czynienia z ośmieszaniem wad bliźnich, w słońcu szczerego umiłowania. I w tym względzie Prus najbardziej przypomina Dickensa, z którym łączy go jeszcze utylitarnie społeczny cel twórczości”¹⁵.

Sam Prus – jak wiadomo – cenił Dickensa wysoko, często go czytał, w bibliotece miał co najmniej 12 jego książek, z czego sporo pożyczył znajomym (bezpewrotnie, jak sam narzekał). Późniejszej żonie Stefana Żeromskiego podarował *Klub Pickwicka*. Bohaterowie utworów Prusa chętnie czytają Dickensa, a ponoć jeden ze szkolnych kolegów pisarza czytywał *Pickwicka*, kiedy nie miał co jeść, aby myślami znaleźć się w innym świecie. Wypowiedzi Prusa o Dickensie pokazują, jak bardzo cenił właśnie jego humor i jak poważnie tę kategorię traktował. W Dickensie widział „humorzystę” – i to jednego z największych w literaturze światowej; kogoś, kto potrafi być ponad sporami estetycznymi, ich jednostronnością, ponad powszechnym życiem; kogoś pomiędzy złudzeniami idealizmu i optymizmu oraz goryczą pesymizmu i realizmu, spokojnie obserwującego świat. W *Kronice Tygodniowej* Prus

¹² Z. Szweykowski, dz. cyt., s. 66–67, wspomina o podobieństwach i różnicach obu pisarzy, twierdzi nawet, że Prus „ma znacznie większą pasję poznawczą” i dochodzi do „wyższej wiedzy o rzeczywistości niż jego mistrz”, zaś na s. 70–71 bardzo kategorycznie pisze: „możemy mówić co najwyżej o zbieżności poglądów obu pisarzy, nie zaś o wpływie na Prusa”. Spośród prusologów Szweykowski ustalił najwięcej faktów dotyczących podobieństwa obu pisarzy, ale metoda genetyczno-psychologiczna, którą stosował, nie pozwala odróżnić zamierzonego naśladowania od nieświadomej reminiscencji z lektury.

¹³ K. Turey, dz. cyt., s. 308.

¹⁴ J. Świąch, *Dziecko w twórczości Prusa (Z historii tematu dziecięcego w literaturze)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio F” 1962, s. 195–202.

¹⁵ *Wspomnienie pozgonne: Aleksander Głowacki*, „Biblioteka Warszawska” 1912, t. 2, s. 599–603.

napisał kiedyś, że pogląd humorystyczny Dickensa jest „na poły pstry, na poły realny”¹⁶. Humor to „sumienne oglądanie rzeczy co najmniej z dwu stron: dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej”¹⁷.

Humor jest także obecny w omawianych tu utworach. Nie on jest w nich wszakże kategorią najważniejszą, ale na pewno istotną, ponieważ łągodzi wymowę niektórych rozpaczliwie smutnych scen, z drugiej zaś strony pogłębia ich życiową prawdę. Opowiadanie *Grzechy dzieciństwa* oraz powieść *Wielkie nadzieje*, poddane próbie równoległej lektury, pozwolą nam dostrzec podobieństwa w kreacji małych bohaterów i ich opiekunów, zbliżone struktury oraz wymowę. Przypominają pamiętnik z dzieckiem w roli głównej.

Elementem wspólnym w tych tekstach jest przede wszystkim – literacko atrakcyjny w czasach Prusa i Dickensa – temat dziecięcy, będący konstytutywnym elementem zawartości myślowej obu utworów, służący jednak także do bardziej wyrazistego wyrażenia innych treści (społecznych, politycznych). W obu utworach temat ów ma wymowę oskarżycielską i demaskatorską: dziecko wychowuje się pod wpływem otoczenia, jest krępowane niewłaściwym modelem wychowania¹⁸. Przywołajmy tu zdanie Jerzego Świącha, który dostrzegł podobieństwa w sposobie prezentowania postaci dziecięcych u obu pisarzy: stosunek Prusa do dziecka Świąch nazywa „idealistycznym, na dickensowskich wzorach opartym”, jest on skierowany w stronę wartości społecznych¹⁹. Prus i Dickens reagowali szczególnie emocjonalnie na krzywdę dziecka, wierzyli bowiem w odnowę moralną społeczeństwa właśnie poprzez dzieci²⁰.

Początki obu utworów – *Grzechów dzieciństwa* oraz *Wielkich nadziei* – pokazują odrębność dziecięcego poczucia własnej tożsamości względem tego, które w nich samych postrzega społeczeństwo:

Nazwisko mojego ojca brzmiało Pirrip, a mnie dano imię Filip. Mój dziecienny język nie potrafił oddać wyraźnie tych dwu dźwięków i stąpił je w krótkie miano Pip. Nazwałem więc sam siebie Pipem i wszyscy zaczęli tak mnie nazywać. Podaję, że i mój ojciec nosił nazwisko Pirrip na odpowiedzialność napisu na nagrobku oraz siostry mojej, żony kowala Joego Gargeryego. Ponieważ nigdy nie widziałem ojca ani matki, ani żadnej ich podobizny (w owych czasach nie wiedziano jeszcze nic o fotografii), moje pierwsze wyobrażenie o rodzicach i o ich wyglądzie wiązało się, nie wiadomo czemu, z ich nagrobkami! Kształt liter na kamieniu nagrobnym mego

¹⁶ B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1889, nr 149 [z 1 VI], [cyt. wg:] tenże, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 12, Warszawa 1962, s. 233.

¹⁷ A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła” sztuki literackiej*, Gdańsk 2003, s. 148.

¹⁸ J. Świąch, dz. cyt., s. 208–209.

¹⁹ Tamże, s. 200.

²⁰ F. Araszkievicz, *Bolesław Prus. Filozofia – kultura – zagadnienia społeczne*, Wrocław-Warszawa 1948, s. 325: „Tam, wśród dzieci sfer najbiedniejszych, często właśnie nieślubnych, mogą tkwić olbrzymie kapitały uzdolnień ważnych dla narodu, a marnowanych przez zacofany obyczaj i przewagę materialną klas uprzywilejowanych”.

ojca nasunął mi dziwną myśl, że był to krępy, kwadratowy mężczyzna o ciemnych wijących się włosach. Z rodzaju i charakteru liter napisu: „A także Georgiana, małżonka powyższego” wyciągnąłem dziecinny wniosek, że matka moja musiała być piegowata i słabowita. Pięciu kamiennym tabliczkom, umieszczonym równym rządkiem na grobie (każda z nich miała około półtorej stopy długości i poświęcone były pamięci moich pięciu braciszków, którzy zbyt wcześnie zrezygnowali z walki o życie), zawdzięczam niemal religijną wiarę, że urodzili się oni leżąc na grzbiecie z rękami w kieszeniach spodenek i nigdy nie zmieniali pozycji²¹.

Późniejsze rozdziały powieści pokażą kolejne modyfikacje związane z tym, jak Pip nazywany jest przed wyjazdem do Londynu, a jak po powrocie z niego. Estella mówi o nim: „ten pospolity, ordynarny chłopiec”, bardzo rzadko nazywając go po imieniu. Siostra, szorstka i nieprzyjemna, z fartuszkami, z którego wystają igły (symbolizują pewne skłonności sadystyczne, co na pewno nie jest zaletą u osoby pełniącej funkcję matki), krzyczy na chłopca: „małpiszonie”, „szczeniaku”. Wuj Pumblechook mówi do niego „Grosik” [w oryg. *sixpennorth of halfpence*, najmniejsza wartość monety], nie ceniąc go tym samym zbyt wysoko. Joe, szwagier Pipa, zaczyna adresować go per „pan”, co chłopca drażni i dziwi. Większość określeń używanych wobec sieroty to wyrażenia lekceważące lub pogardliwe. Atmosfera, w której wyrastał Pip, była więc daleka od empatii²².

Początek *Grzechów dzieciństwa* zawiera podobną myśl, iż człowiek jest taki, jakim go postrzegają inni:

Urodziłem się w epoce, kiedy każdy człowiek musiał mieć przydomek, choćby niekoniecznie słuszny. Z tego powodu naszą dziedziczkę nazywali hrabiną, mego ojca jej plenipotentem, a mnie bardzo rzadko Kaziem albo Leśniewskim, ale dość często urwisem, dopóki byłem w domu, albo osłem, kiedy już poszedł do szkół²³.

²¹ Ch. Dickens, *Wielkie nadzieje*, przeł. K. Beylin, Warszawa 2009, s. 5. Wpisując *Wielkie nadzieje* w krąg powieści „o fizjonomicznej politurze”, Ewa Skorupa zwraca uwagę na tę specyfikę tej sceny w studium *Twarze, emocje, charakter. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, s. 257. Powieści Dickensa poświęca rozdział piąty pt. *Karol Dickens – „Wielkie nadzieje”* (s. 255–287).

²² O obawie przed śmiesznością i brakiem należytego zrozumienia, które hamują impulsywność bohaterów Dickensa, zob. M. L., *Dickens i psychologia dzieciństwa*, „Chowanna” 1937, s. 474. Między pedagogiką Dickensa a Prusa są zbieżności. Autor *Great Expectations* był pod wrażeniem metody Fröbela. Ogródki freblowskie były tworzone według ogólnej idei rozumnego ładu w zabawach dzieci, zaplanowanego przez mądrych dorosłych. U Dickensa przestrzeń zewnętrzna, w której bawią się dzieci, jest ruiną, resztkami i chaosem. Prus pokazuje park, ogrodzenie i przestrzeń pozaparkową. Ład jest obecny tylko w najbliższej okolicy pałacu. Dzieci nawet w parku zostają bez należytego dozoru, o czółno ani sadzawkę nikt nie dba, a jedyną zabawką jest skakanka. Obaj pisarze opowiadają o dzieciach, które wychodzą poza rozumny ład i wychowują się zdane na instynkty. Por. Ch. Dickens, *Infants Gardens*, „Household Words” 1855, vol. 11, [Saturday, July 21], s. 578–582; *Dickens and Froebel*, „The Daily Star” 1899, May 11.

²³ B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele. Wybór*, opracował T. Żabski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996, s. 323. Janina Szcześniak zestawia ten początek

Hrabina określa go mianem „chłopczyk”, oburzony ojciec krzyczy: „łajdak”, „podpalacz”, „łotr” i „gałgan”, zaś guwernantka mówi o nim „bandyta”. Ojciec Józia – gdy jest trzeźwy – posługuje się określeniem „chłopcze”, ale kiedy się upije, woła „błaźnie”. Do tych określeń dołączmy słowo „kawaler” – tak Kazia nazywa Lonia („Czy to prawda, że kawaler przedziurawił nam czółno? [...] A kawaler umie pływać? [...] Więc niech kawaler zobaczy, czy czółno nie jest dziurawe”²⁴), podkreślając w ten sposób jego dorosłość. „Paniczem” nazywa Kazia pomywaczka, matka Walka. W obu utworach te alternatywne formy onomastyczne są pod względem fabularnym i psychologicznym uprawdopodobnione. Pit tworzy sobie w wyobraźni obraz rodziny, której nie miał, ponieważ czuje się bardzo samotny. Kazio myśli o sobie podobnie („rosłem i hodowałem się sam jak drapieżne pisklą, które porzucili rodzice”²⁵). Oba teksty ilustrują więc dylematy młodych ludzi, którzy próbują określić swą tożsamość, co dla problematyki adolescencyjnej jest bardzo ważne. Chłopcy pragną aprobaty ze strony dorosłych (oczekujących, że będą grzeczni i nie będą sprawiać kłopotów), równocześnie jednak poznając świat na własną rękę, co rodzi w nich krytycyzm wobec norm społecznych i zachowań tychże dorosłych. Krytykę w ocenie świata obaj pisarze uzyskują dzięki konstrukcjom narratorów-dzieci, z pozorną naiwnością obserwujących różne niegodziwości w świecie dorosłych. Płachecki w nowelistyce Prusa widzi wyprzedzanie swego czasu i podejmowanie kwestii czysto modernistycznych, jak „intymność związku natury (a też miłości) ze śmiercią”. Jego zdaniem humorystyka pozwalała autorowi „[...] wprowadzać narratora niewiarygodnego, niedoinformowanego, przerzucającego się między sprzecznymi interpretacjami zachowań postaci, grzebiącego się we własnej świadomości, i to w zakresie tak drastycznym, jak «obłąd na tle erotycznym»”²⁶.

z pierwszym zdaniem *Omyłki*. Na tej podstawie konkluduje, iż narrator występuje „jawnie w roli opowiadającego” oraz że „dekonspiruje go ciągłe ujawnianie sytuacji i czasu narracji”. J. Szcześniak, *Nowelistyka Bolesława Prusa w latach 1880–1885. Droga do formy*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia. Sectio FF” 1985, vol. 3, s. 121. Równoległa lektura Prusa i Dickensa pozwala zatem dostrzec w tych formułach początków sensy (onomastyka), których nie dostrzega się przy analizie utworów jednego pisarza. Do podobnych wniosków prowadzi lektura artykułu Cezarego Zalewskiego „Antek” i „Grzechy dzieciństwa”. *Przełom w twórczości Bolesława Prusa*, „Ruch Literacki” 2009, z. 3, s. 189–204. Autor dostrzega trzy sekwencje schematu inicjacyjnego, według którego pisarz uporządkował biografie Antka i Kazia: dzieciństwo w domu, edukacja i opuszczenie domu, powrót i doświadczenie pierwszej miłości. Ten model ma oczywiste zalety poznawcze, lecz w jego ramach zacierają się fakt, iż jeden z bohaterów po fazie miłości dobrowolnie opuszcza dom, ponieważ dojrzał do czynów samodzielnych, a drugi musi wyjechać wraz z rodziną, decyzja zaś (jak mówi ojciec) nie zależy od jego woli. Model Zalewskiego daje się za to wykorzystać do aplikacji o analogiczne motywy z Dickensa (Antek a Pip w kuźni; Kazio a David Copperfield, Oliver Twist, Nicholas Nickleby, Paul Dombey i formacyjno-socjalizujący wpływ szkoły).

²⁴ B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, s. 358.

²⁵ Tamże, s. 325.

²⁶ M. Płachecki, dz. cyt., s. 310.

Z zakamarków pamięci Pip przywołuje pochmurne popołudnie, kiedy uświadomił sobie, że świat, który on – mały chłopiec – rozumie i nazywa po swojemu, ma już – jak się okazuje – swoje „dorosłe” nazwy, a tajemnicza, bagnista przestrzeń wzdłuż rzeki, pełna zakamarków, ptaków, krzewów i zapachów, jest zwykłą częścią krajobrazu jego rodzinnej wioski:

Zdałem sobie wówczas w całej pełni sprawę, że zarośnięta pokrzywami posępna przestrzeń to cmentarz, że Filip Pirrip, nieboszczyk z tej parafii, a także Georgiana, małżonka powyższego, zmarli i zostali pochowani, że Aleksander, Bartłomiej, Abraham, Tobiasz i Roger, ich synowie, również nie żyją i spoczęli w grobie, że ciemne, płaskie pustkowie za cmentarzem, poprzecinane groblami, kopcami i zagrodami, gdzie pasło się bydło, to bagniska. Że ciemna smuga na horyzoncie to rzeka, że odległy, dziki żywioł, od którego wieje porywisty wiatr, to morze, i że mały, drżący ze strachu tłumoczek, który nagle wybuchnął płaczem, to Pip²⁷.

Stylistyka tego fragmentu została już opracowana i omówiona²⁸; zwróćmy uwagę na sposób układu słów w zdaniach: te o silnym ciężarze gatunkowym i wadze semantycznej Dickens rezerwuje na koniec fraz („że odległy, dziki żywioł, od którego wieje porywisty wiatr to **morze**”), wzmacniając tym samym retoryczność zdania. Narrator chce nasilić napięcie oraz wykreować obraz świata takim, jakim widzi je dziecko, rozczarowane faktem, że iluzja tajemniczości i niezwykłości otaczających go miejsc powoli znika, ustępując miejsca zwyczajności.

Podobnie uczy się świata Kazio, choć jego relacja jest bardziej humorystyczna, niż opowiadanie Pipa:

W owym czasie tworzyłem sobie pierwsze pojęcia o ludziach i o ich stosunkach. W mojej na przykład wyobraźni plenipotent musiał koniecznie być trochę otyły, mieć rumianą twarz, wąs zwieszony, duże brwi nad siwymi oczami, basowy głos i przynajmniej taką zdolność do krzyczenia – jak mój ojciec. Osoby zwanej hrabiną nie mogłem wyobrazić sobie inaczej, tylko jako wysoką damę, z piękną twarzą i smutnymi oczyma, chodzącą w milczeniu po parku w białej powłóczystej sukni.

Za to o człowieku noszącym tytuł hrabiego nie miałem pojęcia. Podobny człowiek, gdyby nawet istniał, wydawał mi się rzeczą mniej znaczącą od hrabiny, a nawet całkiem nieużyteczną i nieprzyzwoitą. Według moich poglądów tylko w obszernej sukni z długim ogonem mógł przemieszkować majestat jaśnie wielmożności; wszelkie zaś odzienia krótkie, obcisłe, a tym bardziej złożone z dwu części mogły służyć tylko pisarzom prowentowym, gorzelnikom, a w najlepszym razie plenipotentom²⁹.

²⁷ Ch. Dickens, *Wielkie nadzieje*, s. 6.

²⁸ Geoffrey Leech w artykule *Style in Fiction Revisited: The Beginning of Great Expectations* („Style”, June 2007, s. 117–132) przeprowadza bardzo wnikliwą analizę stylistyczną początku powieści. Wprowadza pojęcia „end-weight sentences” i „end-focus sentences”, oznaczające zdania, których semantyczny ciężar jest umieszczony na końcu, po słowach emocjonalnie/stylistycznie „lekkich” (por. zwłaszcza s. 121–122).

²⁹ B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, s. 326.

Obaj chłopcy uczą się świata dorosłych samodzielnie, na podstawie obserwacji otoczenia. Pozostawieni sami sobie, żyją w symbiozie z naturą („Znałem w parku każde mrowisko, w polu każdą jamę chomików, w ogrodzie każdą ścieżkę kretów. Wiedziałem o ptasich gniazdach i o dziuplach, gdzie hodowały się młode wiewiórki. Odróżniałem szmer każdej lipy około domu i umiałem wyśpiewać to, co wiatr wygrywa na drzewach”³⁰). Obaj również są na swój sposób samotni i potrzebują przyjaciela. Zosia, siostra Kazia, nie jest w stanie pełnić tej funkcji. Spełni ją natomiast Józio-garbusek, wyśmiewany, niepełnosprawny chłopiec, którego Kazio zdecydowanie obroni przed agresywnymi kolegami, za co Józio nagrodzi go dozgonną przyjaźnią i pomocą (podpowiada na lekcjach, odrabia zadania domowe, dzieli się jedzeniem). Scena obrony Józia pełni ważną funkcję w tekście opowiadania. Kazio atakuje kolegę scyzorykiem i zastrasza werbalnie resztę klasy, czyli przekracza normy prawno-obyczajowe, ustanowione przez społeczeństwo.

Pip także doświadcza podobnej sytuacji: w pierwszym rozdziale powieści zostaje zaatakowany przez uciekiniera z więzienia, który strasząc chłopca śmiercią, wymusza na nim udzielenie pomocy: przyniesienie jedzenia i narzędzia, dzięki któremu będzie mógł rozpiłować uwierające go kajdany. Przestraszony chłopiec spełnia rozkaz: wykrada z domu pasztet, wódkę i pilnik do żelaza, potem zaś okłamuje siostrę i szwagra, a więc – także łamie prawo i kodeks moralny. W zamian za udzieloną pomoc – kilka lat później – ów uciekinier, Magwitch, obdaruje Pipa finansowo, dzięki czemu ten będzie mógł stać się gentlemanem i wspiąć się na wyższe szczeble drabiny społecznej.

Udzieliwszy pomocy potrzebującym, Pip i Kazio zyskują wiernych przyjaciół. To sytuacja wyboru, w której odruch szlachetności prowadzi do naruszenia reguł ustalonych przez społeczeństwo. Chłopcy czynią to bezrefleksyjnie, kierowani instynktem czynienia dobra i niesienia pomocy drugiemu człowiekowi. Dodajmy jednak, że w przypadku *Wielkich nadziei* mamy także do czynienia z presją, jaką dorosły może wywierać na dziecku, skłaniając je do okazania pomocy wbrew woli (Pip został zastraszony przez Magwitcha).

Wspomniane naturalne i spontaniczne reakcje, dowodzące prymatu uczuć nad rozumem, stoją w ostrym konflikcie z systemem nakazów i zakazów, które ustanowiło społeczeństwo. W biografii obu chłopców moment ten jest równocześnie początkiem zasadniczych zmian w ich życiu, pewną inicjacją w świat dorosłych, końcem niewinności. Tłem sceny jest cmentarz, na który obaj się udają, a który wytycza symboliczną granicę śmierci, jakiejś części życia i początku nowego etapu biografii.

Podsumujmy dotychczasowe rozważania. Narracja pierwszoosobowa (dziecko mówiące z perspektywy wspominającego swą przeszłość dorosłego); samotność dziecka, która wyostrza psychiczną potrzebę posiadania przyjaciela; samotność człowieka, a jednocześnie jego silny związek emocjonalny z przyrodą; konfrontacja marzeń i wyobrażeń z rzeczywistością; spotkanie chłopca z dziewczynką, oznaczające wejście w świat wyższej sfery społecznej; pierwsze zauroczenie, lekceważenie

³⁰ Tamże, s. 325.

ze strony dziewczynki, a wreszcie wynikające z tego spotkania rozgoryczenie, zawód, ale i pycha wobec osób z własnej warstwy społecznej; wielokrotnie podkreślanie przez narratora dystansu czasowego, jaki dzieli Kazia od Kazimierza („Co to były za jeżyny!... Dziś nie ma nawet takich ananasów!”³¹) czy Pipa od Filipa („Nie przypominam sobie, abym odczuwał jakiegokolwiek wyrzuty sumienia w stosunku do mojej siostry”³²) – to wyraźne zbieżności pomiędzy Prusem a Dickensem oraz czynnikami łączące oba utwory. Jest także coś, co je dzieli.

Kiedy zaczniemy czytać Dickensa przez narrację Prusa, okaże się, że w porównaniu z *Wielkimi nadziejami* to *Grzechy dzieciństwa* są nieporównanie doskonalszą, bliższą prawdy i ciekawszą analizą psychiki młodych ludzi. Głębia i wszechstronność ich przeżyć pełnią wielką i ważną funkcję poznawczą. Szczerość wyznań Kazia niemal zawstydzia i krępuje czytelnika; dzieciństwo nie jest wcale sielanką, lecz odkrywaniem świata i uczeniem się jego reguł, które zostawiają w psychice głęboką, choć skrywaną traumę³³. Szczęście pierwszej miłości kończy się dla Kazia wypędzeniem z raju, a koszmar niemal zwierzęcej egzystencji dla Walka sfinalizuje się w baśniowym motywie lasu, który pochłonie sierotę na wieczność.

Erotyzm, nieuświadomiany, bo dziecięcy, jest wyraźnie pokazany w scenie omdlenia Kazia – to być może literacki ślad leśnego spotkania Telimeny i Tadeusza. Stary motyw poszukiwania owada, który zaplątał się gdzieś między kobiece suknie, ma uprawdopodobnić wprowadzenie opisu męskich doznań przy kontakcie z kobiecym ciałem. Prus przedstawił tę scenkę tak niewinnie, jak przeżywał ją Kazio. Lonia, która ją sprowokowała, miała jednak większą świadomość płci. Scena z osą była poważniejsza niż zabawa w rycerza i księżniczkę przy rwaniu wodnych lilii (wykpionym zresztą przez dorosłych). Kontakt cielesny, fizyczny, pierwiastek płciowości erotycznej jest u Prusa pokazany jako coś rzeczywistego, istotnego, zwracającego uwagę na sferę biologii dorastającej młodzieży.

Scenę utraty przytomności poprzedzają dwie wstępne sytuacje. Każda z nich jest rodzajem introdukcji erotycznej; wzmianka o zabawie niespełna dziesięcioletnich dzieci, gdy chłopiec „usadowił” Lonię na płocie „w taki sposób, że dziewczynka poczęła wniebogłose krzyżeć”, co wzbudziło popłoch guwernantki, należy raczej do sfery rubasznej potoczności lub pedagogiki, aniżeli erotyki. Sytuacja pierwsza budzi skojarzenia z Edenem. Kazio zrywający jeżyny przeżywa stan ekstatyczny, który kojarzy mu się z Adamem w raju. Z perspektywy wiedzy o smutnym końcu narrator wzdycha: „Boże! Boże! Dlaczego ja nie byłem Adamem? Do dziś dnia na przeklętym drzewie rosyby jabłka, bo dla zerwania ich nie chciałoby mi się nawet ręki podnieść nad głowę...”³⁴. Do czynników budzących biblijne skojarzenia (raj,

³¹ B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, s. 371.

³² Ch. Dickens, *Wielkie nadzieje*, s. 49.

³³ Cezary Zalewski pisze o wyznaniu w *Grzechach dzieciństwa*: „Na tym polega konfesyjny charakter tej pierwszoosobowej narracji, która nie bez powodu przypomina spowiedź kogoś, kto «już» wie, na czym polegał jego błąd”. C. Zalewski, dz. cyt., s. 201.

³⁴ B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, s. 371.

jabłko) dodajmy także węża („Rozciągając się jak wąż pod ciepłym słońcem”³⁵). Sytuacja druga to lektura romansów. Kazio czyta je w szkole pod ławką (zostawił mu je w spadku Józio), rozmawia też ze szkolnymi kolegami o problemach sercowych. Kiedy w wakacje wraca do domu, zastaje stan powszechnego zainteresowania płcią przeciwną (hrabina – narzeczony, guwernantka – pisarz). Sam także szuka uczucia, myśli o miłości, a w marzeniach wyobraża sobie, iż „nasza pani i guwernantka” mogą do niego „wzdychać”³⁶. Lonia w myślach chłopca aktualizuje wspomnienia z lektur romansów³⁷. W tak przygotowanej scenerii epizod z szukaniem owada na cieple dziewczynki wpisuje się w kod mówiący o fizycznym pożądaniu i przekroczeniu granicy wtajemniczenia erotycznego. Bohater nie odważa się szukać osy³⁸, a więc dotknąć ciała dziewczyny; ta jednak nim kieruje („Teraz chodzi mi po kolanach...”; „Już jest wyżej...”; „Musiała schować się w sukienkę...”³⁹). W akcie tym Kazio przeżywa więc pierwsze wtajemniczenie płciowe. Osa (muchy), która przed chwilą była zagrożeniem, zostaje ostrożnie położona na liściu, jak gdyby w geście ofiarnym czy dla podkreślenia, że w opisywanym mikroświecie rządzą prawa natury. Prus dyskretnie referuje objawy fizjologiczne, których doznał bohater utworu: „Uczułem, że siły gwałtownie mnie opadają. Serce uderzało mi jak dzwon, zaczęło mi się ćmić w oczach, zimny pot wystąpił na całe ciało, i klęcząc – zachwiałem się”⁴⁰. Lonia do-

³⁵ Tamże, s. 372.

³⁶ B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, s. 347–348: „Miałem dwunasty rok i jużem wiele słyżał o miłości. Ten kolega, który golił wąsy i siedział trzy lata w pierwszej klasie, nieraz mówił nam o swoich uczuciach dla pewnej panienki, którą po parę razy na dzień widywał na ulicy albo w lufciku. Zresztą sam czytałem kilka bardzo pięknych romansów i dobrze pamiętam, ile umartwienia kosztowali mnie ich bohaterowie. [...] zdawało mi się, że i nasza pani, i guwernantka zrobiłyby daleko stosowniej, gdyby wzdychały za mną”. Prus wykazuje się psychologiczną przenikliwością, ponieważ w wieku dojrzewania chłopcy często zakochują się w kobietach starszych.

³⁷ Tamże, s. 350: „W marzeniach przemawiałem do niej tak długo i tak pięknie, jak piszą w romansach, a byłem taki grzeczny, jak pewien margrabia”.

³⁸ Osa także może budzić skojarzenia erotyczne ze względu na budowę ciała i sposób atakowania przeciwnika. Tę wskazówkę interpretacyjną zawdzięczam dr hab. Tomaszowi Sikorze, któremu za nią dziękuję.

³⁹ Tamże, s. 373. Zdania urwane, które wypowiada bohaterka, demaskują ją jako kusicielkę, zapewne też ilustrują jej reakcje na bodźce fizjologiczne. Zemdleńie chłopca jest reakcją symetryczną, choć znacznie silniejszą. Dodajmy, iż opisywani w utworze chłopcy mdleją przy różnych okazjach (Józio podczas fizycznych tortur, a jego prześladowca „drągał” na widok krwi ze skałeczonej ręki). Sfera somatyczna jest tu reprezentowana jako substytut przeżyć psychicznych.

⁴⁰ Tamże, s. 374. Dla porównania przypomnijmy opis doznań Wokulskiego, kiedy dostrzegł, jak Starski ściska „rączkę” Izabeli „ukrytą pod płaszczykiem”: „Wokulski już nie słyżał dalszej rozmowy; uwagę jego pochłonał inny fakt: zmiana, która szybko poczęła odbywać się w nim samym. [...] Drżenie pociągu udziela się jego nogom, płucom, sercu, mózgowi; w nim samym wszystko drży, każda kosteczka, każde włókno nerwowe... [...] Zamknął oczy, zaciął zęby, schwycił się rękoma za frędzle obicia; pot wystąpił mu na czoło i spływał po twarzy, [...]” – B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. 2, Wrocław 1991, s. 445–446. Niektó-

strzeża błądź chłopca; poważnie zaniepokojona trzyma jego głowę na kolanach, całuje go i zrasza twarz łzami. Pocałunki i łzy budzą Kazia do życia. Dziewczynka nieświadomie przybiera więc pozycję kochanki i matki. Ona też przekroczyła granicę, kosztując zakazanego owocu (z „krzaku jeżyn”). Dziecko tę przygodę traktuje bardzo poważnie: Kazio postanawia ożenić się z Lonią, bo przecież ją skompromitował, więc według ówczesnych pojęć o honorze musi naprawić zło. Prus w obrazie dziecięcej miłości znacznie wyprzedził ówczesną publicystykę mówiącą o życiu płciowym dzieci i młodzieży⁴¹.

Analogiczna scena fizycznego kontaktu między dziewczyną a chłopcem, scena pozornie jasno wskazująca na cielesne zbliżenie, czyli opis pocałunku w *Wielkich nadziejach*, nie zawiera erotyzmu. Pocałunek jest tu konwencjonalną formą akceptacji klasy niższej przez osobę hierarchicznie wyższą. Estella bardziej przypomina feudalną panią, która składa rytualny pocałunek na twarzy wasala, niż dziewczynę świadomą swej dojrzewającej płciowości. W obu utworach to dziewczęta są stroną aktywną (Lonia całuje Kazia, kiedy zemdłał; Estella stosuje imperatyw wobec Pipa:

re interpretacje *Lalki* łączą tę fizjologię z doznaniem erotycznymi tzw. podglądactwa – por. M. Płachecki, *Bohaterowie i fabuła w powieściach Bolesława Prusa (Od „Anielki” do „Lalki”)*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 9/10, s. 128 („[...] patrząc, jak Starski pokątnie oblaśnia Izabelę, Wokulski doznaje erekcji dokładnie z zatrzymaniem się pociągu”). To niejedną zastanawiającą paralela *Grzechów dzieciństwa* i *Lalki*. Kiedy obaj bohaterowie żegnają miejsca, w których przebywali z ukochanymi kobietami, bardzo podobnie przeżywają stan smutku, który raz z nimi przeżywa przyroda. Prus używa wtedy krótkich formuł rejestrujących spostrzeżenia wzrokowe. „Ziemia czarna, pnie czarne, gałęzie obwisły, liście wędną. Smutek szarpał mi duszę i z głębi raz po raz wydobywał jakiś cień” (*Grzechy dzieciństwa*, s. 383) – „Na krzakach leszczyny już żółkną liście, z sosen zwiesza się smutek jak sieci pajęczne” (*Lalka*, t. 2, s. 265). Zbieżności dotyczą też cech stylu, którym Prus opisał stany zauroczenia kobietą w scenerii letniej przyrody, co podpowiada interpretację, iż znoszenie barier hierarchii społecznej może nastąpić przy dostosowaniu się do praw biologicznych.

⁴¹ Psychologia kryminalna przełomu XIX i XX w., na podstawie m.in. analizy miłosnych listów dzieci w wieku 9 – 13 lat, sądziła, że „wszelkie namiętności”, takie jak miłość, nienawiść czy zemsta, występują u dzieci w postaci gwałtowniejszej niż u dorosłych. „Organizacja psychiczna dziecka – twierdzono – roztopiając się najzupełniej w świecie imaginacji, pozbawiona jest ona w tych wypadkach niezwykle ważnej interwencji: *uwagi zwrotnej* czyli refleksji poskramiającej zazwyczaj wielkie namiętności późniejszego wieku” – J. O., *Namiętności u dzieci. Pogadanka pedagogiczna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 3, s. 54. Zdaniem Jerzego Świącha „idealistyczny stosunek Dickensa do dziecka” bywa niezgodny z „prawdą psychologiczną”, a mimo to „oddziaływał bardzo silnie na Prusa” (J. Świąch, dz. cyt., s. 205). Na s. 211 autor dostrzeża u Prusa „dążenie do zachowania prawdy psychologicznej w rysunku postaci dziecka”, co potwierdza ówczesna psychologia. Dziś sądzi się, że zdaniem Prusa „[...] dzieci cechuje większa, aniżeli dorosłych, wrażliwość, są mocniej związane uczuciowo z otoczeniem, łakną miłości, szacunku i sprawiedliwego traktowania, i że niezaspokajanie tych potrzeb może się stać przyczyną konfliktów i kłopotów wychowawczych” – E. Warzenica-Zalewska, *Koncepcja psychiki człowieka w twórczości B. Prusa*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 9/10, s. 33.

„Chodź tutaj. Możesz mnie pocałować, jeżeli chcesz”⁴²). W obu wypadkach pocałunek był faktem incydentalnym i jednostkowym⁴³.

Pip opowiada to wydarzenie następująco: „Pocałowałem ją w policzek, który mi nadstawiła. Czułem, że dałbym wiele za ten pocałunek, ale jednocześnie zdawałem sobie sprawę, że pozwoliła mi się pocałować jak małemu dzikusowi, po prostu zamiast dać mi napiwek, i że ten pocałunek nic nie znaczy”⁴⁴. Na prawach dygresji dodajmy, że fraza „mały dzikus” to naddatek tłumaczki Karoliny Beylin; w oryginale w tym miejscu mamy *the coarse common boy*⁴⁵ [„ordynarny i pospolity chłopak”] – określenie, jakiego Estella kilkakrotnie i pogardliwie używa wobec Pipa. Związek Estelli z Pipem był już omawiany przez badaczy⁴⁶. Pocałunek widziany jest przez nich jako dystans ekonomiczny między Estellą a Pipem. Dla Pipa dziewczynka ma wartość dlatego, że pochodzi z wyższej sfery, bogatszej, respektowanej i niebywale atrakcyjnej dla osieroczonego, osamotnionego i żyjącego w skromnych warunkach materialnych chłopca. Przyzna się do tego sam, kiedy spotka Estellę już po jej powrocie z Francji: „Dla mnie Estella nadto ściśle wiązała się ze wszystkimi moimi niegodziwymi tęsknotami do majątku i elegancji, jakie dręczyły mnie w chłopięcych latach, ze wszystkimi zgubnymi aspiracjami, które po raz pierwszy kazały mi się wstydzić własnego domu”⁴⁷.

Pani Havisham próbuje wzbudzić w Pipie rodzaj wyznania uczuć wobec Estelli: „Nic o niej nie mówisz. Ona wymyśla cię brzydkimi słowami, a tyś dotychczas nie

⁴² Ch. Dickens, *Wielkie nadzieje*, s. 108. Jest to dokładne tłumaczenie frazy oryginału: *Come here! You may kiss me if you like* (Charles Dickens, *Great Expectations*, with an Introduction by John Irving, New York 2003, s. 96).

⁴³ W przekładzie polskim fraza ta brzmi: „ale nigdy już nie chciała, abym ją pocałował” (s. 12), co zwraca uwagę na sferę wolicjonalną dziewczyny; oryginał raczej mówi o tym, iż Estella nigdy nie powiedziała, że Pip znowu może ją pocałować, co wyraża punkt widzenia narratora (*but she never told me I might kiss her again* – s. 100).

⁴⁴ Ch. Dickens, *Wielkie nadzieje*, s. 109.

⁴⁵ Ch. Dickens, *Great Expectations*, s. 97.

⁴⁶ Ross Dabney pisze, że to relacja nie między dwoma osobami, ale między ideami, tym, co symbolizują, statusem społecznym (*it is not something between two persons, concerning itself with what the two persons are; it is concerned with impersonal things – with class, with status, with habits, occupations, gestures, and language standard in a particular social milieu*). R. Dabney, *Love and Property in the Novels of Dickens*, London 1967, s. 134.

⁴⁷ Ch. Dickens, *Wielkie nadzieje*, s. 272. Cały rozdział czternasty powieści poświęcił Dickens na rozważania o wstydzie chłopca. Jest to najkrótszy rozdział *Wielkich nadziei* (ma zaledwie trzy strony), a zarazem najbardziej intymny. Ma formę monologu wewnętrznego Pipa, który zaczyna odczuwać nierówność społeczną i swoje niższe od Estelli pochodzenie: „Wszystko [...] wydało mi się teraz pospolite i ordynarne, i za nic w świecie nie chciałbym, aby miss Havisham i Estella się u nas zjawiły” (s. 125); „jeszcze bardziej niż zwykle w głębi niewdzięcznej duszy wstydziłem się takiego domu” (s. 127). Równocześnie chłopiec silnie odczuwa podobieństwo między otaczającą go naturą (wieczorny zmierzch nad niedalekim bagniskiem) a swoim życiem („zachodzi podobieństwo pomiędzy tą wietrzną, płaską równiną, rozplywającą się w nieznanym, a moim losem” (s. 126).

powiedział, co też o niej myślisz. [...] Szepnij mi na ucho. – Zdaje mi się, że jest bardzo dumna. – I nic więcej? – Myślę, że jest bardzo ładna. I co jeszcze? Myślę, że jest bardzo bezczelna. I Co jeszcze? Myślę, że chciałbym wrócić do domu. I nigdy więcej jej nie zobaczyć, mimo że taka ładna?”⁴⁸ Nakazuje Pipowi zostać i grać w karty z Estellą. Dziewczynka profesjonalnie nazywa poszczególne karty, Pip zna tylko ich potoczne określenia („On nazywa walety chłopakami!”, śmieje się Estella). Gra ma znaczenie symboliczne⁴⁹: Estella wygrywa wielokrotnie (co możemy uważać za zwycięstwa psychologiczne i podkreślenie władzy, jaką dziewczynka ma nad chłopcem), Pip podobnej umiejętności – sprytu i celnego atakowania przeciwnika – uczy się bardzo wolno. Kontynuacją dziecięcych rozgrywek karcianych kilka lat później będzie jego „zabawa” w gentlemana, którym Pip desperacko próbuje się stać, grając w rozmaite gry społeczne i konwencjonalne. W rezultacie doprowadzi to do jego alienacji społecznej i emocjonalnej.

Nonszalancja Loni jest mniej agresywna i bolesna, ale sprawia, że Kazio cierpi:

Ton panienki nie podobał mi się. Do licha! najmocniejszy kolega nie przemówiłby do mnie w taki sposób. [...] Byłem odurzony; nie mogło mi się w głowie pomieścić, jak mnie ta dziewczyna traktuje. A dajcie mi spokój z waszą zabawą – pomyślałem naprawdę rozgniewany. – Lonia to niegrzeczna, niedelikatna, to – smarkacz!...⁵⁰

Pogarda, z jaką i Lonia, i Estella traktują chłopców, wzbudza w nich jednocześnie smutek i gniew. Pip mówi: „poczułem się tak poniżony, obrażony, sponiewierany, zraniony, rozgniewany i zmartwiony – nie umiem znaleźć odpowiedniego określenia dla mojego bólu. Łzy stanęły mi w oczach. Gdy dziewczyna je ujrzała, na jej twarzy odmalowało się zadowolenie, że to ona jest ich przyczyna. To dodało mi natychmiast sił do powstrzymania płaczu. Spojrzałem na nią śmiało. Wtedy rzuciła mi pełne pogardy spojrzenie, ale nie było w nim już pewności, czy to przez nią cierpię, i odeszła”⁵¹.

⁴⁸ Tamże, s. 72–73.

⁴⁹ Kirsten L. Parkinson, „*What do you play, boy?*” *Card Games in Great Expectations*, „*Dickens Quarterly*” 2010, vol. 27, nr 2, s. 119–138.

⁵⁰ B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, s. 358–359. Zazdrosny o starszego kolegę Loni Kazio obiecuje sobie, że postara się ignorować zachowanie Loni: „Jakaś koza, która ani jednej klasy nie widziała, ażeby ona śmiała mi powiedzieć, że – „to do kawalera bardzo podobne!...” Kawaler?... co mi za dorosła panna! Że zna jakiegoś Adasia, to już zadziera głowę. Cóż ten Adaś? Skończył trzecią klasę, a ja idę do drugiej. Wielka różnica! Jak będzie osioł, to go dogonię, a nawet przegonię. Jeszcze, w dodatku do wszystkiego, każe mi iść po Zosię, jakbym ja był jej lokajczukiem. Zobaczmy, czy cię drugi raz usłucham!... Słowo daję, że jeżeli kiedy odezwie się z czymś podobnym, to po prostu – włożę ręce w kieszenie i odpowiem: „Tylko proszę sobie tak nie pozwalać!” A nawet lepiej: „Moja Loni, widzę, że nie nauczyłaś się grzeczności...” Albo nawet tak: „Moja Loni, jeżeli chcesz, ażebym się z tobą zadawał...” Tamże, s. 361.

⁵¹ Ch. Dickens, *Wielkie nadzieje*, s. 74. Estella odchodzi, ale Pip czuje, że nagromadzone emocje muszą znaleźć ujście. Ucieka w stronę zarośniętego płotu i zaczyna płakać, a z bezsilności zadaje sobie ból: „Uderzałem nogą wściekłością o płot i rwałem sobie włosy z głowy [...] kopiąc ogrodzenie i wichrząc sobie włosy” (s. 75).

Kazio i Lonia budzą różne uczucia czytelników – sympatię, politowanie, irytację – głównie dlatego, że są zaprezentowani jako prawdziwi, żywi ludzie. Dickens oglądany z perspektywy Prusa kreuje dziecięcych bohaterów jak kukiełki w teatrze życia, poruszane przez prawa stanowiące w świecie dorosłych. Dzieci to ofiary systemu. Jeśli mają własną podmiotowość, to jest ona ograniczona do cierpienia za winy innych. Najmłodszy u Prusa i Dickensa są bezradni wobec zabiegów otoczenia, wypaczających ich spontaniczne skłonności⁵², odruchy i okrucyństwa, a nawet bohaterstwa.

Gdy czyta się Dickensa przez pryzmat utworów Prusa, odnosi się wrażenie, że ten ostatni to powieściopisarz realistyczny, zaś Dickens – tendencyjny. Autor *Wielkich nadziei* tworzył powieści, które – mówiąc współczesnym językiem – zawierały lokowanie idei. U Prusa nie doszukamy się sentymentalizmu i tendencyjności, które łatwo wskazać w prozie Dickensa⁵³. Chłopcy w szkole Kazia są zaczepni, dokuczliwi, szkoła ich nudzi, rozrabiają; mają marzenia, ambicje i grzechy. *Grzechy dzieciństwa* to tekst o wiele krótszy niż *Wielkie nadzieje* (choć to, dodajmy, jedna ze stosunkowo niedługich powieści Dickensa), a mimo to udaje się jej autorowi tak głęboko scharakteryzować postaci, tak je oświetlić, by stawały się przed naszymi oczyma charakterami, a nie schematycznymi kukiełkami. Szweykowski pisał o „stylowości” jako ważnej cesze utworów Prusa: „[...] w sposobie pokazywania czy uzmysławiania postaci, w geście ich, ruchu, kostiumie, w roli, którą odgrywają”, odmalowuje konkretną indywidualność oraz środowisko, w którym ona żyje⁵⁴.

Zakończenie

W obu utworach pierzchają marzenia. Naiwne i idealistyczne wyobrażenia o świecie, usprawiedliwione, bo tworzone przez dzieci, w konfrontacji z reakcjami dorosłych zmieniają się w zdziwienie, rozczarowanie i ból. Jeśli pozwolilibyśmy Kaziewi i Loni dorosnąć i spotkać się ponownie, jak Pip i Estella, być może zmieniłyby się Wokulskiego i Izabelę. Jeśli mały Walek się odnajdzie, być może stanie się Węgiełkiem. Los Pipa i Estelli jest także otwarty: Dickens skomponował przecież dwa różne zakończenia. To oryginalne, które on sam wolał (i które jest chyba bardziej prawdopodobne), pokazuje ponowne spotkanie i ponowne rozstanie Pipa i Estelli. Zakończenie oficjalnie obowiązujące, napisane na prośbę przyjaciela Edwarda Bulwera Lyttona oraz pierwszych rozgoryczonych czytelników ostatniego odcinka *Wielkich nadziei*, jest natomiast szczęśliwe. Z zamglonych, ale rozświetlonych wieczornymi lampami ruin ogrodu posiadłości miss Havisham, Pip i Estella

⁵² J.J. Lipski, *Posłowie*, [w:] B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, Warszawa 1953, s. 63.

⁵³ Z. Szweykowski, dz. cyt., s. 97.

⁵⁴ Tamże, s. 98.

wychodzą, trzymając się za ręce. Ostatnie zdanie powieści brzmi: „Zamajaczyła nadzieja, że nie będzie między nami cienia rozstania”⁵⁵.

Kazio nie spotka się z Lonią. Zamiast rozproszonych mgieł i ruin jest ciemny, wilgotny wieczór, pada deszcz, płaczą drzewa. Widząc zrozpaczoną matkę Walka, wypatrującą syna, Kazio pędzi do domu, bo „myślał, że mu serce pęknie”⁵⁶. Komentując tę scenkę, Jan Józef Lipski napisał, że „to wciąż jeszcze, mimo wszystko, wrażliwe dziecięce serce [Kazia] pozwala Prusowi zamknąć w ostatnich obrazach opowieści jakby wyznanie wiary, że nie wszystko jeszcze w losie Kazia jest przesądzone”. Pozostaje nam wierzyć w to samo.

Bibliografia przedmiotowa

- Bielecka D., *Dickens in Poland*, [w:] *Literatura angielska i amerykańska. Problemy recepcji*, pod red. A. Zagórskiej, G. Bystydzieńskiej, Lublin 1989, s. 119–135.
- Dabney R., *Love and Property in the Novels of Dickens*, London 1967.
- Dickens Ch., *Great Expectations*, with an Introduction by John Irving, New York 2003.
- Dickens Ch., *Wielkie nadzieje*, przeł. K. Beylin, Warszawa 2009.
- Kocięcka M., *Z dziejów recepcji Dickensa w Polsce XIX w. (do r. 1900)*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 6, s. 153.
- Kulczycka-Saloni J., *Dickens w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5.
- Kulczycka-Saloni J., *Z dziejów Dickensa w Polsce: „Emancypantki” a „Bleak House”*, „Prace Polonistyczne”, seria 5, Łódź 1947.
- Leech G., *Style in Fiction Revisited: The Beginning of Great Expectations*, „Style”, June 2007.
- Ostatnia miłość w życiu Bolesława Prusa*, odnalezione listy opracowała i wstępem poprzedziła G. Pauszer-Klonowska, Warszawa 1962.
- Parkinson K.L., „What do you play, boy?” *Card Games in Great Expectations*, „Dickens Quarterly” 2010, vol. 27, nr 2.
- Święch J., *Dziecko w twórczości Prusa (Z historii tematu dziecięcego w literaturze)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio F” 1962.
- Włodek L., *Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki*, Warszawa–Lublin–Łódź 1918.
- Zalewski C., „Antek” i „Grzechy dzieciństwa”. *Przełom w twórczości Bolesława Prusa*, „Ruch Literacki” 2009, z. 3.

⁵⁵ W oryginale koniec ostatniego zdanie brzmi: *I saw no shadow of another parting from her* (dosł.: *Nie widziałem już żadnego cienia kolejnego rozstania z nią*). Dickens, *Great Expectations*, s. 516.

⁵⁶ B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, s. 383.

"Our dreams ran away..." On the difficulties of growing up in Grzechy Dzieciństwa by Prus and Great Expectations by Dickens

Abstract

The article is a comparative analysis of two literary texts: Bolesław Prus's *Grzechy dzieciństwa* (Sins of Childhood) and Charles Dickens's *Great Expectations*. What these texts have in common is the narrator – a young boy who falls in love with a girl from the so-called upper class of the society. The emphasis is put on the psychological presentation of children and childhood. The article points out the similarities between the texts, Prus's interest in Dickens's work, but also crucial differences which affect the reader's interpretation of the stories.

Słowa kluczowe: Dickens, Prus, psychologia dziecka, inicjacja erotyczna

Key words: Dickens, Prus, psychology of a child, sexual initiation

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XIV (2014)

Marta Rusek

Uniwersytet Jagielloński

Przestrzeń dojrzewania w *Zmorach* Emila Zegadłowicza

„Zmory są zajęte przyśpieszonym zmorowaniem
Między mgłą a niebem, między mgłą a wodą –”

B. Leśmian *Pan Błyszczyński*

Każda opowieść jest opowieścią o podróży – praktyką przestrzeni” – pisał M. Certeau¹. *Zmory* Emila Zegadłowicza można nazwać opowieścią o wędrówce z dzieciństwa w dojrzałość, w czasie której jest rozpoznawana i zarazem ustanawiana przestrzeń indywidualnej egzystencji. Takie sugestie interpretacyjne płyną już z *Prologu*, jego pierwszy rozdział nosi tytuł *Topografia i wyjazd*, a otwierające go uwagi narratora-kronikarza wprowadzają kosmiczną perspektywę, dotyczą wszechświata, galaktyk, Układu Słonecznego, Ziemi, Europy. Kolejne akapity przypominają inicjalne kadry filmu, które prowadzą od najszerzego, panoramicznego ujęcia aż do zbliżenia na miejsce akcji. W *Zmorach* toczy się ona w małopolskim prowincjonalnym miasteczku o fikcyjnej nazwie Wołkowice. Dodajmy od razu, że historię o gimnazjalnych latach Mikołaja Srebremipsanego kończy spektakularne wyjście bohatera z miasteczka i powrót do rodzinnego domu. Ostatni rozdział epilogu zamyka zdanie: „Ziemi i niebu – dzień dobry!”².

Zastosowana przez Zegadłowicza swoista gra przestrzeni, która polega na operowaniu szerokimi i bliskimi planami, a także realnymi i fikcyjnymi nazwami miejscowości³, decydując o topografii powieściowego świata, sprawia, że geograficzny konkret nabiera symbolicznych znaczeń. Co więcej, pisarz, wpisując opowieść w ramy wyjazdu głównego bohatera do szkoły i powrotu z niej po zakończeniu nauk, uaktywnił odniesienia do tych gatunków, w których topos edukacyjnej wędrówki wpływa zarówno na fabularną strukturę, jak i określa sensy naddane.

¹ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s.115.

² E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, oprac. M. Wójcik, Wrocław 2006, s. 478. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

³ Por. M. Wójcik, *Wstęp*, [w:] E. Zegadłowicz, dz. cyt., s. LXVI–LXVIII; K. Szymanowski, *Narcyz. Rzecz o Zegadłowiczu-powieściopisarzu*, Kraków 1986, s. 127–130.

W mówieniu o *Zmorach* – co niejednokrotnie podkreślano⁴ – nie można przemilczeć związków z tradycją powieści rozwojowych zwłaszcza tych, w których wędrówka jest metaforą edukacyjnego procesu, a dorastanie/dojrzewanie opisywane bywa jako proces umiejscawiania się w przestrzeni społecznej⁵. Historyczno-geograficzna konkretność świata przedstawionego przywodzi z kolei na myśl te powieści szkolne, zwłaszcza dziewiętnastowieczne, w których „oddanie do szkół” oznaczało opuszczenie przez dziecko krajobrazów dzieciństwa i przeniesienie go z przestrzeni wiejskiej w miejską, jak jest np. w *Szyfowych pracach* Żeromskiego. Wreszcie – co nie jest już tak oczywiste – można w *Zmorach* doszukiwać się echa tych struktur baśniowych, których inicjacyjne fabuły wiążą się z symboliką przestrzeni i mieszczą w sobie schemat wędrówki ku dojrzałości⁶, jej końcowym elementem jest powrót do domu, będący wynikiem re-integracji wszystkich wcześniejszych doświadczeń. W przypadku omawianego utworu droga ta wiedzie z ogrodu dzieciństwa przez podobną do koszar szkołę oraz przypominający więzienie dom dziadków. Baśniowy trop jest rozwijany także poprzez jednoznaczne – na ogół – wartościowanie osób czy miejsc i ich nacechowanie symboliczne. Jednak przede wszystkim sugeruje go sposób strukturyzowania powieściowego świata: Poręba Murowana i dom ojca przynależą do sfery absolutnego dobra, a Wołkowice do domeny zła. Baśniowość ujawnia się jeszcze wyraźniej, gdy umieścimy *Zmory* w kontekście wcześniejszych części *Żywota Mikołaja Srebrzypisanego*⁷.

Przypomnę, że wydane w 1935 roku *Zmory* były czwartą częścią cyklu powieści silnie naznaczonego autobiograficznym doświadczeniem pisarza. W latach 1927–1929 ukazały się: *Godzina przed jutrznią*, *Spod młyńskich kamieni*, *Cień nad falami*. Przygotowując je do drugiego wydania, już po ukazaniu się *Zmór*, Zegadłowicz zrehabilitował je na nowo: dokonał wielu skrótów, usunął obszerne partie opisów, a przede wszystkim objął trzy pierwsze części wspólnym tytułem: *Uśmiech*. I chociaż niektóre z retuszy i przeróbek miały na celu częściowe osłabienie sielskości pierwszych części⁸, to fakt nadania nowej nazwy, niejako jej nadpisanie, okazał się istotnym

⁴ Por. B. Hadaczek, *Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 1985; K. Szymanowski, dz. cyt., s. 141–142; I. Furnal, *Spektakle pamięci. O polskiej prozie autobiograficznej pierwszej połowy XX wieku*, Kielce 2005.

⁵ T. Sobieraj, *Fabuły i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.

⁶ O strukturze baśniowej w powieści inicjacyjnej por. E. Flis, *Między ogrodem dzieciństwa a „wojenką daleką”*. O „*Popiołach*” Stefana Żeromskiego (*Inicjacja i historia*), [w:] *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczar, Toruń 2003, s. 211–224.

⁷ K. Jakowska, *Pierwiastki baśniowe w międzywojennej powieści rodzinnej*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1; s. 54. Jej ustalenia przypomina I. Furnal, dz. cyt., s. 188.

⁸ Por. K. Szymanowski, dz. cyt., s. 36–37. Szymanowski pokazuje także tendencję do odreligijnienia utworu, przejawiającą się zarówno w opuszczeniu niektórych fragmentów, jak i metafor czy porównań opartych na motywach religijnych.

gestem interpretacyjnym. Tytuł wzmacnia zabieg mityzacji krainy lat dzieciennych⁹, podkreśla przeciwstawienie idylli dzieciństwa – koszmarowi adolescencji. W tym kontekście *Zmory* przynoszą doświadczenie utraty ogrodu dzieciństwa¹⁰, miejsca kosmicznego ładu. Jego znakiem widzianym z oddali staje się już tylko „modrzew rozchybotany jak sztandar zielony nad starym domostwem Srebrempisanych”¹¹.

Zegadłowicz połączył w swej powieści różne wzorce literackie, przywołując tutaj owe genealogiczne koneksje i intertekstualne powiązania, bo pozwalają one zauważyć, że w werystycznych opisach czy topograficznych ustaleniach pisarz wykorzystywał lub przetwarzał przestrzenne toposy, schematy czy klisze, dzięki czemu realistyczny konkret podszty został metaforycznymi znaczeniami. Refleksja nad przestrzenią prowadzi do wniosku, że grająca autograficznymi i geograficznymi odniesieniami powieść ma cechy paraboli, której zasadniczym tematem jest „umiejscowienie dojrzewającej jednostki w świecie i we wszechświecie”, czyli odpowiedź na pytanie, jak młody człowiek postrzega siebie i swoją egzystencję, jak sytuuje się jako byt.

Historycznie i geograficzne uwarunkowania są w *Zmorach* eksponowane poprzez liczne informacje o autentycznych miejscach, ludziach, zjawiskach, wynikają z prowadzonej przez pisarza gry autobiograficznym konkretem¹². Na te narracyjne wskazówki, pozwalające określić czas akcji na przełom XIX i XX wieku, nałożona zostaje sugestia lekturowa płynąca z podtytułu cyklu, który głosi, że jest to *Kronika z zamierzchłej przeszłości*. Zabieg ten wprowadza informację co do nadrzędnej konwencji gatunkowej, niesie także przesłankę, że opowiadane zdarzenia są znacznie oddalone w czasie, są więc niejako *post factum* archiwizowane. Podtytuł komplikuje również stosunki czasowe między narracją a fabułą, określając jednocześnie rolę narratora jako kronikarza, który opisuje i komentuje – jak się okazuje w trakcie lektury ironicznie i z sarkazmem – środowiska, ludzi, zdarzenia. Dla prowadzonej tutaj refleksji nad przestrzenią istotny jest fakt, że w domenie kronikarskich działań zawiera się pokazywanie *theatrum* zdarzeń – ich przestrzenne usytuowanie.

W przywołanej przeze mnie na samym początku książki *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, de Certeau wyróżnił dwie praktyki opisywania przestrzeni – mapę i trasę. Pierwsza z nich daje wiedzę o porządku miejsc, ich wzajemnych relacjach, oraz niesie poznawczą dyspozycję, którą można opisać czasownikiem – widzieć. Druga skupia się na istnieniu człowieka w przestrzeni, poznawaniu jej dzięki przemieszczaniu się, tę epistemologiczną praktykę określać można z kolei czasownikiem iść. Innymi słowy, trasa odnosi się do linearnego ciągu zdarzeń, a mapa zbiera i scala

⁹ Arkadyjski topos dzieciństwa znany pojawiał się w okresie dwudziestolecia międzywojennego w wielu tekstach o charakterze biograficznym, np. w *Uśmiechu dzieciństwa* Marii Dąbrowskiej, *Domu nad łąkami* Zofii Nałkowskiej, *Bezgrzesznych latach* Kornela Makuszyńskiego.

¹⁰ I. Furnal, dz. cyt., s. 176.

¹¹ E. Zegadłowicz, *Zmory*, s. 10–11.

¹² Por. M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005.

różne spostrzeżenia oraz doświadczenia, uogólniając jednocześnie ich jednostkowy charakter. Certeau zauważa, że w ten sposób współlistnieją dwa języki przestrzeni: antropologiczny i symboliczny¹³. Przypominam ustalenia francuskiego historyka i antropologa, ponieważ dobrze charakteryzują dwa sposoby „ujawniania” się przestrzeni w narracji prowadzonej w *Zmorach*. Połączenie kroniki z powieścią rozwojową, powieścią o dojrzewaniu, sprawia, że Zegadłowicz zespala (inna sprawa czy udanie) owe dwa „języki przestrzeni”. Tam, gdzie dominuje perspektywa kronikarza, mamy do czynienia z mapą, z uogólnieniem, uzyskanym dzięki dystansowi czasowemu, czyli z topograficznym opisem miejsc, często niosącym ich jednoznacznie negatywną ocenę. Z kolei tam, gdzie narrator przyjmuje punkt widzenia Mikołaja, pojawia się trasa, bohater w codziennych wędrówkach przekształca miejsca w przestrzeń swojej egzystencji.

Spójrzmy na mapę. Obszerne fragmenty powieści, dotyczące topografii miasteczka i jego okolic, przynoszą wiedzę o świecie znaczeń ustalonych, zaklętych w nazwach, przestrzennych relacjach czy charakterystycznych szczegółach, jak np. kształt wieży kościelnej czy wygląd bramy w gimnazjalnym gmachu:

W tej to Galicji, w jej zachodniej połaci między ziemię krakowską i śląską, przysiadło w gnieździe śródgórskim Beskidu Małego *vel* Polskiego *vel* Kocierskiego miasteczko Wołkowice. Nie gorsze od innych miasteczek miało w centrum obszerne, niechcienia brukowany majdan, zwany rynkiem, z dużą [...] studnią pod starymi, wspaniale rozrosłymi kasztanami, oraz dwie centralne budowle: kościół i koszary, także i gmach szkoły średniej w stylu koszarowym i sąd, i więzienie – poza tym propinację, trafikę z loterią i liryczny zamtuzik z zielonymi okiennicami i żółtymi rolekami: maleńka petitowa iosziwarka zachodniogalicyska. Był i cmentarz – cywilny jeden, wojskowy drugi. Więc musiały też być szpitale; były. No i były też domy prywatne, parterowe, a nawet jednopiętrowe. [...] Wołkowice miały sporo ulic; niektóre były krótkie, inne długie; nazywały się różnie: była i Psia ulica i ulica Wiedeńska. [...] Jedna z ulic wypływająca z głównego traktatu, łączącego Lwów z Wiedniem, ku stronie południowej wiodła w kierunku Suchej, Makowa, Chabówki, Zakopanego, Tatr; zwała się podówczas Tatrzańską. Pomiędzy trzecim a czwartym kilometrem – od Wołkowic licząc – znajdowała się Poręba Murowana. (s. 10–11)

W uproszczeniu można powiedzieć, że przedstawiając okolicę i miasteczko narrator-kronikarz wpisał Mikołaja w przestrzeń geograficznie rozpoznaną, tj. ukształtowaną historycznie, kulturowo i obyczajowo. Jasno wyznaczone centrum i peryferie ujawniają zarówno strukturę społeczną, jak i prowincjonalny charakter miejscowości. Urbanistyczne procesy nie wyszły tutaj poza wyznaczenie rynku i ulic, toteż Wołkowice są równie mocno zanurzone w dziewiętnastym wieku, jak Capowice u Lama, Iksinów u Prusa czy Kleryków lub Obrzydłówek u Żeromskiego¹⁴.

Na powieściowej mapie zaznaczyć trzeba przede wszystkim miejsca ważne dla indywidualnej biografii bohatera: położony przy ulicy Tatrzańskiej dom dziadków

¹³ M. de Certeau, *Opowieści przestrzenne*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 118–121.

¹⁴ Por. K. Szymanowski, dz. cyt., s. 45.

i znajdującą się nieopodal rynku szkołę. Wydobywam je z przestrzeni świata przedstawionego również dlatego, że w krajobrazach dzieciństwa i wczesnej młodości znajdują się one na pierwszym planie. W nich rozpoczyna się proces poznawania siebie i innych, formowania tożsamości, inaczej mówiąc: są to miejsca antropologiczne, a te – jak zaznacza Marc Augé – dzięki znaczeniom w nie wpisanim, a jednocześnie przez nie symbolizowanym, tworzą tkankę społeczną i są zawsze historycznie nacechowane¹⁵. Zastosowany przez Zegadłowicza sposób narracji pozwala w przedstawianiu miejsc połączyć uogólnioną wiedzę, niesioną przez mapę, z wiedzą wynikającą z indywidualnego ich poznawania, bycia w nich. „Praktykowanie mapy” komplementarnie dopełnione zostaje dzięki „praktykowaniu trasy”, a wiedza o miejscu wyrasta ze sposobu doświadczania przestrzeni. Ma to szczególne znaczenie w opisie procesu dojrzewania, pozwala ujawnić przyczyny adaptacji i buntu, mechanizmy społecznego przystosowania, ale przede wszystkim pozwala określić jednostkę.

W codziennych wędrówkach między domem a szkołą, rynkiem a podmiejskimi ogrodami, między kościołem a stacjami kolegów, w końcu dzięki wyjazdom do Poręby na wakacje i powrotem z niej, Mikołaj doświadcza poczucia obcości, sprzeciwu, samotności, a tylko niekiedy akceptacji. Dojrzewanie, symbolizowane figurą wędrówki, w przypadku Mikołaja nie tyle polega na sytuowaniu siebie w świecie ustalonych znaczeń, czyli na rozpoznawaniu miejsc w ich społecznych funkcjach, ile na nadawaniu im indywidualnego charakteru, a przez to tworzenie własnej przestrzeni antropologicznej, ustanawianie siebie. Używając określenia „przestrzeń antropologiczna”, odwołuję się do ustaleń Maurice’a Merleau-Ponty’ego, który przeciwstawiał ją przestrzeni geometrycznej i zaznaczał, że tworzy ją zarówno wewnętrzna przestrzeń: sny, majaki, wyobrażenia, marzenia (do czego jeszcze powrócę), jak i przestrzeń zewnętrzna, przy tej ostatniej się teraz zatrzymam¹⁶.

Jak wyżej nadmieniałam, najważniejsze punkty tej przestrzeni dla bohatera w okresie szkolnym to dom dziadków i gimnazjum. Mikołaj, zamieszkawszy przy ulicy Tatrzańskiej, znalazł się w miejscu, które narrator-kronikarz opisuje jako paś, a jednocześnie zamknięty mikrokosmos:

Zamykał się on – i otwierał – zależy, z której strony nań spojrzymy – podówczas (- od owego czasu wiele się zmieniło – może nie tyle na jakość, ile na ilość -) zamykał się więc i otwierał ów świat ujściem ulicy Tatrzańskiej do ulicy Lwowskiej z jednej strony, a murem cmentarnym z drugiej. [...]

Ulica jako taka (*als ding selbst ans ich*) wypowiada się dwoma zasadniczo elementami: błotem lub kurzem. (s. 118)

Usytuowanie ulicy między cmentarzem a szlakami wyprowadzającymi poza miasto sprawiało, że zadomowieniu tam towarzyszyło – paradoksalnie – poczucie

¹⁵ M. Augé *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedm. W.J. Burszta, Warszawa 2010, rozdz. *Miejsce antropologiczne*, s. 27–49.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalewska i J. Migasiński, postawie J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 265–322.

przechodniości. Natomiast podrzędność ulicy, ujawniająca się zarówno w stylu zabudowy, jak i wszechobecnym kurzu czy błocie, określała społeczną i ekonomiczną kondycję mieszkańców. Przywołana przez narratora Kantowska kategoria „rzeczy samej w sobie”, nie tylko odnosi się tu ironicznie do realiów ulicy, ewokując przy okazji wantitatywną refleksję, ale przede wszystkim wprowadza inny typ dyskursu, pośrednio uzasadniając powody wprowadzenia perspektywy bohatera. „Rzecz sama w sobie” jest niedostępna, jej poznawanie zawsze uwikłane jest w relację podmiotu do niej, rodzi się w tej relacji. Mikołaj buduje swoją wiedzę o otaczających go miejscach podczas codziennych wędrówek, gdy wielokrotnie przechodzi obok zakładu pogrzebowego, gdy przekracza bramę domu dziadków, który jest dla niego centralnym punktem na ulicy Tatrzańskiej.

W ramach konceptualizacji związanej z mapą – dom Komendów okazuje się bliźniaczo podobny do wielu budynków położonych na oddalonych nieco od rynku uliczkach małopolskich, prowincjonalnych miast. Zarówno powtarzalne elementy architektury (szeroka brama, sień przecinająca dom na przestrzał do maleńkiego ogródka), jak i lokalizacja są kulturowo i historycznie określone, niosą wiedzę o zamożności i społecznej pozycji jego mieszkańców, przypisując ich do warstwy drobnych rzemieślników. Dla Mikołaja to jedno z wielu domostw okazuje się przestrzenią naznaczoną traumą, antydomem. W historii dojrzewania bohatera trzeba je sytuować w opozycji do domu ojca. Najczęściej powtarzające się określenia: puste, zimne, ponure pokoje, ciemne pomieszczenia o wilgotnych ścianach, sprawiają, że realistyczny konkret obrasta symbolicznymi znaczeniami. Dom staje się miejscem wygnania, jego atmosfera przypomina atmosferę „nieprzewietrzanej poczekalni na zapadłej, odludnej stacji” (s. 107). Poczucie przypadkowości losu, uwięzienia w świecie wrogiej obcości określają egzystencjalne doświadczenie, zdobywane przez bohatera w domu naznaczonym piętnem zgonów dziadka, matki, wreszcie babki, zamieniających to miejsce w pustkowie: „na którym wyły wichry – spoza pni dalekiego lasu wyblyskiwały ślepie zielone – to była śmierć” (s. 148)

Pojawiająca się tutaj baśniowa, archetypiczna metaforyka pustkowie i lasu prowadzi do psychoanalitycznych odczytań, jednocześnie uzmysławia, że dom dziadków stał się dla Mikołaja egzystencjalną pułapką. Zakończenie procesu dorastania będzie wiązało się z opuszczeniem tej przestrzeni¹⁷, zresztą taki nakaz kieruje także do Mikołaja jego umierająca matka.

Zostawienie za sobą szkoły, a więc drugiego z antropologicznych miejsc¹⁸, które określają biografię bohatera, nie wynikało z jego wewnętrznej decyzji, lecz wiązało się z zakończeniem okresu zinstytucjonalizowanej edukacji. Lata nauki Mikołaja

¹⁷ „A oto dom, w którym przeżył tyle lat – brama, w którą wchodził i wychodził – wynieśli nią dziadka i matkę, i babkę – – głucha, a okna ślepe – – idzie nagi naprzeciw górom szumiącym” (s. 477).

¹⁸ Por. M. Rusek, *Szkoła jako miejsce antropologiczne. Świadectwa literackie*, [w:] *Nowoczesność w polonistycznej edukacji. Pytania, problemy, perspektywy*, red. A. Pilch, M. Trysińska, Kraków 2013.

Srebrempisanego nie były – jak w klasycznej *Bildungsroman* Goethego o Wilhelmie Meistrze – latami wędrowki: *homo viator* z powieści edukacyjnej w powieści szkolnej zastąpiony został przez ucznia unieruchomionego w ławce. Zegadłowicz w *Zmorach* utożsamiał – podobnie jak dzieje się to w wielu różnorodnych utworach podejmujących tematykę szkolną: od *Nad poziomym* Sabowskiego po *Ferdydurke* Gombrowicza – przestrzeń edukacji¹⁹ ze ściśle wyznaczonym *locus educandi*, czyli szkolnym gmachem, i powiązał z zachodzącymi tam procesami.

W opisie wołkowickiego gimnazjum narrator-kronikarz eksponuje zarówno topograficzny konkret (usytuowanie obok rynku), jak i realistyczny detal (brama wejściowa zwieńczona dwugłowym orłem). Zwraca uwagę na znane także z innych utworów o szkolnej tematyce takie cechy tego miejsca, jak wyraźne odgródkowanie od przestrzeni miejskiej (co łączy się z rytuałem otwierania i zamykania bramy, nad którym czuwa charakterystyczna postać woźnego), istnienie wydzielonego podwórka szkolnego oraz szkolnej sfery *sacrum*, czyli gabinetu dyrektora, a w przestrzeni klasy – nauczycielskiej katedry. Wszystkie one, oswojone i nieomal przezroczyste w praktyce codziennego dnia, określały społeczną, historycznie zmienną funkcję miejsca. Na przełomie XIX i XX wieku zadanie szkoły jako instytucji polegało nie tylko na kulturowym zakorzenieniu jednostki w tradycji, ale także na przystosowaniu jej do hierarchicznych układów społecznych. Wydzielenie miejsca edukacji umożliwiała izolowanie młodych w okresie adolescencji i poddanie ich uniformizującym działaniom wychowawczym. W tym sensie szkołę można określić jako „heterotopię kryzysu” – w takim ujęciu, jakie nadał temu terminowi Michael Foucault²⁰.

Zegadłowicz – podobnie jak Korczak np. w *Spowiedzi motyla*, *Szkole życia* czy Zapolska w *Przedpieklu* – dokonuje ostrej krytyki szkolnej instytucji, narratorskie komentarze przynoszą jej jednoznacznie pejoratywną ocenę:

już przecież gmach c i k gimnazjum był odstraszący i odpychający; brudny, bury, odrapany blok; istna karsarnia! – Wewnątrz brud, śmieci, plwociny, kłęby kurzu i ów – jedyny dowód nie dającego się w przyrodzonych funkcjach powstrzymać zwycięskiego życia – zaduch kloak i karbolu!

W korytarzu na parterze, naprzeciw bramy wchodowej, widniał ów sławny i niezmiernie stosowny napis:

*Casta placent superis – pura cum veste venite
et manibus puris sumite fontis aquam...*

Istotnie! – *casta* – w tym zaduchu i brudzie! (s. 111)

Realistyczną płaszczyzną przenikasz symbolicznie nacechowane ujęcie. Satyryczny wydźwięk komentarza, rodzący się z zestawienia w opisie antyhygienicznych

¹⁹ Por. *Pedagogika miejsca*, red. M. Mendel, Wrocław 2006, tu: M. Mendel, *Pedagogika miejsca i animacja na miejsce wrażliwa*, s. 21–37; A. Męczkowska, *Locus educandi. Wokół problematyki miejsca w refleksji pedagogicznej*, s. 38–51.

²⁰ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.

warunków z umieszczonym na ścianach budynku cytatem z wiersza rzymskiego poety Tibulusa oraz płynącym stamtąd przesłaniem, odsłania przestrzeń kulturowych wmówień i zafałszowań. Obecne w łacińskim cytacie poszukiwanie wody życia, czerpanie ze źródła wiedzy nie jest możliwe w świecie zbiorowego rygoru – nauka w neoklasycznym gimnazjum nie prowadzi do poznawania prawdy życia, nie wychowuje do człowieczeństwa, utrwała tylko mechanizmy habitusu, wzorów zachowań, myślenia czy gustu, przyczynia się do ich jednostkowego i grupowego zinternalizowania.

Mikołaj Srebrempisany, by kontynuować naukę, musi dopasować się do wyznaczonego mu miejsca, zarówno w przestrzeni klasy (pierwsze rzędy ławek), jak i przestrzeni społecznej (rola przypisana gimnazjaliście). Trasę jego wędrówki ku dojrzałości w szkolnych latach wyznaczają nakazy: musisz, powinieś. Ten dyrektywny sposób wychowania wzmocniony jest przez architekturę gmachu. Podobna do koszar szkoła narzuca i utrwała ściśle określone zachowania, bo układy przestrzenne wydobywają standardowe reakcje i postawy, wnika z niezwerbalizowanych, ale jednorodnych i zniewalających jednostkę zasad – jak pisali w *Czwartym wymiarze architektury* M.R. Hall i E. Hall²¹. W tym sensie jakiś budynek może okazać się „maszyną do pracy”²², a szkoła – dodajmy – „maszyną” wdrażającą w społeczny i kulturowy porządek.

Zegadłowicz zarówno w bezpośrednich stwierdzeniach narratora, jak i metaforycznych opisach uczniowskich zachowań wielokrotnie ujawnia i wydobywa ów formotwórczy wpływ architektury:

Młodzież zapadła w klasy, jak kawki w las – raz po raz zrywały się rajwachy, hałasy i pokrzyki – łomoty w ściany, drzwi i okna – aż wreszcie ścisły i umilkły; rozpoczęły się lekcje. (s. 18)

Charakterystyczny orzeł nad bramą (*notabene* ten szczegół pojawia się w wielu utworach, np. u J. Wittlina w *Sól ziemi*, określając przynależność państwową), rytuał kłaniania się przed katedrą przy wychodzeniu z klasy, mundur – zewnętrzny znak roli ucznia i uniformizacji jednostki, te i wiele innych objawów sprawiały, że szkolna instytucja wpisywała się w państwowy i monarchistyczny projekt, utrwalający stosunki polityczne, społeczne. Jak koszary – była jego gwarantem²³. Co więcej, poprzez wspomniane elementy szkolnego rytuału ujawniał się ten model pedagogiki, który zakładał przedmiotowe traktowanie wychowanka²⁴, o czym pośrednio poświadczą powszechnie wówczas używany zwrot: oddać dziecko do szkół.

²¹ M.R. Hall, E.T. Hall, *Czwarty wymiar w architekturze. Studium o wpływie budynków na zachowanie człowieka*, przeł. R. Nowakowski, Warszawa 2001, s. 13.

²² Tamże, s. 9.

²³ J. Wittlin, *Sól ziemi*, Warszawa 1988, s. 7.

²⁴ Zob. T. Buliński, *Kulturowy wymiar wychowania: praktyki i ideologie*, [w:] *Wychowanie. Pojęcia, procesy, konteksty*, t. 1, red. M. Dudzikowa, M. Czerepaniak-Walczak, Gdańsk 2007, s. 107–111.

Nieprzystosowanie Mikołaja oraz silne poczucie zniewolenia wynikały z faktu, że w tak zaprojektowanym systemie zbiorowej, zinstytucjonalizowanej edukacji nie było miejsca na działania podejmowane w trybie wolicjonalnym, wyznaczane przez pragnienia i chęci jednostki, zakładające jej własne poszukiwania, ale także przyznające jej prawo do błędzenia, popełniania błędów, innego myślenia i odczuwania. Właśnie odkrycie inności kieruje bohatera na drogę rozpoznawania wewnętrznej prawdy. Proces ten zaczyna się od poczucia poznawczego dysonansu, gdy Mikołaj dostrzega nieprzystawalność własnych przekonań i zasad wyniesionych z ojcowskiego domu do tego, czego oczekuje się od niego i od innych w szkole. Od tego momentu postrzega miasto, szkołę jako przestrzeń coraz bardziej wrogą:

Myśli przepłoszone zbiegły się w jeden pewnik: uciec, w jedną konieczność: **uciec, w jedną żądzę: uciec! – Gdziekolwiek; daleko;** jak najdalej; nawet nie do Poręby Murowanej. Rozżalone myśli przesłoniły nawet dobroć ojca; **po co oddał do miasta; po co do szkół oddawał –?– po co?** – mogli sobie razem mieszkać – jakże byłoby dobrze!!

A teraz musi iść – **sam – przez wielki las – przez ciemny las – nocą** – serce wali jak opętane – kiedy się ten las skończy–?– (s. 57)

Pojawiający się w różnych miejscach powieści baśniowy i symboliczny obraz wędrówki przez ciemny las prowadzi ku pojmowaniu okresu dojrzewania jako mrocznego okresu „przejścia”, podczas którego jest odkrywana i rozpoznawana – użyjmy Nietzscheańskiego określenia „samość”²⁵.

Przywołany powyżej fragment to jeden z wielu charakterystycznych dla powieści momentów przynoszących opisy przestrzeni wewnętrznej – świata myśli, odczuć, snów, majaków, wrażeń. W romantycznej, wywodzącej się z pism Rousseau, koncepcji człowieka wewnętrznego takie doświadczenia były synonimem czystej egzystencji. Jej istotny składnik stanowiło – jak podkreślają badaczki problemu Maria Janion i Maria Żmigrodzka²⁶ – poczucie odrębności indywidualnego istnienia. Mikołaj uświadomił je sobie wówczas, gdy sytuował siebie wśród innych, gdy znalazł się w sytuacji społecznej:

Czynił to [rozpoznawanie kolegów, odrębnie, samotnie – M.R.] – niejako w sobie tylko.

W uzewnętrznieniu się jakimkolwiek (rozmowa z kolegami, odpowiadanie podczas lekcji) przeszkadzała mu nieprzewyciężona nieśmiałość i poczucie zupełnej obcości i odrębności. Był – tak to wyraźnie odczuwał – skądinąd, jakby zza drugiej strony wysokiego pasma gór, z obcego kraju; był „niepili”, jak mówiono w Beskidzie. (s. 67–68)

²⁵ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, Poznań 2000, s. 28–29.

²⁶ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyczne tematy egzystencji*, [w:] *Nasze potyczki o romantyzm*, red. D. Świcka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 10.

W centrum jego wewnętrznego doświadczenia stało nieredukowalne, choć z czasem słabnące, poczucie obcości. Gwarowe określenie „niepili”, oznaczające cudzego, obcego²⁷, ujawnia odmienność jego obyczajowego i kulturowego zakorzenienia, która powoduje wykluczenie z kolektywnej egzystencji²⁸. Bohater w miejskich krajobrazach, w garnizonowym mieście, szkole przygotowującej do urzędniczych karier, w domu rządzonego przez despotycznego dziadka tęsknił za idyllicznie pamiętanym światem pasterzy i natury. Na te doświadczenia nałożyły się charakterystyczne dla wieku dojrzewania problemy z wiarą, własną cielesnością i seksualnością, opisane przez Zegadłowicza w sposób bardzo odważny i otwarty. Świat dla bohatera zaczął się dzielić na ten na zewnątrz: szkołę, dom, kościół, rodzinę, małomiasteczkową społeczność, które stanowiły czynniki opresji, i ten wewnętrzny, często także nieprzyjazny, dręczący, ale przynoszący momenty epifanii, poczucia jedności, odrębności jednostkowego bytu.

I jeszcze jeden niemożliwy do ominięcia trop. Dorastanie Mikołaja Srebrem-pisanego to dojrzewanie poety²⁹. Odrębność dziecka nie umyka uwadze nauczycieli: „To chłopiec może nawet dobry, ale ciągle zamyślony i co najgorsze – samodzielny. Słucha niejako do wewnątrz – a tu w szkole trzeba do zewnątrz” (s. 64) – opisuje ucznia dyrektor szkoły. „Słuchanie do wewnątrz”, zanurzenie w świecie przeżyć to – od *Godziny myśli* Słowackiego po znany Zegadłowiczowi *Portret artysty z czasów młodości* Joyce’a – charakterystyczne cechy dziecięcych bohaterów o artystycznych zdolnościach, one też powodują ich rozdźwięk ze światem, wzmagają samotność.

W procesie dojrzewania właśnie dopuszczenie do głosu człowieka wewnętrznego – wyrażające się zanegowaniem habitusu, czyli w tym wypadku odrzuceniem/przekreśleniem rysujących się po ukończeniu szkoły dróg kariery, wizji ustabilizowanego ładu świata – umożliwiło bohaterowi powieści Zegadłowicza re-integrację doświadczeń i powrót do domu. Ostatnim elementem wędrówki do dojrzałości była inicjacja erotyczna, dopiero po niej bohater mógł opuścić Wołkowice. Scena miłosegno spełnienia, która ma miejsce podczas pełni księżyca przy otoczonej drzewami studni – napisana, podobnie jak cała powieść, w konwencji realizmu symbolicznego

²⁷ Przypis redaktora, s. 68.

²⁸ Por. uwagi Waldenfeldsa o odrębności rodzajowej. B. Waldenfelds, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 16–18.

²⁹ Janusz Korczak w liście do Zegadłowicza pisał:

„Gdzie w szkole, w rwetesie przerwy szkolnej, w szeregu zbiórki, w jednej z ławek klasy i par zbiorowej wycieczki – gdzie miejsce dla Orców? – W powszechnym i przymusowym nauczaniu?

[...] Więcej poetów w życiu niż w książkach. – Brak odwagi, by wziąć za pióro. Ten i ów zbratał się z książką – czyta. – Modna w pedagogice teoria Adlera: poczucie niższości; wśród rówieśników „gapy”, „nieprzytomni”, „śpiące królowny” – Są szkoły dla wybitnie uzdolnionych, – gdzie miejsce dla tych, co górują uczuciem – wyobraźnią?

Na wsi ma ono motyla, brzozę, konika polnego – kamyk szosy zapyłony...

Obawiam się, że wyginą. A mroźny byłby świat bez Mikołajów Srebrempisanych”.

Cyt. za: K. Szymanowski, dz. cyt. s. 99.

– dopełnia zatem przemiany. Studnia jest tutaj nie tylko centralnym punktem miasta, ale symbolizuje połączenie trzech porządków Wszechświata: Nieba, Ziemi i piekła, trzech pierwiastków: wody, ziemi i powietrza, a także symbolem poznania.

Dorastanie Mikołaja Srebrepisanego można inaczej nazwać „praktykowaniem przestrzeni”: poznawaniem mapy i wyznaczaniem swojej trasy, pokonywaniem przestrzennych ograniczeń – i to zarówno w sensie determinant środowiskowych (okropna ulica, szkoła-więzienie, prowincjonalne, pogrążone w stagnacji miasteczko), jak i egzystencjalnych (obcość świata, kosmiczna trwoga). Bohater nie umiejscawia się jednak w społecznym świecie, w „świecie mapy”, zrzuca mundur i sam wyznacza trasę własnej wędrówki. Czas inicjacji kulturowej, społecznej, erotycznej kończy się powrotem, który niesie ład i dojrzałość, zrozumienie własnego miejsca i poczucie witalności – o Nietzscheańskiej proveniencji.

Idzie – młode zwierzę z iskierką świadomości obejmującej drogę i pola i góry –
niebo, gwiazdy i wszechświat – – jak ryba głębinowa rozświetla ciężki mrok tym
iskrzącym światłem –
Kroczy powierzchnią planety pędzącej wraz ze słońcem w przestrzeń nieodgadłą,
ku jakimś celom – –
Jest w tej chwili nagą myślą globu – takie małe nic – atom – więcej niż atom –
i tyle tylko, że o tym właśnie wie – – lecz czy to ważne, czy to w ogóle cośkolwiek
znaczy –?– Jest – to jest wszystko –: jest! – (s. 477)

Nagi, młody mówi światu, Ziemi i Niebu: dzień dobry. Podróż do kresu szkolnego doświadczenia owocuje zakończeniem formacyjnego procesu, który odbywał się wedłu społecznych oczekiwań, form, a zakończył wyzwoleniem z nich – zarówno w sensie planów życiowych, jak i poczucia indywidualnego sprawstwa, podmiotowego działania.

Wydaje się, że powieść Zegadłowicza to jeden z ostatnich obrazów dorastania przedstawionych w duchu tradycji powieści rozwojowej, połączonej z rozpoznawaniem przestrzeni i zakończonej samopoznaniem i wyzwoleniem jednostki. To przekształcona, ale wyrastająca wciąż z XIX-wiecznej formacji wizja edukacyjnej wędrówki. Jakże różna od tego, co przyniesie przestrzeń dorastania u Gombrowicza w *Ferdydurke* – lecz już temat na inny tekst.

Bibliografia przedmiotowa

- Augé M., *Nie-miejsa. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedm. W.J. Burszta, Warszawa 2010.
- Buliński T., *Kulturowy wymiar wychowania: praktyki i ideologie*, [w:] *Wychowanie. Pojęcia, procesy, konteksty*, t. 1, red. M. Dudzikowa, M. Czerepaniak-Walczak, Gdańsk 2007.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- Hadaczek B., *Polska powieść rozwojowa w dwudziestolecu międzywojennym*, Szczecin 1985.
- Hall M.R., Hall E.T., *Czwarty wymiar w architekturze. Studium o wpływie budynków na zachowanie człowieka*, przeł. R. Nowakowski, Warszawa 2001.

- Flis E., *Między ogrodem dzieciństwa a „wojenką daleką”. O „Popiołach” Stefana Żeromskiego (Inicjacja i historia)*, [w:] *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owcarz, Toruń 2003.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Furnal I., *Spektakle pamięci. O polskiej prozie autobiograficznej pierwszej połowy XX wieku*, Kielce 2005.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyczne tematy egzystencji*, [w:] *Nasze potyczki o romantyzm*, red. D. Świcka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalewska i J. Migasiński, postłowie J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Sobieraj T., *Fabuły i „światopogląd”. Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.
- Pedagogika miejsca*, red. M. Mendel, Wrocław 2006, tu: M. Mendel, *Pedagogika miejsca i animacja na miejsce wrażliwa*; A. Męczkowska, *Locus educandi. Wokół problematyki miejsca w refleksji pedagogicznej*.
- Szymanowski K., *Narcyz. Rzecz o Zegadłowiczu-powieściopisarzu*, Kraków 1986.
- Waldenfelds B., *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002.
- Wójcik M., *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005.

Growing-up space in *Zmory* by Emil Zegadłowicz

Abstract

The article presents the individual growing-up process shown in *Zmory* (Nightmares) by Emil Zegadłowicz. The start thesis is that novel, playing with autographic and geographic references, has features of a parable, and its main theme is placing a growing individual in the world and universe. The analysis of the phenomenon includes: the topos of educational journey, development story genre conventions, and most of all the decisions of anthropologists regarding the ways of “practicing space” through creating a map and planning a route (M. de Certeau) and functioning of anthropologic places (M. Augé).

The Author refers both to the geographic and historic realities, as well as ways of giving them symbolic meanings. The study is focused on the following issues: existence of Mikołaj Srebrempisany in a social space – exploring it and taming it; the internal world of a hero – meaning the space of: dreams, daydreams, experiences; and experiencing loneliness by him. The divagations and analyses reach the conclusion that the *Nightmares* is one of the latest depictions of growing up, presented in the spirit of tradition of a development story and originating in a 19th century formation, where recognizing and becoming placed in the anthropologic space leads to self-cognition and liberation of an individual.

Słowa kluczowe: Emil Zegadłowicz, *Zmory*, przestrzeń antropologiczna, przestrzeń dorastania, powieść edukacyjna, powieść rozwojowa, mapa, trasa, miejsca antropologiczne, edukacyjna wędrówka, zinstytucjonalizowana edukacja, dojrzałość, proces dojrzewania

Key words: Emil Zegadłowicz, *Zmory* (*Nightmares*), anthropologic space, growing up space, educational story, developmental story, map, route, anthropologic place, educational journey, institutionalized education, maturity, growing up process

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

Konrad Kissin

Uniwersytet Łódzki

Awanturniczy pejzaż zdegradowany w *Przygodach i Zdarzeniach na brygu Banbury* Witolda Gombrowicza

Pejzaż zdegradowany

Opis w prozie Witolda Gombrowicza pełni funkcje drugorzędne, oraz traci funkcje tradycyjnie mu przypisywane, czego bezpośrednim skutkiem jest przedstawienie pejzażu. Fakt ten jest z pewnością wyrazem postawy pisarza wobec utrwalonych konwencji, w tym przypadku przede wszystkim konwencji literackich, postawy – dodajmy – krytycznej czy nawet rewizjonistycznej, nacechowanej prześmiewczo. Mówiąc inaczej: pozostaje takie ograniczenie opisu przez autora *Kosmosu* w zgodzie z jego twórczym stosunkiem do zastanej, skostniałej już niekiedy formy. Tę wiąże Włodzimierz Bolecki przede wszystkim z „epiką XIX-wieczną”, zastrzegając, że nie ma na myśli „żadnego konkretnego utworu”, a „pewną konwencję literacką, która może być rozpoznana jako stała tendencja w prozie wieku XVIII i XIX, mimo oczywistych różnic pomiędzy poszczególnymi poetykami”. Opis w tak rozpoznanym wzorcu epiki – powiada dalej badacz – „pełnił podstawową, choć zróżnicowaną funkcję”, a sposoby jego realizacji „znajdowały się, schematycznie rzecz ujmując, między biegunem «przedmiotowej obiektywności» a biegunem «lirycznej subiektywności»”¹. Tych dwóch sposobów realizacji opisu w prozie Gombrowicza oczywiście nie znajdujemy. Ulega on bowiem zamysłowi parodystycznemu, związanemu z zasygnalizowaną już postawą autora.

Bolecki, na którego rozpoznaniach się tu w głównej mierze opieram, wskazuje takie właściwości konstruowania pejzażu przez autora *Pornografii*, które zostają właśnie podporządkowane nadrzędnej intencji parodii. Jest to naprzód redukcja opisu pod samym tylko względem ilościowym – pisarz wykorzystuje bowiem tylko „pewne minimum stereotypowych znaków rzeczywistości zewnętrznej”².

¹ W. Bolecki, *Opis w prozie Gombrowicza*, [w:] tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 156.

² Tamże, s. 158.

Ale właśnie takie ograniczenie opisu ma swoje korelaty także w jakości przedstawienia owej „rzeczywistości zewnętrznej” – staje się on w swoisty sposób stereotypowy i schematyczny. Części składowe, za pomocą których jest budowany, zdawałoby się, z pewnym zniechęceniem, są „bardzo stereotypowe” i „zarazem mające przejrzystą semantykę”³. Siłą rzeczy elementy takiej opisowości cechuje inercyjność, jak zauważa Bolecki – „tym bardziej wyrazista, że wszystkie pozostałe partie [...] nacechowane są niezwykle «aktywnym» idiolektem narratora”⁴. Co więcej, inercyjność ta zmierza w stronę nawet zaprzeczania samej idei opisu, gdyż determinowany nią język nie przynosi właściwie żadnych ważkich informacji dla odbiorcy⁵. Jest przecież wreszcie tak skonstruowany pejzaż w swoisty sposób konwencjonalny, w swoisty sposób, gdyż demonstracyjnie zwraca na siebie uwagę, a przekraczając epicką użyteczność, staje się znakiem samej konwencji.

W ten to sposób opis, a więc mówiąc najogólniej przedstawienie pozaczasowych składników narracji, w tym także pejzażu, zostaje ograniczony na rzecz opowiadania, prezentacji zdarzeń. Do kwestii tej wypadnie jeszcze powrócić, gdyż wydaje się ona kluczowa dla ukazania rzeczywistości zewnętrznej przez pisarza w parodystycznym duchu, lecz wskaźmy jeszcze jedną z nadrzędnych kategorii w twórczości Gombrowicza, objawiającą się i w kontekście opisowości. Świat międzyludzkich interakcji, lub – by użyć sformułowania ze *Ślubu* – „kościół międzyludzki”, jest właśnie tym, co znajduje się w centrum prezentacji dokonywanej przez narratora. Dochodzi tym samym do swoistego „przestawienia”, zacytujmy jeszcze raz Boleckiego: „otóż ciekawe, że wzrok bohatera powieści nie dostrzega niczego, ilekroć spoczywa na świecie przedmiotowym, a ożywia się natychmiast, ilekroć zwrócony jest ku ludziom i ich «naturze»”⁶.

Bez wątpienia, i to zamierzenie determinuje artystyczny kształt opowiadań ze zbioru *Bakakaj*. Demonstracyjne ograniczenie opisu na rzecz relacji zdarzeń służy jednak i innym celom, szczególnie w kontekście utworów opartych na konwencjach gatunkowych, w których ważką rolę spełnia właśnie prezentacja pejzażu. Przyjrzyjmy się, jak rzecz się ma, w *Przygodach* i *Zdarzeniach na brygu Banbury*. W opowiadaniach tych łatwo dostrzec da się nawiązania do powieści marynistycznej i awanturczo-przygodowej, a więc tych zaliczanych do literatury popularnej. Takie korzystanie z inspiracji „niskich” obok „wysokich” jest zresztą charakterystyczne dla całej pisarskiej strategii Gombrowicza, co podkreśla Jerzy Jarzębski⁷. I tych drugich przecież w analizowanych utworach nie brak: Maria Janion zestawia

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 161.

⁵ Michał Głowiński, na którego *notabene* powołuje się Bolecki, nazywa to zjawisko „regułą pustej epickości”. Zob. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe*, Warszawa, 1973, s. 299.

⁶ W. Bolecki, dz. cyt., s. 181.

⁷ J. Jarzębski, *Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 63.

je z *Opowieścią Artura Gordona Pyma z Nantucket* Edgara Allana Poeo, w której – podobnie jak w utworach Polaka – dramat bohatera należy umieszczać „nie dając się zwieść detalom technicznym [...] we właściwej sferze – to jest «na pograniczu świadomości», «w mrokach duszy»”⁸. Badaczka dostrzegła jednocześnie, iż w omawianych opowiadaniach Gombrowicz „wykorzystywał rozmaite banalne schematy literackie, konwenanse «przygód» i «zdarzeń» w rodzaju «romantycznej podróży na Wschód» albo «morskiej powieści dla młodzieży»”⁹. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że w podobnych odmianach literatury popularnej bazuje się właśnie na wzorcu opisu wypracowanego przez – powtórzmy za Boleckim – szeroko pojętą epikę XIX-wieczną.

Pejzaż znaczący *à rebours*

Dominantą określającą szeroko pojętą literaturę przygodową jest – jak podpowiada sama nazwa, i co chyba nie zaskakuje – przygoda właśnie, „aby przygoda mogła się potoczyć, trzeba jej przestrzeni, i to wiele przestrzeni”¹⁰, jak powiada Michaił Bachtin. Dlatego mówiąc o pejzażu w tego typu literaturze nie sposób nie wspomnieć o „czasoprzestrzeni awanturkowej”. Bachtin, autor tej kategorii, zauważa, iż „czas przygodowy”, a więc taki, który wiąże się, jak sama nazwa wskazuje, ze „zdarzeniami fabularnymi”, z „przygodami”, wymaga swoistego ukształtowania przestrzeni — „abstrakcyjnej przestrzennej rozległości”¹¹. Jest to przestrzeń, której związek z czasem „nie ma charakteru organicznego, lecz techniczny (i mechaniczny)”¹², stąd wykreowane na pożytek akcji „rozległość, jak i różnorodność są zupełnie abstrakcyjne”¹³. Nie zmienia to faktu, że „wiele rzeczy i zjawisk tego abstrakcyjnego obcego świata staje się [...] przedmiotem nader drobiazgowych opisów” – wpływ na to ma traktowanie opisywanego przedmiotu jako „czegoś prawie zupełnie odizolowanego od reszty przedmiotów”¹⁴.

Zdaniem Anny Martuszeńskiej należałoby wręcz „zwrócić szczególną uwagę na opisy przyrody w literaturze popularnej”:

Nie tylko dlatego, że niektóre z nich wiążą się z toposami *sensu stricto*, kreując miejsca, które z pewnością można nazwać *locus amoenus* czy *locus horridus*. Ich pojawienie się bowiem spełnia znacznie więcej funkcji. Często symbolizują one jakieś zjawiska, zwłaszcza przeżycia bohaterów, z którymi harmonizują, a niekiedy zastę-

⁸ M. Janion, *Dramat egzystencji na morzu*, [w:] W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*, Gdańsk 1982, s. 21.

⁹ Tamże, s. 27.

¹⁰ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 296.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 296–297.

¹⁴ Tamże, s. 299.

pują ich prezentację. Jeszcze częściej zaś wartościują wszelkie występujące w ich kontekście postacie i ich działania. Bohater wpisany we wspaniałą, a zarazem groźną przestrzeń morza posiada te same cechy, co widać w popularnej marynistyce, gdzie postacie wilków morskich są swoiście uzależnione od otaczającej przyrody¹⁵.

Badaczka rozszerza więc właściwości przestrzeni, czy wężej nawet opisu pejzażu, poza obszar, na którym skoncentrowany był Bachtin, wskazując przede wszystkim na związek tegoż z bohaterem. W omawianych opowiadaniach Gombrowicza (i ogólnie w jego prozie) akcenty położone zostają inaczej (relacja człowiek-przyroda traci na znaczeniu wobec relacji człowiek-człowiek), choć na przykład w *Zdarzeniu na brygu Banbury* dostrzec da się związek kreacji nudnego, sztampowego krajobrazu morskiego ze strywializowanymi postaciami „wilków morskich”, kapitana Clarke’a i porucznika Smitha, poddających się „nudzie morskiej”, całymi dniami „siedzących za stołem i celujących w coś małymi gałeczkami jakiejś substancji – prawdopodobnie chleba” (Z, 120)¹⁶.

Jest to oczywiście rezultat tego, iż całość danej konwencji literackiej zostaje potraktowana przez autora z prześmiewczą nieufnością. Obrazowo ujmuje to Jarzębski: „«zdrowa», młodzieżowo-marynistyczna proza *Zdarzeń na brygu Banbury* [...] rozpoczyna się niczym *Dzieci kapitana Granta*, a kończy pandemonicznym rozpasaniem wyobraźni”¹⁷. Nic dziwnego, że i pejzaż odległy jest od znanej z literatury awanturycznej — używając sformułowania Martuszezewskiej – „wspaniałej a zarazem groźnej przestrzeni morza”, skoro nawet samym przygodom „daleko do realistycznej dosłowności, bliżej zaś do literackich i filozoficznych «podróży w głąb siebie»”¹⁸:

Płyniemy dalej, pogoda cudowna, niebo przejrzyste, gdzieniegdzie wśród srebrzystych i szmaragdowych fal pojawia się raja lub piła, chmara rekinów ugania się za rufą, małe rybki latają nad wodą, ale też okręt posuwa się coraz wolniej... (Z, 120)

Nic innego tam nie było – góry i doliny, szумы i bryzgi, małe gejzery, przypadkowe bulgoty, pędzące, wzburzone, prostopadłe ściany, pochyłe zbocza, nękające nie wiedzieć jak – pode mną – masy, wielkie wzniesienia, nagłe spadki, wyłaniające się precz uciekające grzbiety, widok ze szczytu i widok w dolinie, góry i doliny, góry i doliny, praca Oceanu. (P, 99)

Powyższe opisy „rzeczywistości zewnętrznej” są najdłuższymi, jakie znajdziemy w tekstach obu opowiadań, a przecież i w nich już uderza swoisty, demonstracyjny

¹⁵ A. Martuszevska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 133.

¹⁶ Lokalizacja cytatów za wydaniem: W. Gombrowicz, *Zdarzenie na brygu Banbury*, [w:] tegoż, *Bakakaj*, Kraków 1987. W tekście pracy po cytacie zostanie w nawiasie podane oznaczenie „Z” i numer strony. Analogicznie lokalizacja cytatów z drugiego opowiadania Gombrowicza — za wydaniem: W. Gombrowicz, *Przygody*, [w:] tegoż, *Bakakaj*, Kraków 1987 (oznaczenie „P” i numer strony).

¹⁷ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 63.

¹⁸ J. Jarzębski, *Z okresu dojrzewania*, [w:] tegoż, *Gombrowicz*, Wrocław 2004, s. 33.

wręcz minimalizm środków. Konsekwentnie stosowana enumeracja, miast nadać prezentowanej całości znamiona konkretności, uabstrakcyjnia raczej krajobraz. Stereotypowe obrazy i związane z nimi przymiotniki, powierzchownie tylko określające cechy przedmiotów, nie pełnią właściwie żadnych funkcji informacyjnych – poprzez swoją powtarzalność w odpowiednich miejscach w tekście. Celnie powie w tym kontekście Janion: „dokładność i precyzja szczegółów nie służą tutaj bynajmniej odtwórczemu realizmowi”¹⁹. Słownictwo to nie jest przecież w żadnym razie sensualne, a abstrakcyjne właśnie, a więc tworzone przy jego pomocy obrazy nie przemawiają do wyobraźni odbiorcy: jak bowiem ten skonkretyzować ma sobie „srebrzyste i szmaragdowe fale” czy „prostopadłe ściany”? A jak wiemy, typowy czytelnik literatury popularnej chce w niej – jak zauważa Martuszevska – „znaleźć zjawiska «piękne» i «wzniosłe»”²⁰. Tymczasem u Gombrowicza w istocie „nic innego tam nie było” nad szablonowe elementy krajobrazu morskiego. W popularnej prozie marynistycznej oczywiście opis pejzażu również jest stereotypowy, gdyż spełniać musi wymagania przeciętnej odbiorcy, lecz zupełnie inne są środki, jakimi jest budowany niżli w omawianych opowiadaniach z *Bakakaju*. W owej prozie poprzez „celowe odwoływanie się do stylu literatury pięknej”²¹ uwzniosła się pejzaż, w tych drugich demonstracyjny minimalizm staje się znakiem wykorzystywania i ośmieszania konwencji.

Warto zwrócić uwagę, że analizowane powyżej przedstawienie krajobrazu, zarysowane w pierwszym opisie – w swoisty sposób, z niewielkimi przekształceniami, powtarza się w dalszych partiach tekstu: „powierzchnia wód głęboko rozorana, w niustannym, wzmożonym ruchu” (P, 98), „bieży fala za falą” (Z, 117), „Banbury torował sobie drogę równo pośród jednostajnego falowania” (Z, 115), „niewielkie fale pluskały” (Z, 131), a od czasu do czasu „na horyzoncie ukazała się krowa morska” (Z, 115), „na niebie ukazały się bociany” (Z, 137), „pośrodku nurzały się w odmętach jakieś rybki z gatunku małych kiełbików” (Z, 145). Jak widzimy, nawet zestawienie obok siebie cytatów z obu opowiadań nie powoduje w odbiorcy wrażenia, jakoby chodziło o inne teksty, tak dalece pejzaż zostaje opisany w nich stereotypowo. Narrator nie troszczy się przecież o „patrzenie” na „świat zewnętrzny”, zaabsorbowany w najwyższym stopniu międzyludzkimi interakcjami, stąd dla przebiegu akcji nie może mieć znaczenia, czy „pogoda dopisywała” (Z, 115), czy „słońko przygrzewa coraz silniej” (Z, 128), czy też że „dzień był wietrzny, bezsłoneczny” (P, 98). Co więcej, degradacja opisu ujawnia się w opowiadaniach także poprzez włączenie opisu w obręb relacji o zdarzeniach, naprzód w sferze językowej poprzez stosowanie w owym opisie czasowników, a dalej w samej kompozycji poprzez

¹⁹ M. Janion, dz. cyt., s. 19. Zdaniem badaczki celem tego jest przejście od „powszedniości” do „sfery fantastycznej”. Hipoteza ta – budowana w oparciu o związki analizowanych opowiadań ze wspomnianym utworem Poego – nie jest w niniejszej pracy rozwijana, gdyż oglądowi poddane zostają w niej głównie nawiązania do literatury popularnej.

²⁰ A. Martuszevska, dz. cyt., s. 46.

²¹ Tamże, s. 44.

umieszczenie go nie w osobnych segmentach tekstu, a wśród wyznaczników samej akcji. Wszak obrazom krajobrazu nieustannie towarzyszy informacja, że „okręt posuwa się, ale monotonnie” (Z, 117), że „statek szedł szparko” (Z, 113), że „Banbury posuwa się coraz wolniej” (Z, 128).

Siłą rzeczy nie zaświadczymy w tak prezentowanym pejzażu mocno zarysowanego egzotyizmu, z którego korzysta przecież proza przygodowa, i w większym jeszcze stopniu marynistyczna: ot, pojawia się „krowa morska” czy „pies morski wprowadzający swe potomstwo na falę” (Z, 140), a narrator ma „po prawej ręce [...] Afrykę, po lewej — Amerykę” (Z, 145). Powie wprowadzie Bachtin o powieści awanturycznej, że „nie podkreśla jednak obcości [...] świata, więc nie należy określać jej jako egzotycznej”, że „brakuje [...] świata bliskiego, zwykłego, znanego (ojczyzna autora i czytelników), na którego tle dobitnie odczuwano by dziwność i obcość świata cudzego”, lecz doda zaraz, że „oczywiście jakaś minimalna dawka tego, co bliskie i normalne (dla autora i czytelników), występuje w tych powieściach, zarysowane są jakieś ramy dla percepcji dziwnych i rzadkich rzeczy spotykanych w obcym świecie”²². Nawet zgadzając się z tymi ustaleniami, zauważyć należy, że owa „dawka” zwiększa się w powieści marynistycznej, jednak jako że w omawianych utworach prototypem parodii jest pewien ogólny wzorzec literatury przygodowej, poprzestańmy na nich. Zgadza się Bachtin, że jest w niej miejsce dla opisów elementów egzotycznych, które „nabierają [...] nieuchronnie charakteru dziwów, osobliwości, wyjątków”²³, u Gombrowicza już w tychże widać prześmiewczą odautorską ironię – narrator kilkakrotnie opisuje zwyczaje egzotycznych (lecz nie tylko, czego przykładem bociany, „te swojskie ptaki”, Z, 137) gatunków zwierząt w sposób *quasi*-naukowy: „pelikany są to ptaki duże...” (P, 122), „te małe rybki tak panicznie boją się samotności, że...” (Z, 145). Styl ów, służący przede wszystkim funkcji poznawczej, można też nazwać popularnonaukowym, jako że jest wyraźnie tworzony za pomocą języka bardziej przystępnego (potocznego i obrazowego) od tego charakterystycznego dla stylu naukowego – nie ma jednak dla niego miejsca w prozie awanturycznej, co rodzi znaczący (komiczny) dysonans.

W *Przygodach* znajdziemy ów „świat bliski, zwykły, znany”, którego domaga się Bachtin dla podkreślenia egzotyizmu świata niezwykłych przeżyć bohatera, ale – znowu – jego opis dokonany w tej samej poetyce, co opis tego drugiego, nie pozwala właściwie na to podkreślenie, lub raczej staje się ono powierzchowne jeśli idzie o pejzaż: egzotyizm uwidacznia się raczej w sferze zdarzeniowości i międzyludzkich interakcji. Na „wsi, w Sandomierskiem” (P, 104), gdzie powraca narrator, były „buki i sosny, etc.” (Z, 111), i... chyba tylko tyle. Najlepszym komentarzem do takiego przedstawienia pejzażu niech będą słowa samego bohatera, nie tyczące się wprawdzie bezpośrednio tej kwestii: „brzoza była brzozą, sosna – sosną, wierzba – wierzbą” (P, 106).

²² M. Bachtin, dz. cyt., s. 298–299.

²³ Tamże, s. 300.

Wracając jednak do pejzażu „obcego”, trzeba też zauważyć, że jego opis zostaje niekiedy zastąpiony przez... ściśle dookreślenia geograficzne. Powiada narrator: „znajdowaliśmy się mniej więcej pośrodku oceanu, pomiędzy Hiszpanią a północnym Meksykiem” (P, 98), „stoimy wciąż pod 76 st. szer. geogr., o dobre 450 mil na południowy zachód od Wysp Kanaryjskich” (Z, 132). Takie uściślenia miejsca nie mają właściwie żadnego znaczenia dla samego przebiegu akcji. Zostają więc pozbawione swojej pierwotnej funkcji, stają się tylko znakiem wykorzystywanej konwencji, której element pojawiając się w „nowym otoczeniu” wygląda komicznie – właśnie poprzez swoje „nie-znaczenie”.

Spostrzeżenia dotyczące opisu pejzażu w obu opowiadaniach Gombrowicza podobne są do spostrzeżeń wielokrotnie przywoływanego tu już Boleckiego, odnoszących się do tego problemu w *Ferdydurke*. Zgodnie z przewidywaniami (rodzącymi się z pobieżnego nawet oglądu kwestii pejzażu w innych opowiadaniach z *Bakakaju*) okazuje się, że sposób konstrukcji obrazu „rzeczywistości zewnętrznej” jest w tych utworach jednakowy. Krótko podsumowując: opis zostaje ograniczony do minimum poprzez użycie demonstracyjnie stereotypowych środków, co wpływa na inercyjność i abstrakcyjność przedstawienia. Jednak ponieważ w *Przygodach* i w *Zdarzeniu na brygu Banbury* dochodzi jeszcze problem wzorca literatury przygodowej i marynistycznej, takie świadome tworzenie pejzażu przez autora zyskuje jeszcze inne funkcje, niż w powieści wydanej po raz pierwszy w roku 1937.

„Przygód nie brakło”. Diagnoza literatury awanturniczej

„A zresztą pochłonęły mię wkrótce inne przygody, o, przygód w ogóle mi nie brakło” (P, 111) – mówi główny bohater *Przygód* w finale opowiadania. Słowa te wskazują, że dominantą w tym oraz w drugim omawianym tutaj utworze uczyniona zostaje swoista zdarzeniowość, „niezwykła erupcja zdarzeń i czynności”²⁴. To właśnie ona ogranicza opisowość, wpływając na degradację pejzażu. Trzeba tu zwrócić uwagę, że pozostaje przy tym owa zdarzeniowość w ścisłym związku z jedną z podstawowych kategorii w twórczości Gombrowicza – „dzieje się” niejako w „kościelnie międzyludzkim”. Szczególnie widoczne jest to w *Zdarzeniach na brygu Banbury* (i w przypadku tego opowiadania znaczący okazuje się sam jego tytuł, wskazujący dominantę narracji – „zdarzenia”), gdzie na pierwszy plan wychodzą interakcje między dowództwem okrętu (kapitanem i pierwszym oficerem), pasażerem oraz załogą, interakcje – dodajmy – oglądane okiem narratora, który powiada: „zewnętrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze!” (Z, 151). Z kolei w *Przygodach* – obok tak rozumianej zdarzeniowości – ujawnia się również zdarzeniowość *sensu stricto*: w swoistych zmaganiach głównego bohatera z prześladowającym go „białym Murzynem”, począwszy od umieszczenia go przez tego drugiego „wewnątrz bani szklanej, wielkości białego jaja” (P, 97), a kończąc na porwaniu przez wicher,

²⁴ W. Bolecki, dz. cyt., s. 174.

a „właściwie Murzyna we własnej osobie” (P, 107), i życiu na wyspie „szypułkowców” (P, 108) „egzystencją małą” (P, 110).

Faktem jest więc, iż opis w prozie Gombrowicza ustępuje wyraźnie miejsca opowiadaniu. Opozycja między tymi dwoma formami narracji ma charakter wartościujący, co doskonale widoczne jest chociażby w analizowanej demonstracyjnie niedbałej konstrukcji pejzażu, lecz także – jak zauważa Bolecki – ów charakter da się odtworzyć na podstawie tekstów publicystycznych pisarza, gdzie znajdujemy jego „bardzo pochwalne wypowiedzi [...] o takich gatunkach, jak wspomnienia i podróże”²⁵. Wydaje się, że zdanie badacza wypowiedziane w ich właśnie kontekście, dotyczy także prozy awanturniczej: „mimo naturalnej skłonności tych gatunków do opisu Gombrowicz dostrzega w nich tylko żywioł opowiadania o zdarzeniach”, gdyż to „«zdarzenie» jest elementarną jednostką, od jakiej zaczyna się zainteresowanie Gombrowicza (i narratorów jego utworów) rzeczywistością oraz literaturą”²⁶. Spostrzeżenie to jest o tyle ważne, iż pozwala nam na wskazanie celów wykorzystania w *Przygodach* i *Zdarzeniach na brygu Banbury* właśnie wzorca prozy przygodowej i marynistycznej. Jawnym ograniczeniem i zdegradowaniem roli pejzażu w tych utworach autor *Kosmosu* zdaje się wskazywać dominantę owej prozy, demaskować oczekiwania samych odbiorców. Diagnoza taka była trafna, do czego epilog napisała sama historia literatury. Zacytujmy uwagi Martuszewskiej na temat zmieniającej się rzeczony roli pejzażu:

W polskiej popularnej literaturze XX w. w ogóle – także w związku ze wzrastającą w tym wieku dążnością do uczynienia fabuły jedyną dominantą kompozycyjną oraz z zaniknięciem po II wojnie romansu w czystej postaci – daje się zauważyć znaczne ograniczenie opisowości. O ile w okresie młodopolskim i nieco późniejszym, tj. jeszcze na progu dwudziestolecia odgrywała ona rolę podstawową, o tyle już pod koniec lat trzydziestych rola ta wydaje się nieco mniejsza, a udział opisów w całości kształcie partii narracyjnej słabnie²⁷.

Widzimy jak w literaturze popularnej, a więc i należącej do niej szeroko pojętej literatury awanturniczo-przygodowej, w tym marynistycznej, stopniowo opis pejzażu zostaje ograniczany, traci na znaczeniu. W sposób manifestacyjny pokazuje Gombrowicz taką tendencję w utworach, odwołujących się do takich konwencji. Oczywiście, zabiegi parodystyczne pełnią w nich także i inne funkcje, łatwo dostrzegalne na tle całości twórczości pisarza, lecz niewątpliwie i tak zaktualizowana wymowa *Przygód* i *Zdarzeń na brygu Banbury* powinna zostać zauważona.

²⁵ Tamże, s. 172.

²⁶ Tamże.

²⁷ A. Martuszevska, dz. cyt., s. 134.

Bibliografia przedmiotowa

- Bachtin M., *Formy czasu i czasoprzestrzeni*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982.
- Bolecki W., *Opis w prozie Gombrowicza*, [w:] tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.
- Głowiński M., *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.
- Janion M., *Dramat egzystencji na morzu*, [w:] W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*, Gdańsk 1982.
- Jarzębski J., *Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.
- Jarzębski J., *Z okresu dojrzewania*, [w:] tegoż, *Gombrowicz*, Wrocław 2004.
- Martuszczyńska A., „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.

The adventurous landscape degraded in *Przygody and Zdarzenia na brygu Branbury* by Witold Gombrowicz

Abstract

The aim of the article is the landscape construction in novels by Witold Gombrowicz referring to adventure literature pattern. In *Przygody* (Adventures) and *Zdarzenia na brygu Banbury* (Events on the Banbury Brig), similarly to his entire creative output, the description is significantly limited, which reflects his attitude towards tradition – in this case the “epic of the 19th century”, according to Włodzimierz Bolecki. The analysis of the mentioned novels confirms the degradation of the description, which becomes stereotypical and schematic in a demonstrative way. Such parody of the “abstractive adventurous space”, described by Michał Bachtin, as well as limiting the descriptions in favor of events, serves the diagnosis of Gombrowicz on the essence of adventure literature.

Słowa kluczowe: opowiadania Witolda Gombrowicza, pejzaż, parodia, degradacja opisu

Key words: Witold Gombrowicz novels, landscape, parody, description degradation

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

Urszula Kolberova

Uniwersytet Ostrawski (Ostravsk' o Univerzite v Ostrově)

Zarys rozwoju literatury zaolziańskiej (1920–2011)

Niniejszy artykuł ma na celu przybliżenie rozwoju twórczości literackiej polskiej mniejszości narodowej w Republice Czeskiej (Czechosłowacji – przed rokiem 1993), konkretnie w przygranicznym regionie nazywanym przez Polaków Zaolziem.

W przeszłości na obszarze Śląska mieszały się wpływy niemieckie, czeskie i polskie. Po rozpadzie Monarchii Austro-Węgierskiej i powstaniu po I wojnie światowej nowych niepodległych państw, większość z nich miała kłopoty z wytyczeniem swoich granic. Polska i Czechosłowacja spierały się o Śląsk Cieszyński. Strona czeska argumentowała swoje racje względami ekonomicznymi, komunikacyjnymi i dynastycznymi¹, strona polska etnograficznymi. Po licznych, nawet zbrojnych, komplikacjach spór został rozstrzygnięty na konferencji polityków Ententy w Spa w lipcu 1920 roku, kiedy Polska zagrożona wojskami bolszewickimi zgodziła się na przyjęcie arbitrażu w przypadku do tej pory nierozwiązanych problemów granicznych, m.in. na Śląsku Cieszyńskim. Czechosłowacji przypadło po podziale spornego obszaru 1300 km² i 310 tysięcy obywateli, w tym 48% Polaków, 39% Czechów, 12% Niemców. Największe skupisko ludności polskiej stanowiło tzw. Zaolzie, czyli Czeski Cieszyn i powiat Frysztat, gdzie ludność polska stanowiła prawie 70%. Na terenie czeskim znalazł się niemal cały przemysł ciężki Śląska Cieszyńskiego. Polsce przypadło tysiąc km² spornego obszaru, o charakterze rolniczym, tereny te zamieszkiwało 61% Polaków, 31% Niemców, resztę stanowili Żydzi i inne mniejszości².

Literatura zaolziańska jest nurtem o charakterze wtórnym w stosunku do ogólnonarodowej literatury polskiej. Mając świadomość, że twórczość ta nie sięga wyzyn literackich, nie jest celem jej wartościowanie tego artykułu. Chodzi o zjawisko historyczno-socjologiczne, twórczość środowiskową, folklor, przejaw kultury polskiej poza jej granicami, a nie przykład literackiego arcyzmu.

¹ Chodzi o kilkusetletnią przynależność Śląska do Korony Czeskiej.

² Dane statystyczne wg: S. Zahradnik, M. Ryczkowski, *Korzenie Zaolzia*, Trzyniec 1992, s. 45–46.

Rozwój twórczości literackiej na Zaolziu po roku 1920 można podzielić na kilka etapów. W tym zakresie jako najbardziej trafny przyjmowany jest podział polskiego badacza literatury z Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, profesora Edmunda Rosnera. Skądinąd często pojawia się pytanie, czy w ogóle możemy mówić o literaturze zaolziańskiej, skoro Zaolzie nie funkcjonuje jako nazwa geograficzna, czy też raczej powinniśmy włączyć ją do literatury ogólnopolskiej. Zdania na ten temat są podzielone³. Przeciwny terminowi „literatura zaolziańska” był poeta Wilhelm Przeczek. Odmienny pogląd głosi Rosner, który twierdzi, że społeczność polska w Czechosłowacji stworzyła własne życie kulturalne, w tym literaturę piękną, którą powinno nazywać się literaturą zaolziańską. Termin ten nie jest używany na określenie piśmiennictwa regionu, nie obejmuje on bowiem twórczości w języku czeskim. Literaturę Zaolzia charakteryzuje profesor Rosner jako wyraz świadomości polskiej zbiorowości, wyróżniającej się tym, że żyje poza granicami Polski i pod tym względem, jak wszystkie stworzone przez Polaków dzieła w języku polskim, jest częścią literatury narodowej⁴. W związku z tym dokonał następującej periodyzacji historii literatury Zaolzia⁵:

1. okres międzywojenny (1920–1939), w którym dominują zagadnienia regionalne;
2. okres formowania się piśmiennictwa polskiej mniejszości (1945–1956), wyraźnie nawiązujący do literackiej tradycji międzywojnia;
3. okres współistnienia tradycji i nowoczesności (1956–1969);
4. okres niejednorodnej ideowo i artystycznie twórczości literackiej (1969–1989), w tym czasie liczni autorzy zaczynają orientować się na czytelników spoza regionu;
5. okres transformacji po roku 1989.

Powyższą klasyfikację określili wydarzenia historyczne oraz związane z nimi fakty z życia literackiego, niemniej jednak uczyony odnosi swoją periodyzację do nowych prądów i tendencji literatury ogólnopolskiej⁶. Rok 1956, w którym w Polsce wkracza pokolenie Współczesności, na Zaolziu odbił się echem dopiero w 1959 roku, kiedy ukazuje się almanach *Pierwszy lot* nawiązujący do doświadczeń literackich pokolenia 56'. Oprócz tego pojawia się wówczas tom poezji Henryka Jasiczka

³ A. Wolny, *Literatura polska w republice czeskiej*, „Zwrot” 1997, nr 11, s. 43. A. Wolny stwierdza, że należy opisywać poszczególnych pisarzy, nie literaturę. Podobnie o „autorach polskich i autorach czeskich” wyrażał się J. Urbanec z Uniwersytetu w Opawie, a Tadeusz Kijonka, redaktor naczelny miesięcznika „Śląsk”, użył terminu literatura zaolziańska dla określenia twórczości powstającej na konkretnym terenie, w konkretnym środowisku.

⁴ E. Rosner, *Od regionalizmu do uniwersalizmu. Literatura zaolziańska ostatniego półwiecza*, „Zwrot” 1988, nr 6, s. 22, zob. też, E. Rosner, *Czy istnieje literatura zaolziańska*, [w:] tegoż, *Literatura polska z czeskiego Śląska*, Cieszyn 1995.

⁵ E. Rosner, *Polska literatura na czeskim Śląsku w latach 1956–1968*, [w:] tegoż, *Literatura polska z czeskiego Śląska*, Cieszyn 1995, s. 63.

⁶ Taką periodyzację za Edmundem Rosnerem przyjmuje i uwzględnia w swoich pracach również czeski badacz literatury zaolziańskiej Libor Martinek.

Jaśminowe noce zmierzający do przełamania regionalizmu. Tak więc za bardziej trafną datę można tu przyjąć rok 1959.

Pierwsze dwa okresy (do roku 1956/1959) kładą nacisk na uczuciową więź człowieka z regionem, jego związek z ziemią. Regionalizm, bo o nim nowa, ujawnił się już w romantyzmie dzięki zainteresowaniom ludoznawczym. Regionalizm możemy określić jako kierunek w literaturze, sztuce, który cechuje powiązanie twórczości z jakimś regionem, jego kulturą, obyczajami, językiem (zwrot do gwary). Chodzi o zjawisko „zrodzonego na prowincji ruchu kulturalnego i społecznego, [...] literatura miała wprowadzać do świadomości mieszkańców regionu poczucie tożsamości i wspólnoty, [...] regionalizm miał zdynamizować kulturalnie i ekonomicznie małe ośrodki, związać emocjonalnie ludzi z zamieszkiwaną przez nich przestrzenią”⁷.

Główną wartością utworów nurtu regionalnego nie jest artyzm, ale jego tematyka, często wyrażana gwarą. Na Śląsku Cieszyńskim powszechnie posługiwano się gwarą. Nie było prawie autora, który by z niej nie korzystał. Gwarą cieszyńską mówili na co dzień nie tylko chłopci, ale także tutejsza inteligencja, która równolegle władała językiem literackim.

Z ludowym dramaturgią związany jest **Karol Berger** (1894–1953), założyciel Teatru Polskiego Macierzy Szkolnej w CSR, teatryku kukiełkowego „Lalka” oraz Klubu Literackiego w Rybniku (1949). Amatorem sztuk ludowych i reprezentantem nurtu regionalistycznego był **Karol Piegza** (1899–1988), który w swojej dramaturgii opisywał górników i górali. Za sprawą Edyty Korepty⁸ doceniona została twórczość piszącego gwarą cieszyńską **Adolfa Fierli** (1908–1967), uznawanego przez Zdzisława Hierowskiego⁹ za twórcę wtórnego, piszącego według wzorów i schematów¹⁰. E. Korepta swojej publikacji twierdzi, że sposób, w jaki Fierla przedstawia świat, jest rodzajem religijności ludowej, którą cechuje sensualizm¹¹. Fierla w swojej twórczości sięgał często do doświadczeń literackich Emila Zegadłowicza i Gustawa Morcinka. Kolejnym przedstawicielem nurtu ludowego jest **Adam Wawrosz** (1913–1971), twórca znany dzięki prozie, gawędom, sztukom estradowym. Jego twórczość jest na Zaolziu bardzo popularna, łatwa w odbiorze, z elementami dydaktyzmu, nasycona kolorytem lokalnym. **Gustaw Przeczek** (1913–1974) redagował pisma „Jutrzenka” i „Nasza Praca”. Należał do Związku Pisarzy Czeskich,

⁷ *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2003, s. 95–96.

⁸ Pracownik naukowy Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, badaczka literatury Śląska Cieszyńskiego.

⁹ Zdzisław Hierowski (1911–1967), polski krytyk i historyk literatury, publicysta, tłumacz. Do 1939 r. współpracował z czasopismami śląskimi. W 1945 organizował życie literackie i kulturalne w Katowicach, m.in. brał udział w założeniu i redagowaniu miesięcznika „Odra”, a także kwartalników „Śląsk Literacki” i „Zaranie Śląskie”. Od 1960 kierownik pracowni literackiej Instytutu Śląskiego w Katowicach.

¹⁰ Z. Hierowski, *Życie literackie na Śląsku w latach 1922–1939*, Katowice 1969, s. 302.

¹¹ E. Korepta, *Zagadnienia tożsamości regionalnej w literaturze Śląska Cieszyńskiego*, Katowice 2005, s. 77–83.

współpracował z klubem literackim Związku Nauczycielstwa Polskiego. Tragiczne wspomnienia obozowe zawarł w zbiorze prozy wspomnieniowej *Kamienna Golgota* oraz tomikach wierszy *Pamiętajcie* i *Serce na kolczastych drutach*, nawiązując w ten sposób do uprawianej w Polsce literatury obozowej i przekraczając w ten sposób granice regionalizmu zaolziańskiego.

Po zakończeniu II wojny światowej i wznowieniu życia artystycznego, zaolziańskie środowisko literackie kontynuowało wzorce tradycji regionalnej, uprawianej w latach międzywojennych, a porzuconej przez twórców w Polsce wkrótce po wojnie. Literaci zaolziańscy w treściach regionalnych widzieli symbole zagrożonej polskości¹². Skupili się wokół gazety „Głos Ludu” i jej dodatku „Szyndzioly”¹³, który promował ich twórczość. Nie sformułowali programu literackiego, nie zdołali uporać się z regionalizmem, a ich twórczość nosiła wyraźne znamiona epigonizmu. Jednak, jak czytamy w miesięczniku „Zwrot”, taka właśnie twórczość „zyskała dobrą opinię u odbiorcy, który na żadne nowe czy też inne propozycje nie był przygotowany. Tak więc już w samych początkach zaolziańskiego życia literackiego można dostrzec podział między pisarzami: na twórców świadomych i epigonów. Przy czym odbiorca nie musiał jeszcze zauważyć między nimi różnicy, albowiem twórca był świadomym regionalistą nawiązującym twórczo do tradycji”¹⁴. Z licznych poetów powojennych tylko Paweł Kubisz, autor *Przednówka* oraz Henryk Jasiczek, autor liryki refleksyjnej, potrafili wyjść poza regionalizm.

Paweł Kubisz to poeta buntu (1907–1968). Elementy buntu i społecznego zaangażowania najpełniej ujawniły się w tomie *Przednówek* (1937). Wcześniej Kubisz uzyskał wyróżnienie w konkursie poetyckim „Wiadomości Literackich” za utwór *Co to młody gorol prawił, jak sie mu na śmierć niósło*. Część poematu *Ballada o hawirskim Śląsku* przesłał do redakcji pisma Skamandrytów, utwór ten ukazał się później, w specjalnym numerze śląskim „Wiadomości Literackich”, a według informacji przekazanej przez Mieczysława Grydzewskiego, sam Tuwim po przeczytaniu *Ballady* „tańczył z radości na jednej nodze”¹⁵. O *Balladzie...* już wcześniej wyraził się pochlebnie także Julian Przyboś, stwierdzając, że jest to „pierwszy oryginalny wiersz śląski, odbijający od ckliwej «wycinankowej» stylizacji ludowej”¹⁶. Najbardziej ceniony przez krytykę tomik Pawła Kubisza *Przednówek* powstał dzięki inspiracjom poezją Juliana Przybosia. Wiersze zachowują regionalną scenerię i realia historyczne, społeczne i obyczajowe. Treść wyraża emocjonalny stosunek do sytuacji Zaolzia, wynikający z pasm cierpień, krzywdy i bólu tutejszego ludu, doznawanych

¹² L. Martinek, *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945*, Opawa 2003, s. 18.

¹³ Dodatek literacki „Głosu Ludu”, „Szyndzioly” ukazywały się w latach 1947–1949 pod redakcją Pawła Kubisza, ich nazwa pochodzi od gwarowej nazwy dachówek, dosł. po polsku gonty. Szyndziol stanowił jeden z symboli wcześniejszego, trudnego życia na ziemi cieszyńskiej.

¹⁴ *Literatura polskich mniejszości narodowych*, „Zwrot” 1972, nr 11, s. 14.

¹⁵ Cz. Rudnik, *Paweł Kubisz*, „Zwrot”, nr 5, s.14.

¹⁶ Za R. Danel, *Poeta gniewu i buntu*, „Zwrot” 1978, nr 8, s. 39.

ze strony panów, Niemców, a zwłaszcza Czechów. Tom wywiera ponure wrażenie, można go uznać za manifest krzywdy społecznej i narodowej. *Przednówek* został napisany w całości gwarą, co nie zawsze było trafne, gdyż „stopień zharmonizowania gwary z językiem literackim jest często niedostateczny, często poeta chce wyrazić stan, przeżycie, uczucie, czy stworzyć metaforę lub porównanie, na które nie znajduje tworzywa językowego w swym narzeczu i wtedy często powstają dziwolągi”¹⁷. Jednak dzięki gwarze wiersze lepiej wyrażają lokalny koloryt, są bardziej ekspresyjne, bliższe regionalnemu odbiorcy. To właśnie dzięki gwarze Kubisz dowiódł, że mowa, którą posługuje się ludność na niewielkim skrawku ziemi, może być ciekawym tworzywem językowym i że wiersze gwarowe, o ile posiadają pewną dawkę artyzmu, mogą z powodzeniem wyjść poza region. Józef Czechowicz chwali wyraźnie epicką stronę tych utworów, jego zdaniem gwara, jako nieliryczna, pasuje przede wszystkim do epiki, ponieważ chłop ma epickie widzenie świata. Tak więc dobry wiersz pisany gwarą wymaga napięcia, silnych uczuć, dramatyczności i dużego ładunku epickiego, by nie zgrzytał fałszem¹⁸. Podobnego zdania jest także Zdzisław Hierowski¹⁹. W roku 1938 został Kubisz nagrodzony Srebrnym Wawrzynem przyznany mu przez Polską Akademię Literatury.

Henryk Jasiczek (1919–1976) to natomiast poeta liryczny. Jego pierwszy tom *Rozmowy z ciszą* jest utrzymywany w konwencji młodopolskiej i stanowi reakcję na wojnę. W roku 1952 opublikował tomik poezji *Pochwała życia*. Złożyły się nań trzy cykle liryki refleksyjnej nawiązującej do poetyki Leopolda Staffa oraz cykl wierszy o charakterze politycznym. W kolejnym tomiku *Gwiazdy nad Beskidem* (1953) sceneria beskidzka, wyraźna w poprzednich tomach, złączona została z motywami budowania socjalizmu. Tom *Obuszkiem ciosane* (1955) swą budową przypomina śpiewki zbójnickie. W zbiorze po raz pierwszy można zaobserwować przejście ku opisywaniu spraw codziennych, stopniowe odchodzenie od regionalizmu do prezentacji spraw o uniwersalnych, co w pełni ujawniło się w kolejnym tomie *Jaśminowe noce* (1959). W *Jaśminowych nocach* obecna jest nuta nostalgii i smutku filozoficzna refleksja nad życiem. Na ten sam rok (1959) datowany jest zbiór felietonów *Humoreski beskidzkie*. Jasiczek jest też autorem reportażu *Morze Czarne jest błękitne i Przywiozę ci krokodyla*. W roku 1963 ukazał się zbiór poezji *Blizny pamięci*, w którym poeta kontynuuje poetykę zawartą w *Jaśminowych nocach*. Na rok 1969 przypada ostatni i chyba najlepszy tomik jego poezji – *Zamyślenie*. Jest to poezja w pełni dojrzała, sceptyczna. Poeta poszukuje swego miejsca na ziemi, stawia pytania o własne „ja”. Pośmiertnie w 1981 roku ukazał się w Polsce wybór poezji Jasiczka *Smuga cienia*, a w 1990 tomik zawierający ostatnie wiersze poety *Jak ten obłok*.

Połowa lat pięćdziesiątych przyniosła kilka mniej ważnych debiutów, głównie spod znaku socrealizmu. Mowa o twórczości **Józefa Krzywonia**, **Józefa Pasza** i **Karoliny Rusz**.

¹⁷ Cz. Rudnik, *Paweł Kubisz*, „Zwrot” 1997, nr 5, s. 14.

¹⁸ J. Czechowicz, *Miesionc mordom ciepie nisko*, „Ateneum” 1938, nr 1, s. 162.

¹⁹ Z. Hierowski, *Życie literackie na Śląsku w latach 1922–1939*, Katowice 1969, s. 308.

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pojawia się w literaturze zaolziańskiej tzw. pokolenie Pierwszego lotu. Nazwę tę zaczerpnęli twórcy z tak zatytułowanej antologii – *Pierwszy lot* (1959). Do generacji Pierwszego lotu zaliczamy Wiesława Adama Bergera, Bronisława Bielana, Alojzego Mainkę, Janusza Gaudyna, Adolfa Dostala, Władysława Młynka, Józefa Raszyka, Wilhelma Przeczka, Gustawa Sajdoka, Gustawa Pyszkę, Władysława Sikorę, Danutę Siwkównę-Knizetową, Gabriela Palowskiego, Jana Pyszkę. Twórcy ci nawiązywali do pokolenia Współczesności, poezji lingwistycznej, awangardy międzywojennej, nie stronili od przejmowania wpływów literatury światowej, wyłamując się spod dyktatury uprzywilejowanego do tej pory regionalizmu²⁰. Nie zostało to zaakceptowane przez czytelników, przyzwyczajonych do uproszczeń wzorów ludowych. Środowisko młodych twórców tamtych lat poszło dwiema drogami, część skupiła się wokół Sekcji Literacko-Artystycznej PZKO i starała się godzić swoją twórczość z oczekiwaniami czytelnika, część zainicjowała powstanie Grupy Literackiej 63, która postulowała wprowadzenie nowej poetyki. Wkrótce dołączyła jeszcze jedna formacja artystyczna H 68²¹. Pod przewodnictwem Władysława Sikory i Wilhelma Przeczka najwymowniej manifestowała sprzeciw środowiska wobec służebnego modelu artysty zaolziańskiego. Niestety żadne z ugrupowań nie stworzyło programu artystycznego. Pokolenie to, jak zauważył Kazimierz Kaszper²², „lawirując i wybierając pomiędzy dwoma żywiołami, tradycyjnym a współczesnym, dojrzewało stosunkowo powoli, najlepsze utwory publikując w latach siedemdziesiątych”²³.

Pokoleniu Pierwszego lotu udało się jednak przełamać pewną granicę, wyjść poza ramy regionalizmu i nawiązać kontakty z literaturami narodowymi, zaś niektóre publikacje twórców (W. Przeczka, W. Sikory, W.A. Bergera, W. Młynka) w latach sześćdziesiątych ukazały się w Polsce, a wkrótce potem także w Czechosłowacji.

W latach siedemdziesiątych zauważyć można w literaturze zaolziańskiej dążenie do wyrwania się z trwającego od lat zastoju i próby podjęcia dyskusji nad jej kierunkiem i osiągnięciami. Na spotkaniach literackich i na łamach czasopism toczą się dyskusje nad stanem literatury zaolziańskiej. Ciekawe wnioski przyniósł miesięcznik „Zwrot”, który przez rok drukował opinie czytelników, krytyków i pisarzy na temat piśmiennictwa polskiego w Czechosłowacji. Dyskusja ujawniła, że nie tylko nie powstają na Zaolziu dzieła, którymi zająć mogłaby się krytyka literacka, ale pojawiły się głosy samych czytelników odczuwających brak ciekawszych tematów. Młodszy odbiorcy częściej sięgali do literatury polskiej czy czeskiej, zatracając kontakt z regionalną. Problemem również okazała się rola, jaką w mniemaniu czytelników powinien pełnić autor. Miał on być bowiem nie tyle pisarzem, co społecznikiem.

²⁰ Chodzi o wpływ np. Hemingwaya, Steinbecka, Babla, Szołochowa, a z pisarzy polskich Adolfa Rudnickiego, Kazimierza Brandysa, Jerzego Andrzejewskiego, ze starszych Norwida i Skamandrytów.

²¹ Nazwa pochodzi od skrótu Happening.

²² Poeta zaolziański, redaktor naczelnny miesięcznika „Zwrot”.

²³ Za Kazimierzem Kaszperem: W. Sikora, *Pisarze Zaolzia*, Czeski Cieszyn 1992, s. 33.

To przede wszystkim czytelnik dokonywał wyboru, jakie rodzaje literackie mają szansę odbioru²⁴, przy czym według słów krytyka, Kazimierza Gołębiowskiego²⁵ „karmiony swojskością i przeciętnością odbiorca tak do niej przywykł [do literatury regionalnej – U.K.], że nie chciał przyjmować niczego innego”²⁶. Za taką sytuację Gołębiowski wini samych twórców, którzy niewłaściwie rozporządzając spadkiem tradycji regionu, wykształcili konserwatywne gusty czytelników, ci zaś wpływając na mecenasów – Polski Związek Kulturalno-Oświatowy, wyznaczyli granice tematów, w których twórca mógł się obracać.

Do najbardziej cenionych autorów omawianej generacji należy **Władysław Sikora**, urodzony w 1933 roku, po roku 1968 skazany na milczenie. Wzorował się na polskich poetach awangardowych, zwłaszcza na Julianie Przybosiu i jego żądaniu, by w przekazie poetyckim przekazać maksimum treści przy użyciu minimum słów. W twórczości najchętniej przybliżył odbiorcy to, co jest mu najbliższe: dom rodzinny, znajome strony, nierzadko wątki osobiste, pozostając równocześnie otwartym na różnorodność świata, inne kultury, idee. Kolejny autor to **Wilhelm Przeczek** (1936–2006). W jego przypadku możemy mówić o dwóch debiutach. Pierwszy przypada na rok 1959, kiedy wraz z innymi poetami wystąpił w almanachu *Spotkanie*. Po roku 1968 poeta zostaje skazany na milczenie, dlatego kolejny debiut w roku 1978 ma miejsce w Katowicach – to tom *Czarna calizna*, na który złożyły się wiersze o tematyce górniczej. Autor w swojej twórczości podejmował tematy takie, jak przyroda górską, region i świadomość jego mieszkańców, motyw pogranicza. Często przewijał się wątek egzystencjalny, etyczny i moralny, temat wiary. Stawiał także pytania odnoszące się do procesu twórczego i jego efektów. Przeczek był laureatem licznych nagród poetyckich, m.in. Nagrody im. Juliusza Słowackiego, Nagrody im. Witolda Hulewicza, został odznaczony medalem Zasłużony dla Kultury Polskiej. Interesującym pierwszolitowcem jest **Wiesław Adam Berger** (1926–1998). Swoją twórczość skupił wokół zagadnień tożsamości, rodzinnych korzeni, przeżyć z czasów wojny. Znanym pisarzem pokolenia Pierwszego lotu, organizatorem Grupy Literackiej 63, jest **Gabriel Palowski** (1921–1999). Przez jego twórczość przewija się motyw obozu koncentracyjnego, dominują pesymizm i pytania o sens świata, powroty do dzieciństwa, zaolziańska ojczyzna, ale także przyroda Beskidów i osiedla górnicze.

W ramach Sekcji Folklorystycznej ZG PZKO rozwinął się nurt ludowy, wokół którego skupiały się trzy poetki: Anna Filipkova (1950–1997), Aniela Kupcowa (ur.1920), Ewa Milerska (1915–1985). Gwara cieszyńska dla tych poetek nie jest tylko środkiem codziennej komunikacji, ale także elementem ekspresji literackiej. Poetki te w 1981 roku wydały wspólny tom *Korzenie*. Znalazły się w nim wiersze

²⁴ Według Bogusława Sławomira Kundy, krytyka i historyka literatury Uniwersytetu Wrocławskiego, zob. B.S. Kunda, *Dialogi o literaturze*, „Zwrot” 1972, nr 6, s. 11.

²⁵ Wykładowca na Uniwersytecie Śląskim (Filia w Cieszynie) historyk i krytyk literacki.

²⁶ Dyskusja na temat literatury zaolziańskiej zob. *Dialogi o literaturze*, „Zwrot” 1972, nr 1, s. 11.

o tematyce wiejskiej, opiewające zwyczaje ludowe, proste życie wiejskich przodków. **Aniela Kupiec** (ur. 1920) wydała własny tom *Malinowy świat*, w którym zwraca się w kierunku przeszłości i wartości uniwersalnych. **Ewa Milerska** (1915–1985) samodzielnie wydała tom poezji *Kwiaty z naszej łąki*. Jej poezja zbliżona jest do pieśni ludowych, cechuje ją zaduma nad zjawiskami odchodzącymi w przeszłość. **Anna Filipek**, w przeciwieństwie do dwu pozostałych poetek, często patrzyła w przyszłość, na cywilizację i zatracanie się we współczesnym świecie humanistycznych wartości. Twórczość trzech poetek jest wyrazem głębokiego przywiązania do ziemi ojczystej. Podobne utwory tworzył **Władysław Młynek** (1930–1997), który opiewał życie górali beskidzkich w tomie poezji gwarowej *Śpiwy z Olzy i Śpiewające zbocza*, zbierał również poezję dziecięcą, którą zawarł w tomiku *Koło, koło młyński*.

Pomiędzy pokoleniem Pierwszego lotu a pokoleniem następnym – Światłocieni – znalazł się **Kazimierz Jaworski** (ur. 1940), autor tomów opowiadań koncentrujących się wokół zagadnień psychiki i moralności, *Złomowisko* i *Granice*.

Następne pokolenie to urodzeni po wojnie współautorzy książki poetyckiej *Światłocieni*: Jan Daniel Zolich, Kazimierz Kaszper i Tadeusz Wantuła. Wiersze tych poetów łączy z jednej strony pesymizm, z drugiej piękny język, często staropolski, oraz widoczne umiłowanie kultury polskiej. W swojej twórczości poeci ci próbowali przenieść na grunt zaolziański doświadczenia artystyczne Nowej Fali, zaakcentowali polski charakter tworzonej przez siebie poezji. **Jan Daniel Zolich** samodzielnie wydał tom *Topografia czasu*, w którym sięga po motywy sportowe i erotyczne. W poezji **Kazimierza Kaszpera** widoczny jest zarazem motyw destrukcji, jak i motyw budowania nowych wartości. Autor nie stroni od problematyki społecznej.

Podobny rodzaj twórczości uprawiają nieco młodszy od grupy Światłocieni poeci – Franciszek Nastulczyk, Stanisław Jedzok, Jacek Sikora, Lucyna Przeczek-Waszkowa, Renata Putzlacher-Buchta, Lech Przeczek, Piotr Horzyca, Halina Klimsza, Irena Orszulik. Nie doszło jednak za ich sprawą do ściślejszego zbliżenia z poezją polską, czego oczekiwały starsze generacje. Ich twórczość zaistniała dzięki almanachowi *Spotkanie* (1985), w którym swoje teksty, oprócz wyżej wymienionych, opublikowały także wcześniejsze generacje. **Jacek Sikora** i **Janusz Klimsza** w dziesięć lat po ukazaniu się *Spotkania* wystąpili z poetyckim i prozatorskim zbiorem *Nocne latarnie*, które Kazimierz Kaszper uznał za manifest programowy całej generacji, przekonanej o nieuniknionym zaniku wartości mniejszości narodowej w związku z przekraczaniem barier narodowych²⁷.

Z samodzielnym tomem wierszy jako pierwsza wystąpiła córka poety Wilhelma Przeczka – **Lucyna Przeczek-Waszkowa**. W tomiku *Bunt włosów* zawarła swoje doświadczenia związane z wejściem w dorosłe życie, pytania o świat wokół, miejsce twórcy w świecie, jak również tytułowy „bunt” przeciw przyzwyczajeniom i poglądom minionych lat. Brat poetki **Lech Przeczek** (ur. 1961) jest znany ze swoich aforyzmów, wierszy, działalności przekładowej, tworzy w języku polskim i czeskim. Jest autorem krótkich opowiadań z gatunku *science fiction*, w których nie stroni od

²⁷ L. Martinek, *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945*, Opawa 2003, s. 21.

humoru. W liryce i aforyzmach nierzadko sięga do gier słownych. Po raz pierwszy poezja zaolziańska przeniosła się za granice regionu i osiadła tam na dobre za sprawą **Franciszka Nastulczyka** (ur. 1957). Poeta ten urodził się w Bystrzycy nad Olzą (Republika Czeska), a po studiach na Uniwersytecie Jagiellońskim zamieszkał w Bielsku-Białej. Nastulczyk tłumaczy poezję czeską i słowacką. Jest członkiem Zrzeszenia Literatów Polskich w Republice Czeskiej, laureatem kilku nagród w konkursach poetyckich w Polsce i w Czechach. Najbardziej cenioną poetką tej grupy jest **Renata Putzlacher-Buchtova** (ur. 1966), poetka, felietonistka, tłumaczka, autorka opowiadań, tekstów piosenek, adaptacji teatralnych i sztuk. Absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie poetka mieszka w Brnie, gdzie od 2002 roku prowadzi zajęcia na temat literatury polskiej na Uniwersytecie Masaryka. W swojej poezji zastanawia się nad ludzką egzystencją, wartościami (*Próba identyfikacji*), przybliży tematykę kobiecą (*Kompleks Ewy, Oczekiwanie, Małgorzata poszukuje Mistrza – Markéta hledá Mistra, Pomiędzy*), skupia się na tematach dotyczących Zaolzia postrzeganego jako źródło wartości wewnętrznych, ale równocześnie jako prowincji (*Ziemia albo – albo, W kawiarni Avion, której nie ma*). Renata Putzlacher jest laureatką wielu nagród literackich w Polsce i w Czechach, m.in. Nagrody przewodniczącego jury w Konkursie Literackim im. Georga Trakla 1994, Nagrody Literackiej im. Marka Jodłowskiego 1996, wyróżnienia w ramach Nagrody Literackiej im. Kościelskich (2002).

Poza granicami regionu tworzy również **Bogdan Trojak** (ur. 1973) młodszy od pokolenia, które zaistniało dzięki almanachowi *Spotkanie*. Pierwsze próby literackie Trojaka powstały w języku polskim, natomiast dziś autor pisze w języku czeskim. To, że chodzi o poetę nieprzeciętnego, zauważyła również czeska krytyka literacka, przyznając mu doroczną nagrodę Jiřího Orteny za najlepszy debiut literacki. Również Trojak powraca w swych wierszach do miejsca urodzenia, przybliżając czytelnikowi swój region, Zaolzie, które prezentuje czeskiemu czytelnikowi nie tylko jego poezja, ale także wydawane przez niego ogólnokrajowe, czeskie czasopismo „Weles”²⁸.

We współczesnej literaturze zaolziańskiej można zauważyć nowe tendencje poetyckie, a mianowicie jej dwujęzyczny aspekt. Młode i najmłodsze pokolenie prawie bez wyjątku pisze w języku polskim i czeskim. Znając obydwa języki i posługując się nimi swobodnie, można w mieszanym środowisku dotrzeć do większej liczby odbiorców, i polskiego, i czeskiego. Poza tym, choć wszyscy poeci kończyli szkoły średnie z polskim językiem nauczania, czeskie środowisko wydaje się być najmłodszemu pokoleniu bliższe i w tym właśnie kręgu pragnie ono zaistnieć. Młode pokolenie ogarnęła również swoista europejskość, rozumiana jako otwarcie na nowe kręgi kultury i współżycie z nimi. Dlaczego zatem nie czynić tego od razu w dwu językach? Podobnie na pytanie o dwujęzyczność swoich wierszy odpowiada Marian Palowski: „piszę w obydwu językach, bo mam taką możliwość, poza tym oba języki

²⁸ „Weles“ jest skrótem Wendryňský literárně estetický spolek (Wendryńskie stowarzyszenie literacko-estetyczne).

są mi bliskie, choć każdy z nich jest na swój sposób inny, a poza tym dzięki mojej twórczości w języku polskim, mogę pielęgnować ten język nie mając ostatnio, z racji miejsca swoich studiów, kontaktu ze środowiskiem polskim”²⁹.

W drugiej połowie 2006 roku debiutancki tom wydał wnuk Henryka Jasiczka – wspomniany **Marian Palowski**. Zbiór *Zamotany* zawiera wiersze w języku polskim i czeskim. Jak przyznaje autor, tytuł tomu został dobrany starannie: jedna nazwa jest zarówno polska, jak i czeska, co więcej jako „zamotaną” określa Palowski także swoją poezję, gdyż jego wiersze dotyczą niepewności i poszukiwania swojego miejsca na ziemi³⁰. Polsko-czeski debiut pisarski ma już za sobą także syn Stanisława Jedzoka – **Dariusz Jedzok**. W roku 2004 ukazał się jego zbiór wierszy i prozy zatytułowany *Pusto*. Podobnie jak dwaj ostatni twórcy swoją poezję rozwijają, m.in. **Hanna Rybicka** i **Tomasz Ryłko**. W roku 2011 ukazał się także debiutancki tomik poetki **Marty Różańskiej** *Na tchnienie*. Autorka to studentka filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wcześniej zadebiutowała w czasopiśmie „Cogito”. Na debiutancki tom złożyło się niespełna 100 wierszy na różne tematy. Poetka ma świadomość niedoskonałości słowa, wykorzystuje wieloznaczność, ironię, zauważamy tu pracę nad formą, dbałość o frazę. Widoczne są motywy egzystencjalne, poszukiwanie własnej tożsamości, jedności duszy i ciała.

Jak widać literatura zaolziańska przechodzi liczne metamorfozy, zmienia się, reaguje na polskie i europejskie trendy. Pojawiają się nowi, młodzi twórcy, którzy powracają do źródeł, do swojej małej ojczyzny.

Bibliografia przedmiotowa

- Czechowicz J., *Miesionc mordom ciepie nisko*, „Ateneum” 1938, nr 1.
 Danel R., *Poeta gniewu i buntu*, „Zwrot” 1978, nr 8.
Dialogi o literaturze, „Zwrot” 1972, nr 1.
 Hierowski Z., *Życie literackie na Śląsku w latach 1922–1939*, Katowice 1969.
 Korepta E., *Zagadnienia tożsamości regionalnej w literaturze Śląska Cieszyńskiego*, Katowice 2005.
 Kunda B.S., *Dialogi o literaturze*, „Zwrot” 1972, nr 6.
Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2003.
Literatura polskich mniejszości narodowych, „Zwrot” 1972, nr 11.
 Martinek L., *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945*, Opawa 2003.
Poezja „zamotana“, „Głos Ludu” 2006, nr 112.
 Rosner E., *Literatura polska z czeskiego Śląska*, Cieszyn 1995.
 Rosner E., *Od regionalizmu do uniwersalizmu. Literatura zaolziańska ostatniego półwiecza*, „Zwrot” 1988, nr 6.

²⁹ Korespondencja prywatna, e-mail M. Palowskiego do autorki artykułu z dnia 10.3.2007.

³⁰ *Poezja „zamotana“*, „Głos Ludu” 2006, nr 112, s. 1–2.

Rudnik Cz., *Paweł Kubisz*, „Zwrot” 1997, nr 5.

Sikora W., *Pisarze Zaolzia*, Czeski Cieszyn 1992.

Wolny A., *Literatura polska w republice czeskiej*, „Zwrot” 1997, nr 11.

Zahradnik S., Ryczkowski M., *Korzenie Zaolzia*, Trzyniec 1992.

Development outline of the Zaolzie literature (1920–2011)

Abstract

This article brings closer the development of Polish-language literature in Zaolzie in Czech Republic (Czechoslovakia before 1993). The article focuses on the periodization of the development of that literary output, development trends, literary currents, literary groups and the most important artists (Henryk Jasiczek, Paweł Kubisz, Wilhelm Przeczek, Renata Putzlacher and others). First, the literature of Zaolzie often used dialectal elements and described the region. Later, it referred to the *Współczesność* (Modernity) and *Nowa Fala* (New Wave) generation. Currently it touches upon various topics, using the bilingual aspect.

Słowa kluczowe: literatura, Zaolzie, Republika Czeska, polskojęzyczna literatura

Key words: literature, Zaolzie, Czech Republic, Polish-language literature

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

Zofia Zarębianka

Uniwersytet Jagielloński

„Podlotek z wiecznością na ty”¹. Bóg i człowiek w wierszach Agnieszki Kotei

Trudno znaleźć właściwy klucz do interpretacji tych wierszy, niewątpliwie stanowiących, z kilku powodów, pewien fenomen w polskiej poezji XXI wieku. Wiersze Agnieszki Kotei płyną prosto z serca. Parafrazując ks. Jana Twardowskiego, można powiedzieć, iż są „rwane prosto z krzaka”², tak są świeże, proste i chciałoby się rzec oczywiste, nie w sensie banalności wszakże, lecz w znaczeniu autentyzmu i trafności poczynionych w nich duchowych odkryć i sformułowanych duchowych prawd. Paradoksalnie jednak właśnie przez swoją prostotę – nie poddają się te teksty łatwo żadnym krytycznym wiwisekcjom. Po prostu brakować do nich może odpowiednich narzędzi i odpowiedniego języka komuś, kto chciałby poruszać się po obszarze wyznaczników *stricte* artystycznych. Wywołują też te utwory u czytelnika efekt potężnego zaskoczenia, spowodowanego faktem, iż operując utartymi schematami metrycznymi i stylistycznymi, skutkują w końcowym efekcie wrażeniem czegoś artystycznie bardzo nowego i zarazem bardzo prawdziwego, ujmującego prawdziwością doświadczenia i głębią, a także odkrywczością skojarzeń i – w konsekwencji – obrazowania, co w szczególnym stopniu odnosi się do zawartych w wierszach przedstawień Boga.

Fenomen tej poezji nie tyle ukrywa się tu w socjologicznym fakcie, iż autorką jest siostra zakonna, co wszak już samo w sobie nie jest, zwłaszcza w polskich warunkach eklezjalno-obyczajowych, zwyczajne i zasługuje na pewne, nieprzesadne, podkreślenie. Piszących, publikujących i uznanych jako poetów księży mamy w polskiej poezji współczesnej wielu: Jan Twardowski, Jerzy Szymik, Alfred Wierzbicki, Janusz Pasierb, Jan Sochoń, Franciszek Kamecki, Waław Oszejca, Janusz

¹ Por. A. Koteja, *** (Sikorka się huśta), [w:] *też*, *Traktat o bieganii*, Kraków 2013, s. 11.

² Por. J. Twardowski, Wiersz z dedykacją dla Zbigniewa Herberta, w którego zakończeniu czytamy: „Pan Cogito zmęczony meandrami świata// niech wybaczy wiersze rwane prosto z krzaka//”.

Ihnatowicz, by wspomnieć tylko tych najbardziej znaczących³. Inaczej rzecz się ma z siostrami zakonnymi, które nawet jeśli piszą, rzadko są obecne na forum ogólnym, rzadko ze swoim pisaniem wychodzą poza klauzurę⁴. Debiut zatem na łamach „Toposu” w roku 2005 Agnieszki Kotei stanowi pod tym względem znaczący wyłom, tym większy, że miejscem pierwszych publikacji nie było pismo kościelne, ale jeden z najważniejszych w Polsce periodyków literackich⁵.

Jak już zaznaczyłam, nie w zakonnym stanie autorki widzę podstawowy wyznacznik fenomenalności tej poezji, ale w samych wierszach, operujących zupełnie osobną dykcją i całkowicie odmiennych od dotychczasowych wersji polskiej liryki religijnej. Poezja Agnieszki Kotei jawi się więc jako pozasystemowa w tym sensie, iż nie podejmuje wprost i nie nawiązuje do żadnej z funkcjonujących w polskiej tradycji liryki religijnej konwencji, choć oczywiście daje się wyśledzić w jej pisaniu pewne – czasem dość odległe – analogie, zbieżności czy nawiązania. W tym zakresie, jeśli szukać jakichś genealogii dla tej twórczości, widziałabym pewne podobieństwo z liryką Jerzego Lieberta. Uwidocznia się ono nie tyle jednak na planie wersyfikacji, ile w postawie ja mówiącego, w pewnej gwałtowności cechującej podmiot, który pragnie – zarówno u międzywojennego poety, jak i w wierszach s. Agnieszki, szturmem zdobyć niebo, osiąść Boga i zostać przez Niego pochłoniętym. Odsyła takie nastawienie z jednej strony wprost do tradycji biblijnej, przywołując na myśl walkę Jakuba z Aniołem, z drugiej do tradycji mistycznej, szczególnie w jej wersji oblubieńczej, silnie zaznaczającej się we wszystkich tych tekstach Kotei, w których pragnienie Boga zostaje wyrażone w języku miłosnej tęsknoty. Wydaje się, iż zarówno tradycja biblijna – poprzez liczne aluzje do wypowiedzi Chrystusa zanotowanych przez Ewangelie oraz poprzez szereg wierszy podejmujących wprost temat poszczególnych ewangelicznych wydarzeń – a także tradycja mistyczna wyznaczają najbardziej właściwy kontekst tej twórczości, ważniejszy niż możliwe do prześledzenia podobieństwa do takich czy innych tekstów literackich. Niezwykłość rzeczowej liryki rysuje się też wyraźnie wobec konstatacji o nikłym w ogóle udziale wierszy religijnych w literaturze polskiej XXI wieku. W czasach postępującej sekularyzacji kultury tego typu utworów, jeśli zaś są, to najczęściej realizują strategię kontestacji, buntu, podważenia czy zaprzeczenia, ewentualnie strategię repetycji⁶. Także zatem

³ Wymieniam w tym miejscu tylko tych księży poetów, którzy są członkami Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, aczkolwiek interesujących osobowości poetyckich w gronie księży dałoby się wskazać więcej: Andrzej Zajac, Andrzej Wierciński, Bartłomiej Kucharski – to tylko niektórzy z licznych grona.

⁴ Potwierdzeniem powyższej uwagi może być, między innymi, poezja kręgu karmelitańskiego, np. wiersze s. Hilarii Szałygi oraz wydana wewnętrznym nakładem antologia wierszy sióstr redemptorystek.

⁵ Por. A. Koteja, (*Długo człowiek krzyczy zanim zrodzi niebo*), (*Czasem tak Go proszę*), (*Byłam tak skoncentrowana*), (*Czemu rzeka płynie?*), (*Lipkowa pastorałka*), (*Zakład Pascala*), (*Credo*), „Topos” 2005, nr 3, s. 37–40.

⁶ Por. Z. Zarębianka, *...Rzeczywistość i duch(owość) w nowej poezji na przykładzie twórczości pokolenia brulionu*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kra-

i z uwagi na wiodącą tematykę wierszy Agnieszki Kotei, i przede wszystkim ze względu na sposób jej ujęcia, widzieć w nich można zjawisko oryginalne, wpisujące własny ścieg i wyodrębniające własny, odmienny głos w poetyckim chórze początku wieku. A przecież tym właśnie, odrębnością poetyckiego głosu, jego rozpoznawalnością, mierzy się wartość poezji...

Odmienność utworów Agnieszki Kotei, bezpretensjonalnych i zasadniczo prostych w wyrazie, tkwi więc nie tyle w planie językowym, ile w planie obrazowym, emocjonalnym i treściowym, przede wszystkim zaś w żywiołowości tych wierszy. Żywiołowość, polegająca z jednej strony na skamandryckim z ducha witalizmie, z drugiej na swego rodzaju zawadiackiej ludyczności, nie kojarzy się raczej ze sferą religijną. A u Agnieszki Kotei właśnie ona, żywiołowość, nadaje ton wielu wierszom, przez co niektóre z nich – w połączeniu z cechującą je ludycznością, uzyskują dodatkowy walor żartobliwości i humoru, zupełnie innych niż, na przykład, w poezji Jana Twardowskiego. Inność humoru widziałabym w jego bardziej spontanicznym charakterze i jego całkowitej naturalności, wynikającej wprost z osobowości lirycznej bohaterki. Tu nie ma żadnego założonego z góry konceptu, uśmiech jest wywoływany albo przez bezpretensjonalną i jak gdyby nieświadomą siebie zuchwałość lirycznego ja, albo przez wyłamujący się z zakonnych stereotypów komentarz do takich czy innych przywoływanych faktów, wypełniających codzienność bohaterki utworów. No bo, jak się nie uśmiechnąć, gdy liryczna bohaterka z impetem wskakuje Panu Bogu za pazuchę, zrobiwszy uprzednio dziurę w błękanie?⁷ Albo gdy bawi się z Bogiem w chowanego, każąc Mu się gonić i złapać: „Schowam się za starym bzem// – złap mnie! Zbiegnę zбочem do strumyka// umknę wodą po kamykach// goń mnie! Po kropelkach jak po schodkach// strzępach chmury i obłoczkach// hej hop w promykach słońca// – mam Cię”⁸. Powyższe przykłady pokazują rzadki w liryce religijnej podwójny dynamizm. Podwójność widziałabym w fakcie przejawiania się tegoż dynamizmu zarówno na planie lirycznej akcji, czyli po prostu w nadzwyczajnej ruchliwości bohaterki, która zazwyczaj nie klęczy, nie leży krzyżem, ale skacze, biega, chodzi po górach i niefrasobliwie bawi się z Bogiem w berka, jak i w planie duchowym, ukazywanym jako rzeczywistość dynamiczna, zmienna, migotliwa. Użyte w ostatnim z przytoczonych wierszy deminutiwy nadają utworowi charakter dziecięcej zabawy i przyczyniają się do nadania postawie bohaterki cech dziecka, co

ków 2005, s. 101–120; teje, *De(kon)strukcja sacrum? Strategie wobec sacrum w twórczości poetyckiej po roku 1989*, [w:] *Literatura polska po przełomie 1989 roku*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Bielsko-Biała 2007, s. 106–116; W. Gutowski, *Wobec (nieobecności) Boga. Sytuacja podmiotu w polskiej poezji religijnej lat ostatnich*, [w:] tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji*, Toruń 1994, s. 163–197, E. Dunaj, *Poezja pokolenia przełomu wieków XX i XXI w kanonie kulturowym i edukacji*, Lublin 2014.

⁷ Por. A. Koteja, *Pastorałka lipcowa*, [w:] teje, *Tworki pisze się z małej litery*, Kraków 2007, s. 46.

⁸ Por. A. Koteja, *** (Schowam się za starym bzem), [w:] teje, *Szkiełka gaworzą ze światłem*, Kraków 2010, s. 6.

wyduje się niezwykle istotne dla całokształtu jej odniesień do Boga, nie tylko zresztą w obrębie tego jednego utworu, ale w całej twórczości.

Specyficzny zmysł humoru naznacza stosunek ja mówiącego wielu wierszy s. Kotei zarówno do samej siebie, jak i do Boga oraz najbliższego, zakonnego, otoczenia. Widać to na przykład w wierszu *Niebieski organista*⁹, którego bohaterka wyraża nadzieję, „że w niebie organista będzie płci zdecydowanie męskiej”, gdyż, jak wyznaje: „z nadwyżką już przerobiłam// żeńskie chóry anielskie”. Humor przy tym rodzi się tu nie tyle w wyniku jakichś zabiegów językowych, ile sytuacyjnych i obyczajowych spięć. Dobrze pokazuje owo spięcie użyte przez bohaterkę wobec samej siebie określenie „popyrtana” w zestawieniu z wykreowanym w utworze obrazem nobliwej zakonnicy odzianej w habit¹⁰. Charakterystyczny dystans autorki do własnych wierszy, ukazuje się także w postawie lirycznej bohaterki wobec swojego zakonnego stanu. Powołanie nie jest więc ukazane w perspektywie jakiegoś szczególnego wybrania czy przywileju. Jawi się bohaterce jako droga, jedna z wielu możliwych, do ostatecznego zjednoczenia z Bogiem: „W gruncie rzeczy, to tylko maszynka// do drelowania wiśni. [...] W gruncie rzeczy // nie aż tak ważne, czym się mnie// obiera”.

W miejsce namaszczonej powagi w stosunku do Najwyższego wprowadza Koteja rozbijające obrazy trochę niesfornego i nie zawsze grzecznego dzieciaka, radośnie i z niezachwianą pewnością bliskości droczącego się z Panem Bogiem: „ale dasz mi znowu?”¹¹. Humor wynika bezpośrednio z lirycznej akcji wiersza i jest wypadkową zmysłu obserwacji, zdrowego dystansu do siebie i otoczenia oraz, co znamienne dla wielu utworów, z konsekwentnie i świadomie przyjmowanej postawy beztróskiego i ufego dziecka, które pewne miłości rodziców, trochę przekornie, nie waha się obracać w zabawę własnych błędów i słabości. Warto też w tym miejscu zwrócić uwagę na nietypowość ukształtowania w wierszach Agnieszki Kotei motywu dziecka i dziecięctwa i na jego niezwykle naturalność oraz psychologiczny realizm. To nie jest dziecko namalowane na religijnym obrazku, ale dziecko z krwi i kości, tupiące, nieznośne, przysparzające rodzicom mnóstwo kłopotów, a zarazem – dziecko bezgranicznie ufające w miłość. Legitymacją dla takiego – zdawałoby się pozbawionego oznak szacunku dla *sacrum* – stosunku do Boga jest miłość, pozwalająca na pełną zażyłość i znosząca lęk przed Majestatem. Można dodać, iż jest to zarazem postawa na wskroś biblijna¹².

Motywyce dziecięcej towarzyszy w wierszach Kotei, równie dla nich ważna, motywika macierzyńska, występująca w kilku wariantach. Najbardziej zaskakująca i oryginalna, zważywszy na zakonny stan podmiotu sprawczego wierszy, wydaje się ekspozycja metaforyki rodzenia, skojarzonej z regułami życia duchowego i wewnętrznego postępu. „Czterdzieści lat żebrania o cesarkę. // Dość. Czas rodzic. //

⁹ Por. A. Koteja, *Niebieski organista*, [w:] tejże, *Szkiełka gaworzą ze światłem*, s. 42.

¹⁰ Por. A. Koteja, *Wiosna*, [w:] tejże, *Tworki pisze się z małej litery*, s. 97.

¹¹ A. Koteja, *Przyjacć królestwo jak dziecko*, [w:] tamże, s. 34.

¹² Por. Miłość jest więzią doskonałości, Kol 3,14.

(się)¹³, albo w innym wierszu, w którym metaforą duchowego postępu jest akcja porodowa, odzwierciedlona w metryce i rytmie utworu¹⁴. W innych tekstach odwołania do macierzyństwa wyrażają się w obrazach realistycznie oddanego związku matki i dziecka oraz w niemaskowanej czułości bohaterki wobec małych dzieci¹⁵. Jeszcze inną postać macierzyństwa realizuje jego skojarzenie z siostrzanością. Bohaterka – w wymiarze duchowym – czuje się wobec dotkniętych nieszczęściem, biedą i ubóstwem zarówno ich matką jak i – przede wszystkim – ich siostrą w człowieczeństwie. Taki wariant pojawia się w wierszu *Moje chore dzieci*¹⁶, odnoszonym, można sądzić, do nowicjuszek, dla których bohaterka była formatorką oraz w przejmującym lirycznym reportażu, w którego zakończeniu liryczne ja zwraca się do upodlonej nałogiem kobiety: „moja siostra // pijana, moje dziecko”.

Jeśli by jednak poprzestać na samej tylko analizie formalnej rzeczonych tekstów, nie byłoby w gruncie rzeczy wiadomo, dzięki czemu te wiersze są tak świeże i tak poruszające. W sferze języka oraz wersyfikacji operują one przecież zazwyczaj dość tradycyjnym arsenałem środków, wywiedzionych najczęściej, zwłaszcza w drugim tomiku, z modelu poezji Skamandra, choć niekiedy sięgających też, szczególnie w tomie trzecim, po poetykę skrótu zbliżoną do Awangardy spod znaku Przybosa. Przykłady poetyki skamandryckiej dostarczają utwory *Już nie ja*, *Grusza* oraz *Słońce zeszło nisko*, *Czy wolno kogoś kochać tak bezczelnie*, przełamujące jednak utartą konwencję stylistyczną przez wpisane w nie doświadczenie duchowe, wykazujące w wielu tekstach cechy doświadczenia mistycznego. Podobnie w wypadku poetyki quasi – awangardowej, zastosowanej między innymi w utworach *Zasada nieoznaczoności*¹⁷ czy *Jezus*¹⁸, eliptyczna forma wydaje się podyktowana nie tyle potrzebą nowoczesności, ile zostaje podporządkowana myślowemu conceptowi czy powiedzieć trafniej – intelektualnemu skojarzeniu – i ściśle odpowiada wpisanemu w tekst przeżyciu wewnętrznemu lirycznego ja. Za każdym razem, zasadą oryginalności omawianych wierszy wydaje się więc nie język, nie eksperyment formalny, nawet nie oryginalność metafory, ale specyficzna kreacja ja lirycznego oraz jego stosunku do Boga, a także sam obraz Boga. Wszystkie wskazane aspekty ściśle się z sobą łączą w tej poezji, w której Bóg wciela się w świat, jest obecny w wiośnie, w słońcu, w górskich graniach i tatrzańskich dolinach, w gruszech kwitnących w sadzie, w kwiatach, deszczu, potokach, rzece, ale przecież przede wszystkim i w bohaterce, której serce jest za małe, by Go pomieścić, a zarazem mieści Go całego.

¹³ A. Koteja, *** (Czterdzieści lat), [w:] tejsze, *Tworki pisze się z małej litery*, s. 8.

¹⁴ Por. A. Koteja, *** (Długo człowiek krzyczy) tamże, s. 15.

¹⁵ Por. wiersze A. Kotei, *** (W domu samotnej matki) oraz *Noworodek* [w:] tejsze, *Szkiełka gaworzą ze światłem*, s. 53 i 52.

¹⁶ A. Koteja, *Moje chore dzieci*, [w:] tamże, s. 57.

¹⁷ Por. A. Koteja, *Zasada nieoznaczoności*, [w:] tejsze, *Traktat o bieganiu*, Kraków 2013, s. 78.

¹⁸ Tamże, s. 70.

„Nadmiar” Boga wydaje się źródłem dynamizmu bohaterki, która wypełniona Jego obecnością, odkrywa Go wszędzie i dzieli się z całym stworzeniem radością.

Z jednej strony Bóg jest tu zatem rzeczywistością całkowicie transcendentną, jest Inny i w miłosnym kontemplowaniu Go świat stanowi dla bohaterki pewną przeszkodę. Może zresztą świat wobec opisywanego doświadczenia stanowi nie tyle przeszkodę, ile po prostu staje się niepotrzebny, zbędny wobec wspaniałości i miłości Nadprzyrodzonego: Tak dzieje się w wierszu *Dlaczego nie patrzę*: „Gdy góry są za głośne// i kwiaty hałasują// a wiotkie smreki kłują ciszę// i boli każdy kształt skończony // – z nietaktem wobec piękna natury // zamykam drzwi izdebki// bo za bardzo Jesteś (...) No i, rozumiesz// muszę zamknąć oczy// bo Jest –”¹⁹. Z drugiej strony, Boża obecność ujawnia się bohaterce wierszy Agnieszki Kotei właśnie poprzez świat. Świat jest więc epifanią Boga, jest w Nim po brzegi zanurzony, choć zarazem zachowuje swoją autonomię. Boża obecność zaznacza się w szczególności w przyrodzie, niekoniecznie zresztą tylko w jej pięknie: „Poznałam Cię// poznałam // pod tą burzą majową//Przecież pachnie, ach pachnie wokoło// Pachnie rześko, przestronnie naszą pierwszą miłością”²⁰. W powyższym utworze uderza rodzaj języka, którym operuje liryczne ja. Język ten odsyła do tradycji *Pieśni nad Pieśniami*, jest językiem miłosnym, nie pozbawionym elementów erotyki. Jeszcze wyraziściej tego typu repertuar środków ujawnia się w zaskakującym odwagą sformułowań wierszu *Przebac mi Miłości miłość nie fizyczną*²¹. I choć najczęściej jest w tych wierszach tak właśnie, że Bóg objawia się bohaterce wierszy w epifanii piękna: „Jesteś moją porą roku//sercem zimy// wiosny wiosną//moją dobą, mą godziną// moim Teraz// moim O!” , to warto zwrócić szczególną uwagę na te teksty, w których Bóg ujawnia się także i w brzydocie, w krajobrazie szarym i wilgotnym: „Cóż może być pięknego w lodowatej ścieżce// zdradliwie śliskiej wśród zwałów zdeptanego błota// w szerniałych zgniłych liściach, w mdłej zieleni głazów// i bladych plamach chłodnego// przedwczesnego słońca? Powoli// iść dalej...//brzydotę wziąć w zęby// rozgryzać starannie nie tracąc jej smaku// i popijać lekkim powiewem wietrzyka...”²², a nawet w niepomysłnych wydarzeniach: „Spójrz mi w oczy, // Sprawo przechlapana! // Przecież doświadczyłam, że gdy spotka się nasz wzrok// przesyje nas// wzrok Pana// ... i serce pęka w szwach // od Obecności”²³. Sposób przyjmowania niepowodzeń, trudności, przeszkód, własnych lęków charakteryzuje duchowość lirycznej bohaterki jako kogoś z jednej strony dalekiego od cierpiętnictwa, z drugiej zaś osobę nastawioną do siebie autokrytycznie. Pomaga jej w tym wspomniany już dystans, lekka ironia oraz poczucie humoru. W kapitalnym wierszu *Lwy i tygrysy* zarysowana została groteskowa na poły scenka dobitnie pokazująca ten specyficzny, nacechowany ironią stosunek do własnych, wyolbrzymianych

¹⁹ A. Koteja, *Dlaczego nie patrzę*, dz. cyt., s. 12.

²⁰ A. Koteja, *** (Poznałam Cię), dz. cyt., s. 38.

²¹ Por. A. Koteja, *** (Przebac mi Miłości), w: teje, *Traktat o bieganiu*, s. 33.

²² A. Koteja, *Pomału*, dz. cyt., s. 15.

²³ A. Koteja, *Pokaż twarz*, dz. cyt., s. 20.

przez emocje problemów: „Te czające się do skoku lwy i tygrysy// zmały do wielkości domowego kota// gdy tylko wysiadł mi żołądek. // Teraz mogłam już myśleć wyłącznie o tym, //by w ogóle utrzymać się na nogach”²⁴.

Agnieszka Koteja opublikowała dotąd trzy tomy poetyckie. Są to kolejno: *Tworki pisze się z małej litery* (2007), *Szkiełka gaworzą ze światłem* (2008) oraz najnowszy *Traktat o bieganiu* (2013). Zaczniemy jednak od tytułów, którymi autorka opatruje swoje – tomiki lub poszczególne ich części: „Tworki”, „Szkiełka” „Drobiagi” „Podszełka” – wskazują na przekonanie poetki w albertyńskim habicie o marginalnym charakterze tworzenia w całokształcie jej życiowego powołania. Stwierdzenie, iż „tworki pisze się z małej litery” dobitnie na to wskazują. Wiersze powstają niejako na marginesie życia, z wewnętrznej konieczności, z bogactwa wnętrza – gdyż „z obfitości serca mówią usta”... Traktowane są przez autorkę z pewnym przymrużeniem oka, nie do końca serio, by przypadkiem sukces, czy nawet myśl o sukcesie nie oddaliły jej od tego, co naprawdę ważne, od Miłości. Traktowane są z wyrozumiałością i charakterystycznym dla poetki, trochę autoironicznym poczuciem humoru – ot właśnie takie małe błyskotki, szkiełka nieważne, „tworki”. To przecież się kojarzy, ta świetna nazwa, zarówno z tworzeniem, z aktem twórczym, jak i z czymś niewielkim, jakimś pokracznym trochę, na poły Leśmianowskim! Stworkiem, może nawet „potworkiem”, czymś niedoskonałym albo wręcz ułomnym? Nazwisko Leśmiana pada w tym kontekście nieprzypadkowo, bo do jego neologicznej inwencji zdaje się, zapewne nieświadomie, nawiązywać poetka. Taka to jest więc nieuleczalna przypadłość, pisanie wierszy, przypadłość wobec której trzeba być pobłażliwym, jak wobec niesforne go dziecka... Zaznaczany tytułami utworów dystans do własnej twórczości paradoksalnie łączy się jednak z dyskretnym – i nie bez ironii wyartykułowanym przekonaniem o wartości tych biednych, małych Tworków. Świadczy o tym między innymi pełen czułości wobec (pisanych, tym razem z dużej litery!) Tworków apostroficzny wierszyk, ukazujący zarazem pełen ciepłej ironii stosunek autorki do kościelnych procedur i kościelnych urzędników: „Biedaki drogie // Tworki kochane// musicie poczekać, aż świętą zostanę.// Wtedy dopiero, ach, jak czytać będą// przewielebni z procesu, tak, kanonicznego! // I zaraz potem, Tworki Kochane, // pięć lat po śmierci – będę miała talent”²⁵.

Równocześnie zaś wszystkie wymienione wyżej zabiegi dobrze opisują jeszcze jedną cechę utworów Agnieszki Kotei – mianowicie ich epigramatyczność, skłonność do miniaturyzacji, do form aforystycznych, krótkich jak akt strzelisty. I pewnie raczej tu należałoby upatrywać genezy wspomnianej tendencji do myślowego skrótu, bardziej niż w lokowaniu jej w sferze domniemanych wpływów Awangardy. Wiele z tych wierszy wydaje się zapisem westchnienia, uchwyceniem w przebłysku intuicji ważnej prawdy duchowej, jawiącej się jednak w sposób bądź to fragmentaryczny, urywkowy, nie do końca jasny dla sfery *ratio*, bądź też powstających jako gnomiczne zapisy iluminacji wewnętrznej, jako poryw serca zwróconego ku Bogu.

²⁴ Por. A. Koteja, *Lwy i tygrysy*, [w:] tejeże, *Tworki pisze się z małej litery*, s. 25.

²⁵ A. Koteja, ***(*Biedaki drogie*), [w:] tejeże, *Tworki pisze się z małej litery*, s. 41.

Zdolność do autoanalizy, introspekcja połączona z poczuciem humoru i dystansem do siebie, swojej własnej zakonności, przeżyć i świata nadają wierszom Agnieszki Kotei specyficzny charakter lirycznego notatnika czy poetyckiego szkicownika, nasyconego z jednej strony delikatnym humorem i lekką ironią wobec samej siebie, z drugiej – tkliwością wobec Boga, postrzeganego jako Miłość, która wzywa do miłości i czeka na miłość. Wiele z tych utworów to właściwie szkice, ledwo rzucone na papier zamienione w słowo przeżycia, zapisywane po to, by je utrwalić, by nie umknęły z pamięci. Efekty poznania osiągniętego w drodze takiego wewnętrznego rozłusku są przede wszystkim zaskoczeniem, niespodzianką, czymś całkiem innym od oczekiwań. Oczekiwanie zresztą, spodziewanie się, jest przez bohaterkę wierszy traktowane jako niepotrzebne marnowanie duchowej energii. Bóg bowiem jest zawsze inny, działa poza schematami, w związku z czym wszelkie wyobrażenia są tylko trwaniem w iluzji i stanowią przeszkodę w spotkaniu: „On i tak przyjdzie inaczej// niż poprzednio”²⁶. Adekwatne do wielkości tego zadziwienia pozostają paradoksy, które uznać by można za podstawowy język wypowiedzi poetyckiej siostry Agnieszki i źródło świeżości tak myśli i wypowiedzi, jak i obrazowania. Zderzenie zwyczajnego, czasem wytartego przez skonwencjonalizowane użycie obrazu z zaskakującymi pointami, daje efekt autentyzmu i nowości, lirycznej szczerości, ale także – co ważne – trafności tak artystycznej, jak i duchowej.

Być może w owych zaskoczeniach, doznawanych przez liryczną bohaterkę, upatrywać wolno przyczyny częstego posługiwania się przez Agnieszkę Koteję zasadą paradoksu. Jego mechanizm, podobnie, jak w przypadku humoru, nie ma charakteru językowego. Paradoks jest raczej w rzeczonych wierszach efektem oryginalności myślenia, podążania przez bohaterkę mało uczęszczanymi szlakami. Źródło paradoksu określone więc zostaje przez sam typ duchowości, który reprezentuje liryczne ja. Duchowości, podkreślmy, o lata świetlne odległej od wszelkiej pobożnościowej sztampy i potocznych, uproszczonych wyobrażeń o życiu wewnętrznym, szczególnie zaś życiu wewnętrznym zakonnicy – jako taka zaś ujawnia się we wszystkich tomikach bohaterka omawianych wierszy. Operowanie paradoksem wydaje się też jednym z czynników biblijności rzeczzonej poezji, choć – dodajmy – najczęściej nie ma ono w tym zakresie właściwości aluzji biblijnej, w rozumieniu nawiązań stylistycznych.

Żywiołem poezji s. Agnieszki jest Pan Bóg, w którym zanurza ona i w którym postrzega całą rzeczywistość. W większości wierszy Agnieszki Kotei nie ma dualistycznego podziału na rzeczywistość Boga i rzeczywistość świata. Jest raczej tak, iż rzeczywistość ziemską, rzeczywistość świata stanowi tu zarazem rzeczywistość Boga. Nie tylko dlatego, iż świat, jak powiedziano wyżej, jest dla bohaterki miejscem objawiania się Boga, Jego znakiem, językiem i epifanią. Przede wszystkim chyba dlatego, iż jest dziełem Boga i jako takie jest postrzegany jako jedyna i najbardziej naturalna przestrzeń egzystencji ludzkiej. Nie ma więc w tych wierszach innej przestrzeni poza rzeczywistością widzialnego, fizycznego świata, który zachowując

²⁶ A. Koteja, *Plus dla sklerozy*, [w:] *tejże, Traktat o bieganii*, dz. cyt., s. 13.

autonomię bytową jest zarazem całkowicie zakorzeniony w Bogu jako podstawie bytu i podstawie wszystkiego, co jest. W tym sensie zatem można widzieć w tej twórczości ilustrację czy też artystyczną realizację słów św. Pawła o tym, że w Nim, w Bogu, żyjemy, poruszamy się i jesteśmy. Wiersze Agnieszki Kotei wolno uważać za przejaw najczystszej liryki religijnej, rozumianej jako poezja mówiąca o człowieku w przestrzeni Boga. Jeśli zastanowić się, co odróżnia wiersze siostry Agnieszki od utworów księdza Jana od biedronki, trzeba by powiedzieć o odmiennym typie liryzmu, choć i u niej jest to liryzm niepozbawiony humoru oraz nut franciszkańskich, co zresztą – być może – wynika z charyzmatu zgromadzenia, które opiera się na duchowości Biedaczyny z Asyżu.

Wiersze siostry Agnieszki są żywe, nie tylko dlatego, iż powstają pod wpływem żywości obserwacji otaczającej poetkę rzeczywistości oraz jej przeżyć duchowych. Są żywe także przez mnogość przywoływanych postaci i sytuacji towarzyszących zakonnemu życiu. W tym aspekcie można by o nich mówić w perspektywie swoistego lirycznego reportażu. Uderza w tych wierszach umiejętność budowania krótkich scenek lirycznych, zwieńczonych zaskakującą pointą. Wyraziście zarysowująca się warstwa sytuacyjna odnosi się najczęściej do realiów zakonnych wprowadzanych jako obrazki z codzienności klasztornej, traktowanej z dużą dozą humoru i sporą dawką ironicznego dystansu. Scenki z furty, z ochronki, z domu samotnej matki, z kościoła i kaplicy ukazywane są z realizmem, dobrze świadczącym o umiejętności celnej obserwacji, widzianego w mikroszczegółach świata. Wreszcie – są żywe także przez wprowadzone motywy przyrodnicze, których jest wyjątkowo dużo. Widać, iż poetka wychowała się w domu przyrodników...

Wiersze są wyrazem ogromniej wrażliwości na przyrodę i jej piękno oraz w ogóle na cały otaczający świat, który wraz ze swą sensualną namacalnością jest w tej poezji obecny, tworzy jej tkanę. Jest to zarazem cecha, która chroni te teksty przed abstrakcyjnym angelizmem, osadzając duchowość w codziennych realiach i konkretnie tu i teraz. Cecha ta pokazuje również charakterystyczny dla podmiotu tych wierszy życiowy i duchowy realizm, połączony z niesłabnącym optymizmem i radością życia, których nie jest w stanie zakłócić nawet grzech, upadek, porażka. „Gruzy i to coś w rodzaju cierpienia. Porażka.// nie jest taka zła. Wolę tak, niż cieszyć się z daleka od Pana”²⁷. Podchodzi się więc do nich nie jak do nieszczęścia i tragedii, ale czegoś w gruncie rzeczy pozytywnego, skoro po pierwsze pozwalają na zobaczenie prawdy, wyzbycie się złudzeń i iluzji na swój temat, czego dowód przynosi humorystyczna autoprezentacja: „Na imię mam Agnieszka, // jestem agnieszkoholiczką.// Przyznaję, że to silniejsze ode mnie”²⁸, po drugie, stanowią nieocenione narzędzie demystyfikacji ego, przekroczenia uporczywej koncentracji na sobie samym, wreszcie, po trzecie... stają się w konsekwencji przedziwnym instrumentem zawierzenia siebie Bogu i zbliżenia do Niego: „Ale nikt mi nie broni przegrać, gdy przegrywam

²⁷ A. Koteja, *** (Gruzy i to coś), [w:] tejże, *Szkiełka gaworzą ze światłem*, s. 48.

²⁸ A. Koteja, AA (1), [w:] tejże, *Traktat o bieganiu*, s.72.

dla nich”²⁹, powie w jednym z wierszy. Bohaterkę prowadzi więc głęboka intuicja, podpowiadająca, że bliskość z Bogiem nie wymaga od niej ani bezgrzeszności, ani doskonałości, ale ufności, wyrażanej w oddaniu Mu wszystkiego, także grzechów i niepowodzeń: „Mała (albo wielka) // nieporachowana // nierozliczona // krzywda, krzywdeczka // może to jedyne, co zdołam okazać // wysiadając z życia // u Progu // Bilet wstępu? // Proszę. // Nie trzeba kasować”³⁰. Duchowo niedaleko jest bohaterka Agnieszki Kotei od małej drogi św. Teresy z Lisieux. Wskazuje na to nie tylko rola przypisywana dziecięctwu, ale i zadziwiający realizm, nakazujący respektowanie uwarunkowań i ograniczeń ludzkiej kondycji i wykorzystywanie ich jako swoistych, naturalnych i oczywistych w wędrówce ku Bogu.

Głównym bohaterem wierszy Agnieszki Kotei jest niewątpliwie Pan Bóg, widziany jako najgłębsza rzeczywistość serca i najgłębsza rzeczywistość świata. Pisanie to przekonuje do siebie przede wszystkim niezwykłym żarem, prawdą i głębią wewnętrznego przeżycia, żarem wiary, o której autorka chce z prostotą dziecka opowiadać innym jako o swoim największym szczęściu i skarbie, już zdobytym i jednocześnie wciąż na nowo zdobywanym. Można tu mówić z pewnością o elementach liryki oblubieńczej, sięgającej do tradycji *Pieśni nad Pieśniami*. Wiele z tych wierszy wyrasta z głębokiego przeżycia religijnego, ze spotkania z Bogiem, zbliżając doświadczenie wypowiadającego się w nich podmiotu do doświadczenia o charakterze mistycznym. To wiersze najbardziej osobiste, chciałoby się powiedzieć – intymne, nad którymi właściwie trzeba się zatrzymać w milczeniu. W tym miejscu przeto i ja urywam...

Bibliografia przedmiotowa

- Dunaj E., *Poezja pokolenia przełomu wieków XX i XXI w kanonie kulturowym i edukacji*, Lublin 2014.
- Gutowski W., *Wobec (nieobecności) Boga. Sytuacja podmiotu w polskiej poezji religijnej lat ostatnich*, [w:] tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji*, Toruń 1994, s. 163–197.
- Zarębianka Z., *De(kon)strukcja sacrum? Strategie wobec sacrum w twórczości poetyckiej po roku 1989*, [w:] *Literatura polska po przełomie 1989 roku*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Białko-Biała 2007, s. 106–116.
- Zarębianka Z., *...Rzeczywistość i duch(owość) w nowej poezji na przykładzie twórczości pokolenia brulionu*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005, s. 101–120.

²⁹ Por. A Koteja, *** (Kto z nas jeszcze stawia...), [w:] tamże, s. 16.

³⁰ Tamże, s. 18.

**„Youngster and eternity on a first name basis”.
God and Man in the poems of Agnieszka Koteja**

Abstract

The article presents the poetry of Agnieszka Koteja to the wider audience. The literary output of the author is being depicted through the prism of the ruling central childhood categories, motherhood, love and simplicity. It presents the confluences of the poems in question with poetry and world perception of Jerzy Liebert, drawing attention at the same time to the difference of the poetic diction of the poet in the Albertian habit. The specifics of the poetic voice of Koteja can be seen in the incredibility of its attitude towards God, compared in relation of an unruly and impish kid with their loving parents. The presence of nature in the presented world of the poems by Agnieszka Koteja and their mystical load.

Słowa kluczowe: Agnieszka Koteja, poezja, religia, mistyka, przyroda, Bóg, obraz

Key words: Agnieszka Koteja, poetry, religion, mysticism, nature, God, image

Krystyna Latawiec

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji w Krakowie

Nie-miejsca jako przestrzeń intensywnych interakcji: kilka przykładów z teatru

„Nowoczesność niesie ze sobą wywłaszczenie” – zauważa Anthony Giddens¹. Konsekwencje tego dają się zauważyć również w teatrze. W tradycji dramaturgicznej osadzenie postaci w konkretnych realiach sceny niesło informację semiotyczną, było znakiem pozycji społecznej, sugerowało stan ducha uczestników gry o władzę czy prestiż, jak też rozkład ich racji, przyczyniając się do wzmocnienia konfliktu dramatycznego. Sposób zorganizowania przestrzeni rzutował na przekaz ideowy przedstawienia, które pozwalało się interpretować przy użyciu opozycyjnych kategorii wnętrza – zewnątrz, góry – dołu, centrum – peryferii, *sacrum* – *profanum*, żeby wymienić tylko te podstawowe. Dlatego badacze poświęcali wiele uwagi symbolice przestrzennej dramatu i teatru², gdyż w niej właśnie kodowane były sensotwórcze treści. Jednak wspomniane wyżej „wywłaszczenie” zaciemnia przejrzystą ze swej istoty figuratywną reprezentację miejsca. Zamiast teatralnego obrazu świata w jego ludzkiej kondycji naznaczonej ambicją, rywalizacją, cierpieniem, konfliktem, ofiarą, buntem, piętnem itd., coraz częściej oglądamy osoby dramatyczne w sferze „pomiędzy” – poza tym, co można zlokalizować podług znanych wzorów dramatycznego modelowania przestrzeni.

Kategorie porządkujące i stabilizujące scenę, a co za tym idzie również jakość międzyosobowych interakcji, kategorie tak ważne w strukturalistyczno-semiotycznej perspektywie badawczej, dziś tracą na znaczeniu. Ustępują przed performatywnym traktowaniem sceny jako miejsca wytwarzania doraźnych sensów, które są na tyle niepewne, że nie mogą dać odbiorcy trwałego systemu orientacji w przestrzeni

¹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 263.

² Zob. J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 197–210; przedruk [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003, s. 127–138. I. Sławińska, *Przestrzeń i czas*, [w:] *też, Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 307–350.

społecznej. Ta bowiem podlega szybkim zmianom, a więc jesteśmy bardzo ostrożni w diagnozowaniu kontekstu socjalnego czy ideowego na podstawie teatralnego mikrokosmosu. Kierujemy raczej uwagę ku rzeczywistości momentalnej, wywiedzionej z miejsc tymczasowych, przejściowych, tranzytowych. W nich przegląda się współczesny bohater dramatyczny, pozbawiony złudzenia, że panuje nad przestrzenią, bo jest w niej mocno osadzony. To zaś prowadzi do „rozpadu tradycyjnej struktury postaci”³, uwolnionej nie tylko od tożsamościowego jądra, ale nawet od przejrzystej psychologicznej motywacji.

Humanistyczna perspektywa powiązania miejsca z systemem dominujących w danym czasie przekonań zostaje zastąpiona przez poczucie chwilowej więzi z nie-miejscem. Więzi nietrwałej, ale intensywnej, bo nacechowanej subiektywnym przeżyciem, doświadczanej w cielesno-zmysłowym kontakcie. Kategorie „przestrzenne” nie są wówczas przypisane do pojęciowej siatki umysłowego poznania, nie orzekają więc o świecie na sposób autorytarny, lecz sugerują zbliżenie do materii egzystencji. Konkretnie miejsca (bądź nie-miejsca) wypełniony jest przez to, co ludzkie, przejawiające się w codzienności, a nie w odświętnej ramie znaczeń religijnych, politycznych czy ważnych społecznie wydarzeń. Miejska kategoria miejsca okazuje się „bardziej oswojona niż zbyt abstrakcyjna i teoretyczna przestrzeń”⁴.

W teatrze współczesnym, nazywanym przez Hansa-Thiesa Lehmana postdramatycznym, trudno wskazać na tyle stabilną ramę, ideową czy strukturalną, żeby mogła ona uczynić spójnym obraz złożony z pozbawionych wspólnego sensu elementów. Zastępuje ją „strategia mnożenia równorzędnych i różnorodnych obramowań. Dlatego rama nie włącza tu pojedynczego elementu w znaczącą całość, lecz wręcz przeciwnie: kwestionuje i zrywa jego związki z możliwymi całościami, aby wysunąć w ten sposób na plan pierwszy jako znaczące to, co materialne i zmysłowe”⁵. W sytuacji utraty zaufania do uniwersalnie pojmowanej przestrzeni jako całości tożsamościowej i historycznej, pozostaje nam tylko możliwość szukania śladów odciskanych przez ciała w miejscu ich chwilowego, tranzytowego pobytu. W miejskiej scenerii, gęstej od dźwięków i obrazów, dramatopisarz kreśli sylwetki postaci poddanych presji ruchu fizycznego, jak też ożywianych przemożną potrzebą intensyfikowania przeżyć, tym bardziej cennych, że nietrwałych. A skutek tych działań nie jest wcale pewny, gdyż „przestrzeń nie-miejsca nie tworzy ani szczególnej tożsamości, ani relacji, lecz samotność i podobieństwo”⁶.

³ E. Wąchocka, *Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 (8), s. 28.

⁴ M. Karasińska, *Pod namalowanym niebem. Miasto, czyli pisanie teatru*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz i E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 124.

⁵ H.-Th. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004, s. 249–250.

⁶ M. Augé, *Od miejsc do nie-miejsc*, [w:] tegoż, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 71.

Wśród teatralnych nie-miejsz są: pokój hotelowy, wynajęty, przechodni, kawiarnia, bar czy inne miejsce doraźnych kontaktów, jak ławeczka w parku, przedział w pociągu, pokład samolotu, poczekalnia, wiadukt, bazar. Przynależą one do grupy przestrzennej ustanawianej ze względu na cel (transport, tranzyt, handel, wypoczynek), określając współczesny modus egzystencji relacyjnej – wobec innych użytkowników tychże miejsc. Nie można się w nich zakotwiczyć, ale ma to i dobre strony, gdyż pozwala uniknąć kontroli politycznej czy obyczajowej ze strony instytucji zawiadujących przestrzeniami zhierarchizowanymi. Przebywanie w nich daje poczucie wolności, tyle że obciążonej nadmiarem: ludzi, słów, uprzejmości, konwersacji, powtórzeń.

Nie bez powodu w *Kartotece* i jej wariacyjnym przepisaniu, czyli *Kartotece rozrzuconej* upatrujemy zapowiedzi teatralnego nie-miejsca. Scena nie symbolizuje tutaj uporządkowanej całości, ale daje wgląd w materię egzystencji płynnej, zatrzymanej w czasie, który jest też swoistym bez-czasem, gdyż nie pozwala bohaterowi na tyle oswoić otoczenie, żeby uznać je za własne. W ramie kawiarni, ulicy, bazaru zmieści się wiele przejawów tzw. realnego życia, ale nie ułożą się one w jego spójny obraz. Ten bowiem możliwy jest przy założeniu, że w oglądzie świata możemy wyjść poza terażniejszość w stronę perspektywy zobiektywizowanej. Jednak o tę trudno, gdy zanurzenie w nadmiarze słów, przedmiotów i gazet jest tak zupełne, że powoduje dezorientację uczestników społecznej gry, poddanych nadto przemożnej presji szumu informacyjnego. Mnożenie tego, co materialne i zmysłowe, pozwala uchwycić klimat owego „teraz” – w *Kartotece rozrzuconej* są to rekwizyty wyjęte z bazarowego handlu początku lat 90. XX wieku, jak też z ówczesnej prasy i powszechnego wtedy rozpolitykowania. Takie zwielokrotnienie perspektyw nie sprzyja jednak otwarciu na makrokosmos teatru jako metafory syntetycznie ujmującej rzeczywistość. Powstaje wrażenie nadmiaru impulsów zewnętrznych skumulowanych w terażniejszości, trudno uchwytnej, bo nie poddającej się racjonalizacji, a zarazem jedynej, która dostępna jest zmysłom.

Marc Augé, analizując kategorię nie-miejsca, pisze: „Wszystko dzieje się tak, jak gdyby przestrzeń została pochwycona przez czas, jak gdyby nie było innej historii niż dzisiejsze i wczorajsze wiadomości, jak gdyby każda indywidualna historia czerpała swe motywy, słowa i obrazy z niewyczerpanego zapasu niekończącej się historii w terażniejszości”⁷. Doświadczaniu siebie w nieustannie ponawianym „teraz” odebrane zostaje poczucie trwałości i ciągłości, nawet jeśli za osobami dramatu stoi jakaś przeszłość, jak w przypadku sztuk Różewicza. Dokonuje się bowiem nie przez identyfikację z wartościami zakorzenionymi w tradycji, ale poprzez przyjęcie i teatralne „wykonanie” wzorów podsuwanych przez ikony i słowa kultury konsumenckiej. W jej obrębie można poczuć się u siebie, nie będąc w istocie nigdzie zadomowionym.

Teatralne nie-miejsca usytuowane są zwykle w miejskiej topografii, więc giną w gęstej zabudowie i sieci komunikacyjnej tego, co je otacza. Wydobyte

⁷ Tamże, s. 71.

z anonimowości na czas przedstawienia stanowią izolowany punkt na mapie wielkomięskiego pejzażu, którego domyślamy się gdzieś w tle, którego dźwięki osaczają bohatera, potęgując wrażenie izolacji. Wśród rozlicznych nie-miejsc rozgorączkowanej współczesności jest wiadukt nad autostradą w godzinach komunikacyjnego szczytu w sztuce Dei Loher *Niewina*⁸. Znajdujący się na nim potencjalny samobójca (samobójczyni) budzi agresję uwięzionych w korku kierowców, prowokuje oskarżenia, których retoryka pochodzi z podręcznego zasobu psychoanalitycznej frazeologii („wystawia się na pokaz ze swoim popędem ku śmierci”). Spotęgowana złość użytkowników dróg przechodzi w skandowanie: „ska-cze-my-ska-cze-my”, jakby chcieli oni zachęcić tego (tę) na moście do zrealizowania zamiaru, co uwolniłoby ich od bezruchu. Człowiek na wiadukcie to tylko zaporę na drodze do pracy, czyli życiowego sukcesu. Gdyby wybrał mniej społeczny sposób samobójstwa, w lesie czy na torach, to jeszcze można by wykazać zrozumienie dla jego problemów. Kiedy jednak zakłóca rytm codziennego życia, naraża się tylko na agresję innych użytkowników nie-miejsca.

Pokój trojga bohaterów dramatu Loher (Pani Zucker, jej córki Róży i zięcia Franza) nie przypomina ciepłego rodzinnego gniazdka. Tylko stół, który jest łóżkiem, albo łóżko, które jest stołem, i telewizor z zatrzymaną sylwetką prezydenta. Jego wizerunek rozpada się na części jak biografie postaci naznaczonych niespełnieniem i frustracją. Życie kobiety w mieście utrapienia, rozpięte między stacją benzynową a wieżowcem samobójców, składa się z nudnej pracy biurowej (czterdzieści lat na poczcie), opuszczenia przez dzieci i domu starców w perspektywie. A z marzeń i ideałów pozostaje na koniec oczekiwanie namiastki szczęścia: raz w miesiącu nocować w hotelu, gdzie telewizor wita przyjazną planszą, łóżko posłane, a na nim mała słodycz. W przestrzeni pobytu tranzytowego bohaterka dramatu chce znaleźć przyjemność. W niej mogłaby poczuć się swojsko, podczas gdy miejsce domowe nastroja ją depresyjnie i klaustrofobicznie. Przestrzeń miłą i przyjazną utożsamia ze wzorem konsumenckim, z chwilowym dostępem doń, co wyodrębniłoby ją z egzystencjalnej szarości.

Wątki „zwyyczajnych ludzi” Loher – dwojga nielegalnych emigrantów z Afryki, samobójcy, niewidomej striptizerki, wojującej filozofki, która utraciła wiarę w naukę, samotnej matki, rodziców zabitej dziewczynki – przeplatają się czy raczej biegną równolegle, tworząc seryjną wersję życia. Wariacyjna metafora nie wyjaśnia przyczyn ani nie projektuje skutków, pozwala jedynie zbliżyć się maksymalnie do pojedynczej egzystencji, chwilę na nią popatrzeć, a następnie kieruje uwagę na wątek biegnący obok. Czasem poszczególne wątki się przetną, ale nie złożą w spójną całość. Pozostaną wielokrotnością czegoś, co niespięte żadną kłamrą wyższego sensu. Ten brak nie wydaje się jednak dotkliwy dopóki postaci nie osiągną punktu dojścia, w którym czeka znużenie, starość, śmierć.

⁸ D. Loher, *Niewina*, przeł. D. Sajewska, „Dialog” 2004, nr 2–3. Realizacja sceniczna w reż. P. Miśkiewicza, Narodowy Stary Teatr, Scena Kameralna, Kraków 2004.

W przedstawieniu Pawła Miśkiewicza kolejne opowieści przesuwają się jakby były rzucane ze slajdów na ekran bez potrzeby składania ich w zwartą kompozycję. Tzw. osoby dramatu „tworzą gabinet osobliwości – werystyczny i jawnie sztuczny. Umowne, teatralne morze oblewa plażę, na której stoi telewizor i upiorny kontener, dom tych wszystkich ubogich. W tym domu-błaszaku aktorzy opowiadają swoje historie. Każdy trochę inaczej, każdy świadomy śmieszności i beznadziejności, w jaką wplątuje go życie. Nawet ci, którzy historię wymyślają, początkowo świadomi teatru, potem stają się więźniami tej historii”⁹. Jak przystało na pasażerów nie-miejsca odnajdują swą tożsamość w momentach zintensyfikowanych relacji emocjonalnych, gdy próbują kogoś zainteresować swoimi obsesjami, pragnieniami, chorobą czy sentymentalnym marzeniem. I choć intensywne odczuwanie łączy się z doznaniem raczej nieprzyjemnym, to przynajmniej pozwala na chwilę wydobyć własną historię z niebytu śmietnikowej wegetacji.

W Warszawie przedstawienie pokazano w znakomicie przystającej doń scenarii, mianowicie w

zdegradowanej blaszanej hali targowej pod Pałacem Kultury, z której [...] wyprowadzili się już wszyscy żądni zysku handlarze. W niej blaszany kontener stanowiący główny element dekoracji odnalazł się jako jedyny integralny element, świetnie podkreślając wyobcowanie istniejących w tej przestrzeni ludzi. Pokazywane na przedniej ścianie blaszaka projekcje miejskie, w których ulicą desperacko przesuwają się korek samochodów, i ambient dźwiękowy potęgowały depresyjne wyobcowanie. Kim oni są? Emigrantami żyjącymi na granicy bezdomności, oszalałymi mieszczanami nie dającymi sobie rady z pożerającym ich światem, kalekami odrąconymi przez płynący gdzieś blisko nurt główny. Chorują na ulubione schorzenia cywilizacji, przede wszystkim na depresję, która pozostaje nierozpoznana aż do końca, w zgodzie z regułami choroby. Czasami udaje się ocaleć, ocaleni żyją dzięki nerwicom narzęć. Niezależnie od stanu posiadania i sytuacji rodzinnej, wszyscy są śmieciami¹⁰.

Wielkowiejska sceneria sprzyja zagęszczeniu relacji emocjonalnych choćby przez samą kondensację impulsów, przez natłok wrażeń, które czynią z postaci istot bardziej reaktywne niż refleksyjne. Paradoks polega na tym, że mimo wzmożonej reaktywności pozostają one odrębnymi monadami, jak pisali krytycy o bohaterach zrealizowanej w Krakowie sztuki Rolanda Schimmelpfenniga: „ich obecność jest migawkowa, tożsamość niejasna, a egzystencja chwilowa i nieprzenikniona, na podobieństwo tych żuków w telewizorze”¹¹. Tu trzeba dodać, że Krystyna Czubówna, której beznamienny głos relacjonował zachowania zwierząt w telewizyjnych filmach przyrodniczych, wypowiada w przedstawieniu *Przedtem/Potem* fragmenty narracyjne¹², co sprawia, że patrzymy na przemykające przez hotelowy pokój postacie

⁹ M. Ruda, „Niewina”, czyli współczesne *panopticum*, „Dekada Literacka” 2004, nr 3.

¹⁰ P. Gruszczyński, *Festiwal jesienny*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 46.

¹¹ J. Majcherek, *Czy ukośnik jest sceniczny?*, „Teatr” 2007, nr 1.

¹² R. Schimmelpfennig, *Przedtem/Potem*, przeł. K. Bikont, reż. i oprac. muz. P. Miśkiewicz, Narodowy Stary Teatr, Kraków 2006.

jak na żuczki właśnie, poruszające się nerwowo po tropach wyznaczanych przez pożądanie, lęk czy niepokój. Tworzą one korowód hotelowych gości, których losy są zupełnie odrębne, mimo powtarzających się seryjnie sytuacji ujętych w ramę tytułowego „przedtem/potem”. Seryjność ma to do siebie, że powiela, co może być nawet zabawne, gdy widzimy, jak prawo imitacji każe ruchliwym istotkom na scenie ponawiać te same gesty. Powoduje jednak i to, że poszczególne opowieści nie złożą się w całość, pozostając małymi drobinami znikomej wobec kosmosu egzystencji poszczególnej. Nie ma dla niej dobrego uzasadnienia ani poważnej wykładni. Pozostaje jedynie dowcip i śledzenie czy raczej podglądanie ludzi w ich małych, nierzadko trywialnych obyczajowych występkach. Hotelowy pokój jako nie-miejsce wchłonie każdą historię, na ogół dość banalną, a przy tym nie pozostawi śladów po małżeńskiej niewierności ani żadnych znaków ludzkich dziwactw.

W tego typu pokoju nie ma czasu na pogłębienie więzi, a jedynie na chwilowy kontakt w przechodnim nie-miejsku. Ciekawe, że tak pokazane relacje skłaniają recenzentów do zdecydowanie negatywnych bądź jednoznacznie pozytywnych ocen. Ci krytycznie nastawieni akcentują banał, trywialność i powielanie metafory „życia-hotelu”¹³, natomiast w opiniach przychylnych spektaklowi górę bierze przekonanie, że za obyczajowym realizmem kryje się „zdumienie nad dziwnością ludzkiego istnienia”¹⁴. Nie rozstrzygając, kto ma rację, warto zwrócić uwagę na parataktyczny układ snuty na scenie historii. W pokoju pojawiają się ludzie różnych zawodów i różnych kondycji życiowych, mają tylko chwilę na „odegranie – opowiedzenie” swoich przypadków, które mimo ewidentnej banalności są jednak ważne, bo to przecież ich losy. Poszczególne wątki nie złożą się jednak w fabularną całość, pozostając względem siebie współrzednymi jak ciąg zdań w parataksie. Widz może odnieść wrażenie rozproszenia, ma też prawo poczuć się zdezorientowany nadmiarem informacji, które nie formują się w wiedzę, czyli mniej lub bardziej spójną interpretację. Brak zhierarchizowania opowieści nie ułatwia zadania, pozostawiając odbiorcę z wrażeniem pustki. Świadectwem takiej recepcji były uwagi recenzentów, iż spektakl nie domyka znaczeń, jego sekwencje nie układają się w dramatyczną całość, co skutkuje męczącym chaosem¹⁵.

Wartościowanie niemieckiej sztuki wyreżyserowanej w Krakowie przez Pawła Miśkiewicza nastrocza pewną trudność. Jeśli mierzyć ją bowiem regułami kompozycji linearnej, porządkującej, to wówczas istotnie wydaje się ona „źle poskładana”. Jeśli natomiast przyjąć, że seryjność i parataksa leżą u podstaw intencji autorsko-reżyserskiej, to odsłania ona pewien aspekt dynamiki międzyludzkiej interakcji. Mianowicie ich powielającą się mechanikę powtórzeń, przebiegów równoległych, zbliżeń i oddaleń, a wszystko w ciągu niekończących się kopii, których obraz tylko nieznacznie ulega modyfikacji w kolejnych wariantach ludzkich przygód.

¹³ T. Mościcki, *Pusty, nieważny spektakl*, „Dziennik” 2006, nr 160.

¹⁴ J. Targoń, *Program o ludziach*, „Gazeta Wyborcza-Kraków” 2006, nr 249.

¹⁵ M. Kościelniak, *W kosmiczny pył się obróć*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 45.

Teoretyk postdramatycznego teatru pisze, że „wycinkowość percepcji staje się doświadczeniem nieuniknionym”¹⁶, zatem nie ma potrzeby składać poszczególne wątki w całość. Pozostaną rozproszone, względem siebie równoległe, a tym, co czyni je wariacjami na jeden temat, będzie hotelowe nie-miejsce. Tu dzieje się tytułowe „przedtem” i „potem”, rozdzielone lub złączone ukośnikiem, jakby różnica temporalna była czymś umownym, w istocie niejasnym, gdy spojrzeć na ludzki świat okiem przyrodnika komentującego codzienną krzątaninę osobników wokół swoich spraw. Potrafią one nawet doświadczyć intensywnych emocji na niewielkiej powierzchni konwencjonalnego pokoju, dają się porwać namiętnościom, pasjom i obsesjom, tyle że ujętym w nawias ironii sytuacyjnej. To sama ich kondycja jest nacechowana komicznie, gdy opowiedzieć ją głosem lektorki filmów przyrodniczych i pokazać ruchliwą zmienność czy raczej wymienną rolę, zresztą nie tylko w teatrze.

Z językową symetrią przysłówkowej relacji przedtem – potem koresponduje tytuł sztuki Bogusława Schaeffera *Tutam*, złożony z dwu zaimków odnoszących się do miejsca. Spośród wielu realizacji spektaklu wybieram tę z 1992 roku, graną z dużym powodzeniem na Małej Scenie warszawskiego Teatru Powszechnego, szerzej znaną dzięki wersji telewizyjnej¹⁷. Para znakomitych aktorów: Joanna Żółkowska i Janusz Gajos zagrała podwójne role, przechodząc płynnie od jednej do drugiej, a co za tym idzie z jednego miejsca do drugiego. Kawiarnia i jej zaplecze kuchenne-kelnerskie są ustanawiane konwersacyjnie, więc w aktach mowy. I w zależności od tego, jak mówią postacie (On i Ona), jak są ubrane, jak się do siebie odnoszą (język warunkuje zachowanie), dostajemy wgląd w ich wzajemne relacje oraz status intelektualny obojga. Raz jest to para typu literat – sawantka, raz kelner – kelnerka. Dwie przestrzenie, choć to jeden lokal, są rozgraniczone w tym sensie, że przynależność do jednej czy drugiej podlega porządkowi następstwa, nie równoczesności – każda z sekwencji konwersacyjnych odbywa się albo „tu” – przy stoliku kawiarnianym, albo „tam” – na zapleczu. Arbitralne oznakowanie przestrzeni niweluje przedział na to co jawne i ukryte, zewnętrzne i wewnętrzne. Zasugerował taką interpretację sam autor w pisowni tytułu *Tutam*. Dwa oddzielnie akcentowane zaimki otrzymują wspólny akcent, zlewając się w neologizm o lekkim wydźwięku rzeczownikowym. Ten formalny i zarazem semantyczny chwyt nakierowuje interpretację na koncept układów dwójkowych, które decydują o symetryczności sztuki Schaeffera¹⁸. Pozwala też przypuszczać, że podział na tu i tam jest umowny, podobnie jak niepewne jest rozdzielenie ról, które odgrywają aktorzy. Świat na scenie podlega wszak logice

¹⁶ H.-Th. Lehmann, dz. cyt., s. 135.

¹⁷ B. Schaeffer, *Tutam*, reż. M. Sikora, TVP 1994; druk [w:] B. Schaeffer, *Utwory sceniczne*, t. 1, Salzburg 1994.

¹⁸ M. Karasińska pisze: „*Tutam* podporządkowane zostaje dyktatowi symetrii i będącej jej znakiem liczby „2” podnoszonej do kwadratu. Sformalizowanym odwzorowaniem głębokiej struktury tekstu może być schemat przypominający znane matematykom tak zwane „sieci logiczne”, służące do odnajdywania tych elementów, które zgodnie z założonymi regułami wykazują skłonność do wchodzenia w bezpośrednie związki”. M. Karasińska, *Bogusława Schaeffera filozofia nowego teatru*, Poznań 2002, s. 69.

dwójkowej, więc matematyka niejako organizuje relacje zarówno przestrzenne, jak i międzyosobowe.

Jeśli uznać kawiarnię, zresztą dość ascetyczną w wystroju, za nie-miejsce, to wówczas postacie, mimo swej nieokreśloności (brak imion, informacji uszczegółowiających), zapełniają je dzięki ożywionej konwersacji. Wymiana replik zastępuje tu działanie, ewentualnie je stanowi na prawach aktu mowy, jak w scenie wyłamania palców, kiedy literat trenuje na swej partnerce słowny frazes, wspierając mówienie naciskiem fizycznym. Testowaniu podlegają zbanalizowane sekwencje w rodzaju: „wszyscy mężczyźni są tacy sami” i „kobiety zmienne są”, a powtarzanie fraz, któremu towarzyszy zadawanie bólu, obnaża absurdalność samego języka i jawną nieracjonalność zachowań jego użytkowników. Sprawdzianowi sensu poddane są pozbawione logicznego uzasadnienia paralele w rodzaju „posiadać pieniądze” i „posiąść kobietę”. W samej mowie zawiera się pierwiastek umowności, który determinuje rodzaj i charakter relacji wyznaczanych przez trywializm w wydaniu pary kelnerskiej bądź intelektualny banał w konwersacjach pary inteligentkiej. A skoro obie pary grane są przez tych samych aktorów, to stosunkowo łatwo o wniosek, że charakter relacji międzyludzkich, nawet tych bliskich, intymnych, jest czysto konwencjonalny. Zatem konwencjonalizacji języka odpowiada aktorska konwencja gry w kobietę i mężczyznę.

Teatralna gra „uczuc” toczy się w układach dwójkowych. On i Ona ćwiczą w teatrze uwodzenia, flirtu i nudy z tą różnicą, że kelnerzy są bardziej bezpośredni w ekspresji, podczas gdy para inteligentka stosuje wzór kulturalny klasy wyższej, czyli konwenans. Odgrywają sceny flirtu, sprzeczek, nieporozumienia kochanków, wzajemnej fascynacji czy zniechęcenia, próbują kwestie wymuszone sytuacją, a sam język podsuwa im odpowiedni frazes z bogatego zasobu społecznych jego zastosowań, zwłaszcza tych, które mają za cel „oczarować”. Nawet odruch czułości w wykonaniu pisarza wzięty jest w nawias pozorów, gdyż aktor mruga okiem do publikii, przytulając kobietę na tyle sentymentalną, że bierze za dobrą monetę słowa wypowiedziane na okoliczność uwodzenia. Wariacyjne ujęcie relacji damsko-męskich przesuwając akcent na to, co doraźne, nietrwałe, wymienne. I powtarzalne, jak przedstawienie w teatrze – intensywne, gdy trwa, złudą się zdające, gdy zapadła kurtyna. Sztukę Schaeffera zamyka metateatralna refleksja pary inteligentkiej, która komentując rozpad związku kelnera i kelnerki snuje refleksje niczym z Calderona (metafora życia jako snu).

Wbrew temu, co można przeczytać w niektórych recenzjach z licznych przedstawień sztuki Schaeffera¹⁹, nie o miłość tu idzie, ale o grę w teatrze damsko-męskim. Można pójść w stronę melodramatu i przekonywać, że o bliskości marzą On i Ona, niezależnie od kondycji socjalnej i poziomu rozwoju intelektualnego. Jednak tego typu „dobrodusznemu” odczytaniu przeczy efekt pastiszowy, który udaje się uzyskać, przynajmniej w wykonaniu pary Gajos – Żółkowska. Naśladują gesty melodramatyczne, jak w scenie „uciekajmy, uciekajmy”, symulując miłosne zaangażowanie,

¹⁹ <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/3181,sztuka.html>

które niesie na fali marzenia w sferę uczuć uwolnioną od presji trywialnej rzeczywistości. Skoro jednak scena kawiarni to przestrzeń gry, nie można brać serio takich westchnień. Owszem, słowa zapełniają pustkę, dają pozór autentyzmu, ale nie bliskość emocjonalną, bo ta wydaje się zastąpiona przez konwersację, ruch pomiędzy tu i tam, przez cytat, frazes, anegdotę, flirt. Nie o stały element, psychologiczny czy obyczajowy, w międzyludzkich grach chodzi, a o napięcia powstające na skutek zmiany miejsc i wzajemnych konfiguracji. Relacyjny charakter egzystencji nie czyni jej jednak mniej wartościową, bo w zamian za stabilność przypisaną statycznej kondycji, dostajemy popis aktywności, która czerpie wigor z tego, co już jest skumulowane w języku. Posługiwać się jego możliwościami, choćby tylko na płaszczyźnie erotycznego teatru, to wcale nie tak mało. Może to jedyna forma bliskości dostępna w świecie nadmiaru, pośród nie-miejsc, w których „ludzie próbują budować część swojego codziennego życia”²⁰.

Nie-miejsca mają też coś z przestrzeni „eksterytorialnych” w tym znaczeniu, że są niejako poza czasem i przestrzenią w fizycznym rozumieniu tych kategorii. Nie przypominają bowiem swojskiego otoczenia, w którym można poczuć się pewnie, gdyż zostały obudowane dobrze znanymi atrybutami materialnego trwania i przemijania. Trudno też o ich klasyfikację środowiskową, gdyż wnioskowanie na ich podstawie o jakości życia społecznego byłoby obarczone sporym ryzykiem uogólnienia. Pozbawione kolorytu swojskości, kondensują czas do intensywnie przeżywanego „teraz”, a przeszłość czy przyszłość schodzi na dalszy plan – pierwsza jako obciążający balast, druga nieprzewidywalna wobec tak wielu możliwości, chyba że chodzi o chorobę i śmierć. Wówczas perspektywa ulega zmianie. Swoboda bycia w „wiecznym teraz”, obfitującym w różnorodne oferty z zasobu rozwiniętej konsumpcji, zamienia się w udrękę przywracania bliskości na końcówkę życia bohatera. Oderwany od miejsca rodzinnego Jerg z dramatu Ingmara Villqista *Bez tytułu*²¹, spędził młodość w dużym mieście. Jednak tego czasu jego życia nie poznamy, można się tylko domyślić, że był on gęsty od interakcji, co zrozumiałe, gdyż nastąpił po opuszczeniu prowincji i wejściu w wir wielkomiejski. Śladem po tamtym czasie jest elegancki ciemny garnitur, biała koszula i złocisty krawat, teraz zawieszzone na ścianie w foliowym worku. Być może znamionują one styl wielkomiejskiego dandysa, którym w przeszłości był bohater. Teraz są już dlań bezużyteczne, skoro umiera. Obejrzymy ostatnie 51 minut życia Jerga, jak brzmi tytuł telewizyjnej realizacji sztuki, o wiele bardziej sugestywny niż neutralne *Bez tytułu*.

Villqist bardzo drobiazgowo opisał miejsce, w którym Jerg czeka na rodziców, wezwanych przezeń po długim okresie milczenia. To jeden pokój w wielopiętrowym budynku w centrum dużego, przemysłowego miasta Europy. Nie-miejsce, choć zagospodarowane przez jego lokatora, to jednak nieoswojone na tyle, żeby stać się

²⁰ M. Augé, dz. cyt., s. 75.

²¹ I. Villqist, *Bez tytułu (Ohne Titel)*, [w:] *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, wybór R. Pawłowski, Kraków 2003. W wersji telewizyjnej: *51 minut*, reż. Ł. Barczyk, TVP 2003.

jego osobistą przestrzenią. Zawieszona w próżni, choć jest to próżnia przepelniona miejskim szumem, z którego wyłaniają się pojedyncze dźwięki: sygnał policyjnego samochodu, odgłosy zakładów przemysłowych, pisk hamulców na skrzyżowaniu. Najbardziej intensywnie obecną częścią tego raczej bezbarwnego wnętrza jest ciało bohatera w białej koszuli, zwłaszcza jego ręka trzymająca zegarek. Ten odmierza czas, w którym dojdzie do pojednania, najpierw z matką, a na koniec z ojcem²². Nie będzie to łatwe porozumienie, lecz bolesny proces stopniowego oswajania inności i śmierci, zbliżania się do siebie po to, żeby odejść, tym razem już nie z domu w świat, ale ze świata w ogóle. Końcowa scena w przedstawieniu telewizyjnym to znakomicie unaocznia – rodzice otaczają umierającego syna z dwu stron, swą fizyczną obecnością tworzą coś w rodzaju kołyski, łona rodzicielskiego, do którego wraca wyczerpane chorobą ciało dziecka. Światło przygasa, a kiedy powróci, Jerga już między nimi nie będzie. Wrócił tam, skąd wyszedł, pozostawiając za sobą mocne światło, które może jest chwilową emanacją bieli jego koszuli. I choć narzuca się tu pesymistyczna metafora łona-grobu Samuela Becketta, to jednak nie w jej tragiczno-absurdystycznej wykładni. Rodzina w sztuce polskiego dramatopisarza tworzy mimo wszystko jedność w obliczu spraw ostatecznych, z trudem, ale jednak odzyskaną po latach oddalenia.

Tranzytowe nie-miejsce to sfera pośrednia między życiem a śmiercią, punkt dojścia i przejścia, utraty i restytucji wzajemnej bliskości. Poza nim jest świat zupełnie niezainteresowany pojedynczym losem, osamotnionym i napiętnowanym przez chorobę. Nie oznacza to, że przestrzeń nabiera symbolicznego wymiaru na zasadzie opozycji: wewnątrz – zewnątrz. Transcendencja wydaje się niemożliwa, a znak religijny, jeśli się pojawia, jak ten imitujący Pietę, gdy Matka i Jerg tworzą całość na wzór tamtego symbolu, to jest tylko znakiem egzystencjalnym i estetycznym. Pokój pozostaje materialny z jego szorstkimi ścianami, łóżkiem z Ikei i białym prześcieradłem – całunem. Zamienia się na 51 minut w intymną niszę wyłączoną z wielkomiejskiego zgiełku, ale niczego nie reprezentuje poza tym, czego byliśmy świadkami.

Specyfiką nie-miejsca w teatralnym wydaniu jest to, że znajduje się ono niby w centrum, bo w środku miejskiej metropolii, a zarazem jest zeń wyłączone niczym klatka izolująca bohatera. Skóra w dramacie Michała Walczaka *Podróż do wnętrza pokoju* zamknięty jest w granicach powierzchni własnego ciała (skóry właśnie) i w mentalnej przestrzeni nakierowanej na wsobność. Po włościach wynajętego pokoju odbywa imaginacyjną podróż w głąb siebie, narażając się na ryzyko, że zobaczy tam pustkę („Wnętrze jest stanowczo przereklamowane”)²³. Wyjęta z kontekstu społecznego postać wchodzi w relacje niepodbudowane żadną motywacją, jakby nie było nic pewnego, co mogłoby uzasadnić jej istnienie, poza oczywiście jej

²² Warto podkreślić, że znakomici aktorzy: S. Celińska, A. Woronowicz i B. Sochnacki bardzo przekonująco oddali całą gamę uczuć – od wstępnego zakłopotania, przez stopniowe zbliżanie do chorego syna aż po jego afirmację.

²³ M. Walczak, *Podróż do wnętrza pokoju*, [w:] *Pokolenie porno...* Przedstawienie w teatrze telewizji w reż. P. Miśkiewicz, TVP 2004.

subiektywnym przeżywaniem własnych granic, naruszanych raz po raz przez figury spoza jej jaźni. Jednak koncept „bogatego wnętrza” okazuje się pozorem głębi, nawet symptomem zaburzeń psychicznych. Być może nazbyt intensywna autoanaliza skutkuje zakłóceniem równowagi, oddzielając od świata niedosięgalnej rzeczywistości. Od niej ważniejsze są wyobrażenia ufundowane na lękach: przed dorosłością, przed aktywnym życiem, przed przymusem bycia odpowiedzialnym. To zaś prowadzi do regresu psychicznego, więc zamiast wejścia w dojrzałość bohater wpada w ontologiczną pustkę. Staje się częścią „organu-potwora”, czyli pokoju wchłaniającego pojedynczą jaźń w swój fantasmagoryczny niebyt.

„Niepewny status rzeczywistości w dramacie Walczaka stanowi odpowiednik kondycji (po)nowoczesnego podmiotu – rozproszonego, pozbawionego wewnętrznej spójni”²⁴. Dramatopisarz szuka przyczyny tego stanu rzeczy w zaburzonej relacji bohatera ze światem realnym, z którym więź została osłabiona, podczas gdy wzmocnieniu uległa wsobna jaźń. Pochłania ona energię psychiczną, która miałaby być spożytkowana na rozwój, okazuje się destrukcyjna: „Przecież musiałem zabić mojego przyjaciela i moją dziewczynę”. Następujące po tym wyznaniu pożegnanie z pokojem-potworem nie przyniesie jednak oczyszczenia, gdyż tragedia okazuje się niemożliwa w teatrze jawnie reżyserowanym przez Kurtynę.

Jeszcze bardziej niż w samym dramacie aspekt metateatralny był widoczny w telewizyjnym przedstawieniu Pawła Miśkiewicza (2004). Filmowy montaż i płaskie dekoracje na kółkach potęgowały wrażenie umowności, przesuwając uwagę na akt tworzenia spektaklu w telewizyjnym studiu. Jak pisał Jerzy Limon:

Przynajmniej raz ukazana jest telewizyjna scenografia „od kuchni”, czyli następuje ujawnienie telewizyjnego warsztatu. Żart reżysera polega na tym, że Skóra idzie rzeczywiście do kuchni, aby zrobić herbaty dla gości (w jego umyśle rodzi się zarazem plan ich zamordowania), a my, widzowie, spoglądamy na pokój od strony kuchni – nie jest to jednak „normalne” mieszkanie, bowiem pokój okazuje się scenograficzną zabudową, teraz w pełni ujawnioną, gdyż ukazaną od zaplecza, czyli od telewizyjnej kuchni. Tak więc, patrzmy na obraz „od kuchni”, dosłownie i przenośnie. Jest to żart analogiczny do postaci Kurtyny i paru innych, jakie dało się w dziele Walczaka i Miśkiewicza zauważyć²⁵.

Uzewnętrznienie za sprawą kamery procesów mentalnych bohatera pozwala na wgląd w sferę świadomości, choć nie znajdziemy w niej symptomów psychologii postaci ani motywów, które pozwoliłyby wyjaśnić zachowanie Skóry. Pozostaje on tak samo nieokreślony jak na początku sztuki, tyle że towarzyszenie mu w podróży w głąb wsobnego „ja” może uwrażliwić widza na pewną monotonię autoanalizy. Skoro u kresu tej drogi jest pustka, to świat wyobraźni jednostkowej jest zapełniany raczej fantazmatami niż realnym doświadczeniem emocji. W małym dramacie

²⁴ E. Wąchocka, dz. cyt., s. 27.

²⁵ J. Limon, *Postmodernistyczne metafory*, „Teatr” 2004, nr 10; też: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/130491.html>

wnętrza nie rozgrywa się tragedia, nie wyrasta z niego żaden konflikt moralny, a jedyna ambiwalencja wynika ze statusu postaci jako uczestnika i zarazem obserwatora własnej gry. Oscylowanie na granicy tych dwu aspektów egzystencji to symptom relacyjności już nie tylko między poszczególnymi bytami, ale również w obrębie pojedynczego istnienia.

Powyższy rekonesans teatralnych nie-miejsc skłania do konkluzji, że zamieszkiwanie w społecznym tego słowa znaczeniu ustępuje przed ruchem po trajektoriach werbalnych i mentalnych, które mimo pozorów wyjątkowości są powtarzalne, równoległe, seryjne. Wskutek rozproszenia i decentralizacji sensu postać dramatyczna nie próbuje zrozumieć swego otoczenia ani go nie kontestuje. Ma doń stosunek relacyjny, określany przez stopień intensywności reakcji emocjonalnych. Te zaś są nakierowane zarówno na ludzi i na siebie, jak i na miejsca. Odłączone od środowiskowej realności nie-miejsca jeszcze dobitniej uzmysławiają problem oddalenia. Jednak zamiast kontemplować stan niepewności, dramatopisarze, a za nimi wykonawcy przedstawięń pokazują, jak zagęścić interakcje, aby uzyskać efekt maksymalnego zbliżenia do prywatności swoich bohaterów. Na krótki co prawda czas, żeby nie ulec pokusie ujęcia całościowego, ale za to czas wzmożonej interaktywności fizycznej, duchowej czy choćby tylko konwersacyjnej.

Bibliografia przedmiotowa

- Augé M., *Od miejsc do nie-miejsc*, [w:] tegoż, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.
- Błoński J., *Dramat i przestrzeń*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006.
- Karasińska M., *Bogusława Schaeffera filozofia nowego teatru*, Poznań 2002.
- Karasińska M., *Pod namalowanym niebem. Miasto, czyli pisanie teatru*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz i E. Wąchocka, Katowice 2009
- Lehmann H.-Th., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.
- Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003.
- Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, pod red. V. Sajkiewicz i E. Wąchockiej, Katowice 2009.
- Sławińska I., *Przestrzeń i czas*, [w:] tejże, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990.
- Wąchocka E., *Osoba i głos: postać w najnowszym dramacie polskim*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 (8).

Non-places as a space of intense interactions: a few examples from theaters

Abstract

The article presents several examples of the theatric use of non-places, which are transit, temporary spaces, located most commonly in the big city scenery. The modern theater presents interpersonal relations in their physical intensity that does not correlate with a deep bond. A temporary relation with a non-place takes place of a traditional pattern of familiarizing with a stable social space. Emotional relations are also temporary, not submit to outside control. This is why the creators of dramas and plays do not go towards complete scenes, but show the existence as a episodic thing, consisting of repeats and chains of events.

Słowa kluczowe: nie-miejsce, teatr postdramatyczny, emocjonalizm, metateatralność

Key words: non-place, post-drama theater, emotionalism, metatheater

Natalia Góra

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

***Aut viam inveniam aut faciam.* Эскиз о пространстве в драмах ивана вырыпаева**

Новая российская драма добивается немаловажных успехов на международной арене. Она революционизирует подход к искусству и пытается заново определить понятие театрального вкуса. Пользуясь метафорой Шульца, она „замкнута в точности и аккуратности”. Остается неоспоримым факт, что Россия изобилует гениальными драматургами, которые своими вневременными произведениями *пропахали* человеческое сознание. Невозможно остаться равнодушным к словам плывущим из произведений Александра Пушкина, Николая Гоголя, Антона Чехова или Владимира Маяковского. Молодые российские драматурги не отказываются от традиции и произведения старых мастеров не остаются для них *terra incognita*. Тем не менее, в противоположность польской политике драмы, они не боятся переосмысления *проклятых вопросов* человечества. В современной России много одаренных поэтов, драматургов, публицистов, которые являются преемниками литературного мастерства писателей золотого и серебряного века русской культуры. Пресловутая русская душа, евразийство, православие, народность, самодержавие – в этих названиях содержится вся восточнославянская история. Россия – это страна контрастов, непредсказуемости, что способствует пребыванию в беспокойстве, неуверенности, одиночестве, эмоциональной неуравновешенности. На этой почве возникают драматургические произведения, которые гипнотизируют зрителя точностью и правдивостью.

В настоящее время в России выделяем две драматургические школы: московскую и уральскую. В состав первой входят два театры: Театр.doc (основанный Михаилом Угаровым в 2002 году) и Театр Практика, возникший в 2005 году по инициативе Эдуарда Боякова. С этим театром сотрудничают: Иван Вырыпаев, Герман Греков, Павел Пряжко, Виктор Рыжаков. Спектакли режиссируют: Владимир Агаев и Светлана Землякова. Отличительной чертой московских театров является отклик на злободневные проблемы общества.

Такое направление характерно для документального театра, политически ангажированного, а также для театра, направленного на постановку пьес молодых режиссеров, которые не боятся спорных вопросов и которые используют современный язык. Представителем уральской драматургической школы является Николай Коляда – основатель Коляда-Театр в Екатеринбурге в 2001 году. Он сотрудничает с Братьями Пресняковыми: Олегом и Владимиром. Коляда предлагает другой подход к искусству – на первое место он ставит драматургию катастрофы. Поощряет уход от реализма и документального театра в пользу магического реализма и сказочности. Его пьесы и постановки пронизаны библейскими и мифологическими мотивами, а также народным фольклором.

Николай Коляда – мастер литературной *чернухи*. К его наиболее способным *ученикам*, описывающим с такой же экспрессией *ад русской души*, принадлежит Иван Вырыпаев. „Театр для него – храм. А он для этого храма – архитектор, верующий и Бог в одном лице”. В творчестве Вырыпаева появляется тот же самый тип героя – изувеченный миром или самим собой, переживающий современный *Weltschmerz*, ищущий герой. Его персонажи: наркоманы (*Сны*), шизофреничка (*Генезис 2*), убийца (*Кислород*), людоед (*Июль*), одержимая девушка (*Танец „Дели”*), алкоголичка (*Валентинов день*), визионер (*Город, где я*) стали символами новой российской драмы. Драмы Вырыпаева можно, по-моему, упорядочить по признакам, которые становятся основой его пьесы *Сны*, написанной в 1999 году. Произведение было разделено художником на шесть частей: „красота”, „освобождение”, „любовь”, „бог”, „уход”, „ад”. На мой взгляд эти ключевые слова являются основой творчества Вырыпаева. Они появляются во всех произведениях драматурга, как театральных так и кинематографических.

Даже при помощи большого количества прилагательных невозможно выразить сущность *Снов*, которые являются своего рода совокупностью наркотических галлюцинаций и реальных происшествий. Пьеса важна для самого автора, потому что это способ выражения его уважения к друзьям, которых забрал из жизни героин. Ее важность в том, что она актуальная и универсальная. Она является первым литературным достижением Вырыпаева. С нее все началось. Эта драма повествует о группе наркоманов, которые ищут добра, красоты и истины и в своих поисках доходят до конца реальности. *Девушка, которой снились сны, Девушка, у которой коричневые слюни, Девушка с беременным животом, Парень заика, Парень, который все время мерз*, все они стремятся к достижению независимости и освобождения от своих страстей и желаний. Удалось им достичь нирваны? Главный герой – девочка, охвачена сновидениями. В этом психоделическом мире существуют, вероятно только как символы, психически искаленные люди. Они страдают всевозможными видами неврозов: беременная женщина считает, что у неё в животе вместо ребенка мыши, *Парень, который все время мерз* любит девушек с

современными, модными болезнями, а *Парень заика* говорит, что он не любит любви, но любит готовить и дает рецепт на *lobio* – грузинское блюдо. Другой герой, чтобы согреться, хочет применить героин, но у него нет вен, поэтому он пытается взять их сперва у матери, затем у отца, но, к сожалению, безрезультатно. Драма Вырыпаева состоит из семи частей, причем действие шестой части проходит после седьмой и является ключевым фрагментом пьесы, главная идея которой заключается в том, чтобы подчеркнуть фикцию жизни. Звучит как клише: исследование тайны красоты волновало человечество с незапамятных времен. Красота, по словам героев *Снов*, это „большой живот [...] Однажды я видела красоту как луну. Она катилась, катилась и упала в воду. Красота – это отражение луны в воде. Тыходишь в воду и как будто быходишь в луну. У красоты есть глаза и нос как у мальчика. У нее есть руки, она может тебя любить. Если ты купаешься в луне, то значит и в красоте”. Красота, однако, переполняет, одолевает, манит своих адептов, и оставляет их сбитыми с пути. Как уверяют персонажи драмы: „Нужно уметь легко отказаться от всего, что тебе нравится. Если тебе нравятся животы, собаки, рыбы, то разлюби их. Выброси из головы. Никого не люби из них”. [...] От красоты тоже должны иметь возможность избежать”. Разве герои знают о разрушительной силе красоты? К сожалению „От красоты никуда не денешься. Красота так устроена, что ее не видно [...] У красоты нет постоянного дома и ей скучно, она скучает [...]. Красота – это когда тихо и тепло”. Множество вопросов. Праздник эмоций. Героин. Молодые люди. Философия. Если там есть диалоги, то они, скорее всего, не посвящены адресату. Скорее это обмен мнений, мыслей. Или скорее не обмен – заявление. Монологи героев должны приручить действительность, приручить „взрослость”. Это своего рода заклинание жизни, достигаемое постоянными разговорами о ней. Вполне возможно, что в некотором смысле, герои мучают друг друга собственными навязчивыми идеями. Описание душевного состояния приносит им спокойствие. Парадоксально, будучи в трансе, они лучше воспринимают реальность – все становится яснее, внятнее, полнее. Это происходит благодаря психотропному веществу, которое дает кайф. „Кайф это когда после холода наступает тепло. Когда хочется спать. Кайф это когда не спишь, а тебе кажется, что спишь”. [...] Кайф это когда ты ничего не слышишь. Когда ты лежишь на полу, смотришь в потолок и слушаешь, как твое сердце тикает [...]”. Среди многих дискуссий, проходивших в дымке опиума, существуют и такие, которые связаны с Богом, потому что находясь в экстазе проще говорить об абсолюте. *Парень, который все время мерз*: „Я думаю, бог – это кровь, обыкновенная кровь, которая течет у нас в жилах: христианская кровь, еврейская кровь, буддийская кровь, религии разные, а без крови никто не может обойтись, поэтому бог это кровь. У одного бог 1-ый положительный, у другого 2-ой отрицательный, а третьего зарезали и бог из него вытек”. Так где же находятся герои *Снов* Вырыпаева? В каком месте? Существуют на земле, в чистилище, в аду? До сих пор живые

или мертвые? А может быть они лечатся? *Парень, который все время мерз*: „Я умер, попал в ад, а согреться никак не могу”, *Парень заика*: „Если бы я встретил бога, я бы ему сказал, чтобы он этот ад себе в жопу засунул. Ничего не меняется [...]”. При помощи онирического приема подчеркивается многогранность и неоднозначность драмы. Следует также отметить значимость заглавия пьесы, сон обозначает субъективное визуальное и слуховое восприятие образов из подсознания спящего человека. Во сне человек верит в то, что он видит, так как он не понимает, что у него наступила „отмена сознания”. Картины, созданные в его сознании оказываются хаотическими, оборванными, нелогичными, абстрактными. Такими же являются высказывания героев, что, как выясняется потом, является ошибочным. Их диалоги, сначала нелепые, постепенно выстраиваются в увлекательную мозаику. Драма *Сны* – это не отчаянный крик о помощи, об освобождении, о спасении. В конце пьесы *Девушка, которой снились сны* говорит: „Жизнь, это сны, сны – для того чтобы уйти. Я закрываю глаза и ищу выход, я ищу дверь, дверь чтобы выйти. Нахожу, но она нарисована, нарисована мелом на стене. А хотите, я укажу вам, где находятся настоящие двери? Открываю секрет: настоящие двери находятся везде, их нет только в аду. А знаете почему? Потому что в аду не бывает снов”. В произведении описывается реальность, в которой молодые люди, которые являются символом потерянного поколения, умирают, или совершив самоубийство или от стимуляторов, не успев повзрослеть. У героев только одна мысль: как-нибудь выжить. Они не являются ни бунтарями, не нигилистами. Они ищут выход, но натываются на сопротивление.

Чтобы жить, он должен убивать. Это по форме напоминает Веничку из произведения *Москва-Петушки* Венедикта Ерофеева или заглавного Ганнибала Лектера из романа Томаса Харриса. Безумец, аскетический бродяга, бунтарь, палач-хищник, сомнамбула, чудовище, юродивый, или *выкидыш*. Эти определения идеально представляют характер главного героя другой пьесы Ивана Вырыпаева, написанной в 2006 году. „*Lipiec jest portretem krwawego maniaka-mordercy i jego ciemnej, prowincjonalnej, zatęchłej, ledwo rozpoznawalnej samoświadomości*”¹. Текст является не только вульгарным криком, или скандальной жанровой сценкой, и, как подчеркивают российские исследователи, изысканной поэмой. Он требует интеллектуальных усилий. Задает вопросы о конце человечества. Драма является попыткой пересмотреть существующие взгляды на духовные корни зла. Хотя главный герой драмы, или, как хочет Вырыпаев, поэмы, это средних лет мужчина, убийца, его монолог произносит на сцене молодая женщина². „Сгорел дом, а в доме две собаки. Одна – черная, сука, дворняжка, а вторая – овчарка, полугодовалый кобель”. Пожар, который

¹ P. Rudniew, *Lekcja kanibala*, „Dialog” 2006, nr 7/8, s. 108.

² В театре *Практика* монолог по-русски произносит Полина Агурева – бывшая жена Вырыпаева. По-польски текст исполняет Каролина Грушка – теперешняя жена Вырыпаева.

оставил лишь руины, может являться символом сгоревшей дотла совести, и две собаки – символом добрых и злых ангелов, то есть жизни и смерти. „Дом как картонка сгорел минут за двадцать, и сарай, и собаки, и все нажитое за долгие годы имущество, [...] и все мои планы на будущее, [...] ничего не осталось, только я и июль месяц, посреди которого, и сотворилась со мною вся эта, беспощадная дребедень. Будь ты проклят, паршивый июль, будь ты навеки проклят, месяц июль! [...]”³. Герой, пожилой человек по имени Петр, пытается добраться до Смоленской психиатрической больницы. Это его большая мечта, и все его дальнейшие действия связаны с этой главной идеей. „Nasączona wulgaryzmami i potwornymi szczegółami historia o maniak-ułodożercy, który z byle powodu zabił sąsiada, udusił parszywego psa i go zjadł, pokroił na drobne kawałki i też zjadł swego wybawcę kapłana Miszę, a następnie zżarł pielęgniarkę, stopniowo przekształca się w rzecz o tułaczce duszy po ziemskim padole, o miłości, o diabelskiej mocy, która – w najściślejszym dosłownym znaczeniu słów – wszystko pochłania i wszystko pożera. Podstawowe pojęcia ludzkiej egzystencji, które na początku sztuki pisane są małą literą – pod koniec należy pisać wielką. Im straszniejszy początek, tym wznioślejszy finał”⁴. Феномен и заодно парадокс *Июля* в том, что с целью показать жизнь убийцы, драматург пользуется классической композицией и идеально соединяет все ее элементы. Беспокоит отсутствие какой-либо причинно-следственной связи. Убийцу не беспокоят никакие моральные проблемы и его действия лишены мотивировки. „To jest zło bez właściwości, wytarte, bezosobowe, irracjonalne, straszliwie proste, prostackie. Maniak-morderca zabija, ponieważ seria morderstw jest dla niego ciągiem zdarzeń przedłużających własne życie”⁵. Нет здесь упоения сексом, убийством, кровью. Все очень гигиенично, и кроме брызгающей везде крови – стерильно. *Spleen*, энтропия и всеохватывающая смерть. В финальной сцене главный герой ищет связи с Богом, но является ли это своего рода капитуляцией автора? Драма эпатирует злом в чистом виде. Может быть, Вырыпаев, который постоянно „насилует и пародирует религиозную литературу” становится беспомощным перед лицом зла, для которого нет никакой альтернативы. „Świat jest gotów dać się zabić szaleńcowi. Rozkłada nogi jak dziwka publiczna. [...] Marzy iżby go zamordowano. Jeżeli w ogóle o czymś marzy, to o śmierci”⁶. Драматург отправился в путь в поисках золотого руна, и вернулся со щитом? *Июль* погружен в неопозитивизм. Представляет собой запись выживания в физическом смысле. Но это выживание изобилует потерями. „Lipiec to w ogóle symbol straty. To „stracony” miesiąc letniej bezczynności i upału otumaniającego mózg. Miesiąc wielkiej sjesty”⁷. Высокомерие, жадность и невоздержанность в еде показаны в самой ужасной форме.

³ И. Вырыпаев, *Июль*, Издательство „Проспект”, 2013, s. 7.

⁴ M. Dawidowa, *Tako rzeczy Wyrypajew*, „Izwiestia” 2006, opublikowane na stronie http://independent.pl/wyrypajew_iwan.

⁵ P. Rudniew, *Lekcja kanibala...*, s. 109.

⁶ Там же с. 110.

⁷ Там же.

Песня *Город, где я* построена по принципу традиционной драматургической структуры. Как можно прочитать в ремарках, действие происходит в Иркутске, столице Восточной Сибири. В начале немолодой житель этого региона, одетый в шапку ушанку, телогреечки, ватные штаны и валенки, рассказывает истории, связанные с созданием города – его название происходит от реки Иркут. В этом городе все уникально. „Это небольшой город. Небольшой, но волшебный. И волшебный он не только потому, что не похож на другие города, но главным образом потому, что в нем я. И очень важно понять, что я в этом городе не потому, что он волшебный, а он волшебный, потому что в нем я. Я – волшебство города”⁸. *Житель* присутствует в драме как рассказчик, комментирует события, уточняет факты, завершает, и, прежде всего, обращается непосредственно к аудитории. Весь город заколдован. Существует в нем смех, радость, волшебство. История начинается с момента появления в городе двух ангелов: „пришли ангелы с черными узелками за плечами. Они были унылы и неказисты. Они были такие унылые и такие неказистые, что жалко было на них смотреть”⁹. Одеты в старые потрепанные пальто, нелепые шарфы, старые ботинки, из которых торчат растрепанные носки. Хотя они контрапункт к этому месту, официально заявляют, что они ищут контрапункта. И хотя житель гарантирует, что нет контрапункта к Богу: „в нашем городе бога сколько угодно. И для всех он один. И нет религиозных конфликтов. Бог для нас обычное дело”¹⁰, ангелы отправляются на охоту. Находят канцелярские кнопки. Последние слова песни принадлежат тому, который начал ее: „Тесновато немного, и уехать хочется, но волшебство не отпускает. Куда денешься от самого себя? В других городах все по-другому, сколько людей, столько и городов. А мой город особенный, волшебный, потому что это город где я”¹¹. Это драма, которая ставит вопросы о смысле жизни, она о вере в Бога, в человека, вере в себя. Неопровержимая истина в том, что в жизни на все нужно заслужить. Это относится как к положительным так и к отрицательным явлениям. Оказалось, что в этом городе очень легко заблудиться, не физически, но духовно. Легко стать очень одиноким человеком, который отрицает существование Бога. Легко забыть, что Бог, посылая ангелов-хранителей на землю, хочет показать человеку, что он заботится о нем, что он не равнодушен к ним. Но люди не выдерживают этого напряжения между *sacrum* и *profanum* и поэтому они ищут выход. В результате достигают контрапункта, который оказывается городом живых мертвецов. Умирают мечты, угасают идеи, потому что люди сами ограничивают свое духовное пространство. Жители убили свои мечты, потому что они не хотели за них бороться и страдать. Отказались от всех ценностей и перестали верить в Бога.

⁸ И. Вырыпаев, *Город, где я*, <http://www.vyrypaev.ru/piess/8.html> (17.03.2014).

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

Кислород это яркий и резкий, но неприхотливый манифест. Гипнотизирует своим эмоциональным зарядом. „Текст Вырыпаева – концентрированная и взрывоопасная смесь ужаса и мольбы человека XXI века”¹². Драма состоит из десяти частей – композиций, которые выполняют двое актеров. К просмотру этого перформанса приглашает ди-джей. Он представляет новый альбом *Кислород – Десять заповедей*. Произведение, созданное в виде видеоклипа, является иронической историей, состоящей из нескольких словесно-музыкальных сцен. Оно относится с Десяти Заповедям, но содержит в себе элементы эстетики массовой культуры. Главные герои пьесы *Кислород* это молодые люди: Александр и Александра, т.е. Санек и Саша. Он – обычный мальчик из подмосковного бывшего Советского провинциального Серпухова, убивает свою жену лопатой, потому что влюбился в другую, она – рыжая девочка из Москвы в день курит марихуану на памятнике Грибоедову, а ночью продает себя другим мужчинам за стакан рома с кока-колой. Он и Она находятся в двойной роли, с одной стороны они – герои действительности, с другой стороны, о своих переживаниях говорят с точки зрения третьего лица, с точки зрения повествователя. Каждый фрагмент начинается цитатой из Библии. Текст разделен на стихи и рефрены. „Wугupajew w swoim *Tlenie* podważa wszelkie podstawowe reguły dotychczasowego dramatu: istnienie postaci, konfliktu dramatycznego, akcji w jej rozwoju, „naczelnego zdania”. Jedyna respektowana przez niego zasada to rym spektaklu, o którego poprawność dba przede wszystkim. Wszechobecnemu rytmowi poddany jest tu sens słów, świadomie zacierany”¹³. В постсоветской действительности, в которой не существуют непререкаемые права, персонажи нарушают Божье заветы, интерпретируя их в соответствии со своими потребностями. Они убивают, прелюбодействуют, лжесвидетельствуют, клянутся небом и землей и сознательно нарушают клятву. Они борются за каждый вздох, но им не хватает животворного кислорода, они способны на все, даже на убийство или унижение. *Кислород* является метафорой любви, независимости, свободы мысли. Это пронзительный портрет поколения нового века, которое всеми силами пытается приручить реальность. Сочинение напоминает притчу о поисках реальной жизни, искренних взаимоотношениях между людьми, о поисках абсолюта. Пьеса насыщена многими ссылками, которые украшают дискурс на тему Десяти заповедей. Вырыпаев затрагивает все значимые и наиболее важные темы, связанные со душевным здоровьем человека XXI века. Объявляет: любовь, прославлена в разных религиях, является источником агрессии, вдохновением для уничтожения инакомыслия. *Кислород* – это драма, которая не производит на читателя или зрителя благотворного *katharsis*. Показывает жестокого, равнодушного по отношению

¹² К. Рождественская, *Рецензия на фильм „Кислород”*, OpenSpace.ru. 3.09.2009 (17.03.2014).

¹³ К. Копка, *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, Gdańsk 2004, s. 15.

к человеческим трагедиям, Бога-деспоту, а также человеческое лицемерие и смятение. „Вырыпаев из всех возможных проявлений человеческих чувств считает лишь экстаз и кровавую кашу [...]. Его герои живут с нажатым Caps Lock, они вечно на взводе [...]”¹⁴. *Кислород*¹⁵ – это в первую очередь протест против жестокой и враждебной человеку действительности. Десять, казалось бы, вечных заповедей, которые дал Бог человеку на горе Синай, теряет свое значение.

„Любовь – это когда ничего не стыдно, ничего не страшно, понимаете? Когда тебя не подведут, не предадут. Когда верят. Когда хотят быть лучше, жить чище”¹⁶. Любовный треугольник: Она-Он-Она. Три символа: воздушный шар, ружьё, масло. Прелюдию к правильному изложению становится пьеса Михаила Рощина *Валентин и Валентина*. В 70-е годы XX века она пользовалась большой популярностью и постоянным интересом среди аудитории. Произведение рассказывает историю страстной любви между двумя главными персонажами. Она – девушка из хорошего дома, он – сын кондукторши. Однако это не история со счастливым концом, потому что из-за родителей любовь молодых людей не могла осуществиться. Вырыпаев написал продолжение этой истории, а точнее, как сам сказал, создал мелодраму, построенную на цитатах. Разница лишь в том, что его Валентине уже шестьдесят лет, а Валентин – мертв. Вырыпаев ставит диагноз современному обществу. Он полагает, что наступит общая интеллектуальная деградация, а люди, вместо того, чтобы создать настоящие отношения между собой, будут как марионетки безумно и пассивно использовать цитаты из фильмов. Спектакль начинается с момента входа на сцену Валентины, которая несет с собой воздушный шар¹⁷ (символ прошедшей жизни), и заявляет, что именно сегодня праздновала день рождения. Валентина объясняет зрителям, что произойдет на сцене. Заявляет, что придет к ней соседка Катя с тортом. Особым является пространство, в котором две женщины встречаются, так как раньше квартира принадлежала Кате и ее мужу (обе были влюблены в него), а теперь это помещение Валентины. Последние слова Валентины являются сутью пьесы: „Из-за любви стали убивать друг друга, глаза выкалывать, за волосы таскать, яды в вина подсыпать, бомбы изобретать, города захватывать, детей уничтожать, политикой интересоваться, футбол смотреть, пьянство началось и все

¹⁴ К. Рождественская, *Рецензия...*

¹⁵ В 2009 г., на основе этой пьесы возник фильм под заглавием *Кислород*. В главных ролях появились Квролина Грушка и Алексей Филимонов.

¹⁶ И. Вырыпаев, *Валентинов день*, <http://www.litmir.net/br/?b=30256> (17.03.2014).

¹⁷ Булат Окуджава, творчество которого Вырыпаев знает, тоже использовал этот мотив в своей балладе под заглавием *Голубой Шарик*: „Девочка плачет: шарик улетел. Ее утешают, а шарик летит. Девушка плачет: жениха все нет. Ее утешают, а шарик летит. Женщина плачет: муж ушел к другой. Ее утешают, а шарик летит. Плачет старушка: мало пожила... А шарик вернулся, а он голубой”.

остальное. Все что началось, – все началось, только из-за любви. Любовь не терпит равнодушия. Если равнодушие, то это уже не любовь”¹⁸. У Вырыпаева любовь всегда содержит элементы разрушительные, уничижительные, отрицательные. Драма под заглавием *Валентинов день*, несмотря на заглавие, является не только красивым и светлым рассказом о любви, но, прежде всего, исследованием на тему памяти и времени. Герои не в состоянии жить здесь и сейчас, то есть в действительности. Их угнетает прошлое, к которому они по привычке возвращаются и вспоминают. Только воспоминания держат их при жизни. Общая квартира, общая комната, „общий” мужчина, общий опыт и общее чувство сломанной жизни. Вырыпаев поднимает в своей драме важные, универсальные темы. Ставит вопрос о сущности любви. На этот раз она кажется неизлечимой болезнью, которая превращает жизнь главных героинь в муки и страдания. Оказывается, что „z ciepłej cioteczki wyjdzie morderczyni, z wulgarnej alkoholiczki – zraniona romantyczka, a z niezyciowego intelektualisty, który jest obiektem westchnień ich obu, zostanie tylko pozbawiony siły charakteru ciamajda”¹⁹. В пьесе показано, что человек способен приспособиться даже к самым неблагоприятным условиям, что он готов жертвовать собой. *Валентинов день* показывает прошлое, которое обуславливает настоящее. Сильные, используя психологическую терминологию, незаконченные чувства влияют на дальнейшую жизнь и не позволяют человеку нормально функционировать. Так было в случае Екатерины и Валентина. Любовь, по словам св. Павла из Тарса „долготерпит, милосердствует”. Оказывается однако, что по отношению к истории этих двух женщин эти слова звучат как проклятие, трагикомический приговор.

Танец „Дели” является одним из вариантов ответа на вопрос: что утоляет боль и что дает утешение в жизни. Возможно это смерть, о которой говорит один из персонажей пьесы: „Все, что нам ценно в этой жизни есть смерть [...] Смерть является наиболее полезным средством. Смерть лечит всех нас?”²⁰ Драма состоит из семи одноактных пьес, у которых абстрактное заглавие, такое как *Спокойно и внимательно, И внутри и снаружи, И в начале и в конце, Внутри танца*. Песня создана по принципу фуги, которая представляет собой полифоническую форму, основанную на приеме подражания. Элемент, который доминирует и повторяется, это мотив танца. Драма Вырыпаева приобретает синестезийный характер, она наполнена звуком и движением. Каждая сцена начинается и заканчивается по тому же принципу. Высказывания персонажей аналогичны, а иногда даже имеют идентичные формы. Восприятие пьесы затрудняется по поводу того, что она лишена причинных и следственных

¹⁸ И. Вырыпаев, *Валентинов день*, <http://www.litmir.net/br/?b=30256> (17.03.2014).

¹⁹ М. Malińska, *Sztuka Iwana Wyrypajewa stworzyła sezon w Teatrze Powszechnym*, artykuł opublikowany na łamach czasopisma „Zwierciadło”, s. 29.

²⁰ И. Вырыпаев, *Танец „Дели”*, <http://www.kamerata.ru/pages/page832.html> (17.03.2014).

связей. Все лишено логики. Те, кто умирают в самом начале, возвращаются живыми в следующих актах. А тех, кто должны существовать в первых рассказах, уже нет в живых. Как выясняется в конце, все персонажи умирают. Объединяющую роль играет молодая балерина Екатерина. Лейтмотивом произведения является смерть. Все крутится как в калейдоскопе. Драма Вырыпаева указывает вариантность бытия, многогранность реальности. Главной героиней пьесы *Танец „Дели“* является молодая, тридцати лет девушка, которая сидя в зале для посетителей городской больницы, ведет диалог с Андреем (ее любовником), Алиной Павловной (ее матерю), Пожилой женщиной (музыкальным критиком), и Медсестрой. Каждый из персонажей переживает смерть близкого человека. Сначала умирает мать Екатерины: „Да странно. Вроде бы такое страшное известие, а нет ощущения ужаса. [...] Я получила известие, – у меня умерла мама. Но, что же делать? Я даже не знаю, как реагировать? Я, наверное, должна плакать? Но мне не хочется. Странное такое ощущение. Я ничего не чувствую”²¹. Каждый персонаж несет свой крест и страдает от, почти космической, боли, которая не позволяет дышать. Каждый упустил свой шанс. Каждый персонаж виноват. Завершающей фразой являются слова, показывающие, что в то же время, когда человек сможет принять несчастье, он поймет, что такое счастье. Также в *Снах* появляется онирическая тема: „Со сна начинался и сном заканчивался ее танец”²². Произведение – это попытка показать, как души лишённые языковых стереотипов, могли бы разговаривать друг с другом.

Заблудшие и одинокие, отчаянно ищущие любви и умирающие в финале, люди совершают самоубийство или становятся жертвами преступлений. Это люди, которые постоянно ищут, „путешествуют”, желают, бродят. В *Кислороде*, *Танце „Дели”*, *Генесис 2*, или *Июле* Вырыпаев представляет людей психически расстроенных, но действующих во имя красоты и истины. Также герои из *Снов*, находясь под воздействием наркотиков, теряют связь с реальностью. В драме *Генезис 2* шизофреничка задает фундаментальные вопросы, балансирует на грани слез и смеха, психической нормы и психической неуравновешенности, иррациональности. В пьесе под заглавием *Валентинов день* герои становятся еще более нереальными. В драме *Город, где я* появляются потусторонние герои (Ангел I и Ангел II), которые приезжают, чтобы найти абстракт. В *НЛО. Контакт* героями являются те, кто установил контакт с „другой” цивилизацией, с космосом. Они пришли, чтобы дать свидетельство. В этой пьесе Вырыпаев изображает не только молодых людей. Персонажи в разном возрасте, приходящие из отдаленных уголков мира, занимаются разными делами, но у них есть что-то общее, а именно желание поделиться своим личным опытом. Сотрудница турагентства, рок-музыкант, водитель автобуса и остальные обмениваются мнениями – о слишком встревоженном мире, о слишком громком

²¹ Там же.

²² Там же.

шуме, о том, как важна благодарность и межличностные отношения. В пьесе *Иллюзии* появляются четыре героя: Дэнни, Сандра, Маргарет и Альберт. Это две, казалось бы, очень счастливые пары, связанные брачными узлами сильнее, чем пятьдесят лет назад. Хотя они доказали, что способны быть вместе в хорошие и плохие времена, в конце концов, поставили под сомнение смысл связи с другим человеком. В *Эйфории* три главных героя. Она – красивая молодая привлекательная женщина. Он – интересный, молодой и притягательный мужчина. И третий, ее муж – пьяница, авантюрист и садист. В трагедию любовного треугольника всматривается река Дон – немой свидетель их страстей. „Miłość to ogromny trud. Dusza każdego człowieka powinna być gotowa do miłości. W moim założeniu miłość była dana dwojgu ludziom, którzy nie byli do niej przygotowani. I miłość ich zniszczyła. Bóg jest miłością. I Bóg ich zniszczył, dlatego że oni nie byli gotowi do spotkania z Nim”²³.

Вырыпаев с точностью часового механизма может наложить на свои сочинения конкретную герменевтическую сетку, чего, однако, не делает. Текст Вырыпаева, кажется организован, но слова ускользают из какой-либо схемы. Его произведения характеризуются необычайной музыкальностью. *Танец „Дели”* состоит из семи одноактных пьес, составляющих фугу с повторяющимся мотивом танца. *Июль* можно прочитывать как песню: „*Lipiec to piosenka. Koszmar. Brudna. Oczyszczająca*”²⁴. Язык этой пьесы колеблется между молитвой и богохульством. „За ненормативной лексикой стоит серьезная и глубокая попытка осмыслить сегодняшнюю действительность, нащупать взаимосвязь современного человека с вечными категориями, такими как Бог и совесть”²⁵. В музыку погружается другая драма Вырыпаева – *Кислород*. Она состоит из десяти монологов называемых композициями, которые выполняют два актера. Здесь видно обращение к конвенции музыкального концерта. Каждый „номер” инициирует фрагмент из Библии, это заповеди Моисея, цитаты из Книги Левит и фрагменты Евангелия от Матфея. Отличительной чертой произведения является оригинальный язык напоминающий рэп-импровизацию. *НЛО. Контакт* состоит из десяти монологов людей, которые якобы пережили близкий контакт с инопланетными существами. Язык богат ненормативной лексикой, использует поэтику *свидетельства*, которое типично для Анонимных Алкоголиков или людей, принадлежащих к какому-либо религиозному движению или секте. Несмотря на заглавие, эта пьеса не о летающих кораблях, зеленых человечках или о космосе в целом. Люди исповедуются, рассказывают о своем житейском опыте, об изменениях в своей жизни. Один из критиков написал: „То całkiem sprytnie – zaprosić na seans *Z Archiwum X*, a zaserwować

²³ Слова Ивана Вырыпаева, *Nienawidzę sztuki autorskiej*, <http://stopklatka.pl/-/6655386,nienawidze-sztuki-autorskiej-rozmowa-z-ivanem-wyrupajewem-rezysyrem-euforii-> (17.03.2014).

²⁴ J. Derkaczew, *Kanibal w zwiewnej sukience*, „Gazeta Wyborcza”, 14.10.2009.

²⁵ И. Вырыпаев, *13 текстов написанных осенью*, 2005, s. 65.

gościom kazanie. Doświadczenie paranormalne Wyrypajew przepisuje na duchowe. UFO u rosyjskiego reżysera i dramaturga służy za wytrych – chcieliście historii nie z tego świata, to je dostaniecie”²⁶. Вырыпаев приходит с внеземной миссией. Хотя *НЛО. Контакт* это приглашение на медитации, его форма не внушает оптимизма. Это пьеса о продажном Западе и безумном обществе. *Иллюзии* это трактат о любви, написанный для квартета. Четыре человека, четыре взгляда на жизнь, четыре варианта событий. Драма показывает человеческую насыщенность, неуверенность и даже безнадежность. Заслуживает внимания и заглавие, которое можно воспринимать как метафору эфемерности чувства. Является ли любовь всего лишь иллюзией, заблуждением? „Bardzo mi przykro. Ale niestety, tobie się tylko wydaje, że mnie kochasz. A raczej, oczywiście, kochasz mnie, jak ja ciebie, ale Margaret, wybacz, ja mówię o zupełnie innej miłości, o tej miłości, której nie udało nam się wspólnie doświadczyć”²⁷. *Генесис 2* по композиции напоминает матрешку: шизофренический мир Антонины Великановой существует с миром самого Ивана Вырыпаева, Бога, жены Лота, пророка Джона). В драме *Объяснить* дается анализ стихов казахского поэта девятнадцатого века, акмеиста Абая Кунанбаева. „Его ведь и сами казахи не могут перевести: он же придумывал слова, по-новому их соединял. Его стихи – поток мыслей. Скажем, у него есть стихотворение, в котором он описывает коня. Примерно так: *Челка как блики солнца, отражающиеся на шкуре барана*. Казахские педагоги, которые с нами работали, говорят: по части словотворчества и силе звучания это фантастика! А в переводе на русский выходит так: *О, хороший мой конь, у него челка – как у барана*. Русские читают и думают: вот она поэзия малых народностей, они хвалят своих животных – ну и здорово. Мы, начав делать спектакль, поняли, что все не так, но не знаем, что с этим делать. Вот это состояние, когда ты не знаешь, как играть, и не знаешь, как ставить – самое ценное в сегодняшнем театре”²⁸. Значительную роль сыграла не столько композиция или герои, сколько язык. В спектакле выступают четыре человека, которые читают оригинальные стихи Кунанбаева и играют на музыкальных инструментах, таких как виолончель, флейта, скрипка. Кроме того, Каролина Грушка объясняет на зен-буддийском языке историю собаки по кличке *Reksiu*. Включает экран и показывает зрителям фрагмент польской сказки о собаке, которая, услышав нечистые звуки, падает на землю и ноет от боли. Пьеса может быть прочитана как манифест против прославления английского языка как единственного средства межчеловеческих контактов за пределами своей страны. Возникает вопрос, почему творчество Абая – писателя равного Шекспиру, из-за того, что оно не написано на английском языке будет людям

²⁶ W. Mrozek, „UFO. Kontakt” *Kazanie Wyrypajewa*, „Gazeta Wyborcza”, 29.10.2012.

²⁷ Цитата из спектакля *Иллюзии* Ивана Вырыпаева.

²⁸ Алла Шендерова, (Материал распечатан с портала www.neglinka29.ru), интервью: Иван Вырыпаев: „Честный человек сегодня не может заниматься искусством”, Алла Шендерова, 03.12.2008 (17.03.2014).

недоступно и неизвестно. Вырыпаев пересекает границы языка, доказывая, что очаровательная, рыжая полька сможет так читать стихи на казахском языке, что доведет зрителя до слез, хотя он не поймет ни одного слова. О чем это представление? Вероятно о том, что *встреча* языков является такой же загадочной тайной, как и встреча с людьми. И требует она, так же как и любовь – таланта. Чтобы понять иностранную речь, и, следовательно, другого человека, нужен слух, который начинается в сердце. В этом кратком извещении скрывается необъяснимость мира, которую воспринимали русские символисты начала XX века. Этой необъяснимостью мира восхищен также Иван Вырыпаев, прямо разговаривающий со зрителями о очень простых но трудно объяснимых явлениях. Драма отсылает к Библии – она является своего рода параболой о мире, где сердца людей настолько свободны, что могут, как апостолы в день Пятидесятницы, понять чужую речь.

Драматург почти маниакально подчеркивает условность спектакля, говоря: то что видит зритель является лишь иллюзией. Хотя спектакль близок документальности Театра.doc Вырыпаев заявляет, что его пьесы выходят за рамки документа. В одном из интервью он гарантирует, что большую трагедию можно услышать в музыке Баха, чем в истории бездомного: „*Teatr.doc* niekoniecznie musi oznaczać teatr dokumentalny. Dla mnie to teatr, który chce rozmawiać z widzem, wchodzić z nim w dialog, a jaki artysta, taki dialog. U mnie jest on bardziej teatralny, u innych bardziej dokumentalny”²⁹. Вырыпаев, или симпатичный мужчина с тонкой красотой больного мальчика, хочет углубить свои знания метафизики. Он это делает с изяществом посредством ее полного отрицания. Ужасные истории, вульгарный язык, поп-культурные клише, тривиализация жизни, человеческая слабость – это характерные черты драматургии Вырыпаева. В театре он пытается уйти от жанра и ограничить роль психологизма. Придерживается идеи текста как высшей инстанции. „Mówimy o dramacie, a dramat to cierpienie. Chodzi o to, żeby owo cierpienie zostało w czasie spektaklu przeżyte i przekroczone, żeby na koniec w widzu zostały tylko jasne uczucia. Dziś, kiedy nie mamy już świadomości religijnej, niesłychanie trudno jest przeżyć w teatrze prawdziwe katharsis. Ale mimo wszystko powinniśmy umożliwić widzom zrobienie tego wydechu. Już nie katharsis-oczyszczenie, ale po prostu wydech”³⁰. „Oryginalność i atrakcyjność stylu Wyrypajewa polega [...] na tym, że potrafił odnaleźć wspólne punkty między miotającą się i udręczoną świadomością współczesnego intelektualisty i archaicznym światopoglądem ludowym. Problematykę kultury elitarnej nasycił żywiołem kultury niskiej. [...] Zajął tę niszę, w której w czasach sowieckich tworzył Włodzimierz Wysocki”³¹. Он провоцирует, беспокоит и заставляет читателя сделать интеллектуальное усилие. Трудно вернуться

²⁹ A. Kyzioł, Bóg za czarnym lasem, wywiad z Iwanem Wyrypajewem opublikowany w „Polityce”, 10.10.2009, <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/143,watek.html> (17.03.2014).

³⁰ Там же.

³¹ M. Dawidowa, Tako rzecz...

к *status quo ante*, потому что трудно пройти мимо его сочинений равнодушно. „Wyrypajew pragnie, trochę jak raperzy z czarnego getta, uderzyć anarchicznym rytmem swej prozy scenicznej w głęboką kulturę establishmentu”³². Ему удастся это превосходно. Он современный и поэтому его пьесы часто называют дешевыми, вульгарными, квази-интеллектуальными или коммерческими. Он вызывает крайние эмоции. От презрения к похвалам. Одно можно сказать точно: он умеет овладеть эмоциями зрителя.

Bibliografia przedmiotowa

- Borowski M., *Nieznośna realność fantazmatu. Sztuki Sarah Kane*, [w:] M. Borowski, *W poszukiwaniu realności. Przemiany formy dramatycznej końca XX wieku a nowe mimesis*, Kraków 2006.
- Dawidowa M., *Tako rzecze Wyrypajew*, „Izwestia”.
- Derkaczew J., *Kanibal w zwiewnej sukience*, „Gazeta Wyborcza”, 14.10.2009, <http://info.wyborcza.pl/temat/wyborcza/j+derkaczew>.
- Kopka K., *Iwana Wyrypajewa walka o oddech*, „Dialog” 2003, nr 6.
- Kopka K., *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, Gdańsk 2004.
- Kopka K., *Rosja doc.umentowana*, „Notatnik Teatralny” 2006, nr 39–40.
- Kyzioł A., *Bóg za czarnym lasem*, wywiad z Iwanem Wyrypajewem opublikowany w „Polityce”, 10.10.2009, <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/143,watek.html>.
- Legierska A., *Iluzjonista: Iwan Wyrypajew*, tekst opublikowany na Culture.pl., 10.01. 2013, http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/-iwan-wyrypajew.
- Maciejewski Ł., *Chichot Wyrypajewa*, „Strona Kultury”, 23/10, 17.02.2010, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/chichot-wyrypajewa.html>.
- Malińska M., *Sztuka Iwana Wyrypajewa otworzyła sezon w Teatrze Powszechnym*, „Zwierciadło”, 14.09.2012, <http://zwierciadlo.pl/2012/kultura/teatr/sztuka-iwana-wyrypajewa-otworzyla-sezon-w-teatrze-powszechnym>.
- Mrozek W., *„UFO. Kontakt” Kazanie Wyrypajewa*, „Gazeta Wyborcza”, 29.10.2012, <http://info.wiadomosci.gazeta.pl/szukaj/wiadomosci/wojciech+mrozek>.
- Nowak M., *My, czyli nowy teatr*, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.
- Ostermeier T., *Teatr w dobie przyspieszenia*, przeł. K. Wielga, „Didaskalia” 2000, nr 36.
- Pawłowski R., *Teatr non-fiction. Po co nam fakty w teatrze?*, 2010, <http://www.nowyteatr.org/pl/event/Pawlowski>.
- Puzyna-Chojka J., *Figura Obcego w dramacie współczesnym*, „Przegląd teatralny” 2010, nr 27.
- Ratajczakowa D., *Reality drama*, „Dialog” 2004, nr 7.
- Rudniew P., *Lekcja kanibala*, „Dialog” 2008, nr 7/8.
- Semil M., Wysiąska E., *Słownik współczesnego teatru*, Warszawa 1990.
- Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998.
- Wyrypajew I., *Lipiec*, „Dialog” 2008, nr 7/8.
- Wyrypajew I., *Miasto, gdzie ja*, [w:] *Nowa pьеса*, 2002.
- Wyrypajew I., *Sny*, „Dialog” 2003, nr 48 (1–2).

³² K. Kopka, *Lepsi!...*, s. 13.

- Вугурпаяев I., *Taniec „Delhi”*, [в:] И. Вырыпаев, *Кислород, Июль, Танец „Дели”. Пьесы*, Moskwa, 2011.
- Вугурпаяев I., *Tlen*, „*Dialog*” 2003, nr 6.
- Вугурпаяев I., *Walentynki*, [в:] К. Копка, *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, Gdańsk 2004.
- В поисках среды для слова*, „Независимая”, Антракт, 9.11.2012.
- Васенина Е., „*Акын-опера*”: театр компактного проживания, „Новая газета”, 17.11.2012.
- Дмитревская М., *Иван Вырыпаев: Я не Чацкий*, „Российская газета”, 4.08.2003, http://www.smotr.ru/inter/inter_vugurpaev_rg0408.htm.
- Иван Вырыпаев в Севастополе, Сайт advaid.at.ua, 10.08.2012.
- Кислород*, Ивана Вырыпаева, „Восточно-Сибирская правда”, 30.10.2004.
- „*Кислородное*” голодание, „Восточно-Сибирская правда”, Конкурент, 16.09.2006.
- Наступает пора неонеклассицизма*, Интервью с Иваном Вырыпаевым, „Коммерсант”, 8.12.2008.
- Профитроли Иван Вырыпаев, Радио Маяк, 26.08.2012.
- Разрушение меня больше не интересует*, „Московские новости”, Газета № 368, 19.09.2012.
- Снять фильм про что-то светлое и хорошее – очень трудно*, „Вечерняя Москва”, Портал городских новостей, 7.11.2012.
- Статьи об Иване Вырыпаеве на сайте журнала „Сеанс”.
- Танец, которого нет*, „Вечерняя Москва”, Портал городских новостей, 7.11.2012.
- Театральная реформа нам была нужна еще позавчера*, Газета.ру, Парк культуры, 26.06.2012.
- Чувствую себя в изгнании*, „Восточно-Сибирская правда”, Конкурент, 25.07.2009.

AUT VIAM INVENIAM AUT FACIAM. The study of dramas by Ivan Vyrypayev

Abstract

Playwriting can be divided into two schools in Modern Russian: Moscow (Teatr.doc and Praktika) and Ural (Kolyada-Theater in Yekaterinburg). The most prominent representative of the second one is Nikolai Kolyada – the master of presenting the cruelty and everyday harassment of a lower social class. Ivan Vyrypayev is one of his brightest "students" who described the hell of the "mauled Russian soul" in a similar manner. "The theater is a temple for him. And he is a faithful architect and God in one person for this temple." In the work of Vyrypayev we can find the same type of character – crippled by the world and/or by himself, surviving modernized Weltschmerz, a protagonist who is seeking for the answer. Characters of his playwriting which became symbols of a new Russian drama are: drug addicted (Dreams), schizophrenic (Genesis 2), the murderer (Oxygen), man-eater (July), haunted girl (Delhi Dance), alcoholic (Valentine's Day), visionary (The City Where I Am). Vyrypayev, who is a likeable man with the delicate beauty of a sick boy, wants to deepen his knowledge of metaphysics. He does it with grace by its complete denial. Gruesome stories, vulgar language, pop culture forms, trivialization of life, human frailty - all his dramas seem to be woven out of the compilation of these expressions. He tries to get away from the classic genre and limits of the role of psychology. He adheres to the idea of the text as to the highest instance.

Słowa kluczowe: Iwan Wyrupajew, dramat poetycki, słowo, codzienność, teatr

Key words: Ivan Vyrypayev, poetic drama, word, everyday life, theater

Ewa Nowicka

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

W stronę przeszłości i marginesu. Miejsca dotknięte Jarosława Iwaszkiewicza

W opracowaniach poświęconych podróżom Jarosława Iwaszkiewicza wiele uwagi kieruje się ku inspiracjom twórczym pochodzącym z wyjazdów do Włoch, szczególnie na Sycylię, oraz z odwiedzin krajów północnych (Dania) czy wschodnich (Rosja). Pisze się także o Iwaszkiewiczowskich esejach z podróży, również o *Podróżach do Polski*, pomijając jednak ważką rolę, jaką niektóre z tych wypraw oraz odwiedzone podczas nich miejsca odegrały w genezie opowiadań tego pisarza. Niniejszy artykuł jest próbą określenia, jaki wpływ miały podróże po Polsce na jego twórczość literacką. Tekst ten w swych ambicjach poznawczych nie wychyla się jednak poza wybrane opowiadania, a nawet ich niedłgie fragmenty; nie przywołuje się w nim twórczości o bardziej wyrazistym charakterze autobiograficznym. Niemniej pochodzące z takich tekstów informacje dotyczące odwiedzin miejsc obiektywnie istniejących w przestrzeni geograficznej zderzone z literackimi kreacjami tych miejsc byłyby następnym etapem analizy w duchu geopoetyki.

Tytuł artykułu odwołuje się do jednego z typów miejsc autobiograficznych, których wyróżnienie zaproponowała Małgorzata Czermińska. Miejsce dotknięte jest

poznane w podróży, ale tylko przelotnie, zazwyczaj jednorazowo. Jakoś zasłużyło sobie na uwagę, coś w nim pisarz dostrzega, zapamiętuje nazwę i realia, opisuje [...], lecz jeszcze nie przetwarza w miejsce wybrane, do którego się znacząco, wielokrotnie, z ważnym pisarskim i osobistym skutkiem powraca¹.

W definicji widoczna jest wzajemność owego „dotyku”; pisarz zbliża się do miejsca, niejako trąca je czy muska, doprowadzając do kontaktu powierzchniowego, przelotnego, szybkiego, który jednak może wywołać głębokie i silne wrażenie; miejsce „odpowiada” mu, gdy pisarz przemyka obok, i poprzez tę odpowiedź (niestety o niejasnej specyfice) budzi jego zainteresowanie. Innymi słowy to miejsce,

¹ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–199.

nie człowiek, dokonuje wyboru. Ta konstatacja uniezależnia status miejsca i czy- ni je bytem w jakiś sposób ożywionym. Miejsce staje się czynnikiem znaczącym, wręcz niezbędnym do późniejszego zaistnienia opisywanych historii, zarzewiem literatury.

*

Opowiadania analizowane w niniejszym artykule: *Młyn nad Utratą*, *Młyn nad Lutynią*, *Kościół w Skaryszewie* i *Heydenreich* zostały wybrane ze względu na zlokalizowane w ich początkowych partiach pewne elementy formalno-treściowe. Każdy z utworów rozpoczyna się oddzielnym od treści fikcjonalnej odautorskim wstępem, eseistyczną relacją z podróży, jaką odbył pisarz. W jej wyniku trafił w dane miejsce, a ono stało się przyczynkiem do twórczości literackiej. Wyjątkiem jest tu *Młyn nad Lutynią*, który wydzielonej części nie ma, lecz jego pierwsze akapity niosą ze sobą ten sam typ przekazu. W każdym ze wskazanych fragmentów pojawia się informacja, że narrator, czyli Jarosław Iwaszkiewicz², opisywane miejsce odwiedził (przypadkowo lub celowo, jednorazowo lub wielokrotnie). Przedmiotem relacji jest precyzyjne zlokalizowanie go w przestrzeni geograficznej, opis drogi, wiodącej do niego, oraz opis samego miejsca i jego doświadczenia, a tym samym wskazanie na inspirację, która skłoniła pisarza do wzięcia pióra w rękę. Następnie przywoływane są etapy terenowej pracy antropologicznej, mającej na celu zebranie danych i ustalenie faktów: rozmowy z mieszkańcami pobliskich terenów czy przeszukiwanie starych dokumentów. Później rozpoczyna się praca twórcza, polegająca na przywracaniu pamięci o wydarzeniach i ludzkich mikrohistoriach. Charakterystyczny w tej narracji jest dystans czasowy – narrator występuje w roli archiwisty, tego kto odzyskał, uporządkował i teraz przedstawia czytelnikowi historię, która kiedyś wydarzyła się na danym terenie. Punktem wyjścia dla niej jest „tu i teraz” istniejący „materialny ślad”³, stary „zabytek bez wartości”⁴, w którym zachowane są dawne dzieje, czekające na swego odkrywcę i opowiadacza.

Umieszczanie w świecie pozaliterackim miejsc dających początek opowieściom odbywa się na dwa sposoby. Pierwszym, najwcześniej rzucającym się w oczy, jest zastosowanie toponimów i hydronimów już w tytułach opowiadań. Nazwy miejscowości i rzek, które ułatwiają lokalizację na mapie, nie są jednak jedynymi nazwami zawartymi w tytułach. Pojawiają się w nich również nazwy pospolite miejsc – młyna i kościoła – dookoła których rozgrywają się wydarzenia i które nie zawsze, lecz

² Odchodząc od założeń strukturalizmu, a biorąc pod uwagę autobiografizm twórczości tego pisarza, w niniejszej pracy zakłada się, że osobą opowiadającą jest sam autor.

³ Pojęcie za: E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 19–32.

⁴ Pojęcie za: A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11–20.

często⁵ są medium historii. Wykorzystanie nazw lokalizacji w tytułach bez wątpienia podnosi rangę tych miejsc i wskazuje na ich istotną rolę w procesie twórczym. Drugi sposób geograficznego umiejscawiania można zaobserwować w początkowych zdaniach każdego z wyżej wymienionych utworów. Pojawiają się tam nazwy regionów oraz miast, miasteczek i wsi, przedstawiane jako te, które się mijają, przez które się przejeżdża, by dotrzeć do punktu, gdzie wszystko bierze początek. Są po prostu marginalne, najczęściej zauważane tylko przelotnie. Za ich sprawą pojawia się obraz drogi, opisywanej jednocześnie w swej formie materialnej (szosa, ulica, ścieżka) oraz jako przemieszczanie się w przestrzeni, czyli podróż.

Droga

Niech wypis z opowiadania *Heydenreich* posłuży jako pierwsza egzemplifikacja problematyki drogi:

Podróżny, jadący szosą z Warszawy do Lublina, w pewnym miejscu niedaleko za Żyrzynem mijają drogę skręcającą do Puław. Jest to pierwsza przecznica do Puław. Jeżeli zamiast skręcić w tamtą stronę, podróżny zawróci w kierunku przeciwnym, na lewo – w krótkim czasie zajędzie w strony bardzo opuszczone i od cywilizacji, zdawałoby się, dalekie. Leży tam miasteczko Baranów, otoczone lasami, inne wsie zabite od świata deskami, a droga, minąwszy po wątlą moście wąski jeszcze Wieprz, zdąża borami do Kocka. Byłem tutaj pewnej wiosny⁶.

Tak jak i w pozostałych wymienionych wyżej opowiadaniach (oprócz *Kościół w Skaryszewie*, w którym droga prezentowana jest z perspektywy osobistej⁷) od razu zauważa się narrację trzecioosobową prowadzoną w czasie teraźniejszym. Być może ta forma, celowo zdepersonalizowana, wyraża samodzielne i niejako odwieczne istnienie pewnego szlaku, istnienie niezależne od wyborów przemierzającej się jednostki, a równocześnie podkreśla wagę tych wyborów i wzmacnia odniesienie pozaliterackie.

Początkowo podróżny porusza się po szosie łączącej dwa miasta Polski (jedno z nich to stolica); następnie na pewnym etapie podróży pojawia się możliwość opuszczenia drogi głównej i wybrania tej zapewne mniej uczęszczanej, prowadzącej do miasta mniejszego. Należy jednak skręcić w przeciwnym kierunku, by dotrzeć

⁵ W *Młynie nad Utratą* bodźcem dla pisarskiej wyobraźni był grób, tak jak w opowiadaniu *Heydenreich*, jednak w żadnym z tych tytułów „grób” się nie pojawia. Być może przyczyną jest fakt, że grób, rodzaj pomnika wystawianego *ex post*, nie był ani w jednym, ani w drugim przypadku „naocznym świadkiem” wydarzeń.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Heydenreich*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 3, Warszawa 1969, s. 334.

⁷ To znaczy w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Jest to również jedyny z omawianych tu utworów, w którym jasno dane jest do zrozumienia, że narrator do miejsca będącego załącznikiem opisywanej historii powracał kilkakrotnie. Mogłoby więc ono zostać zakwalifikowane również do kategorii „miejsca wybranego”, co jeszcze bardziej podkreślałoby jego wymiar osobisty.

do miasteczka – opuszczonego, odległego od cywilizacji, do „wsi zabitej dechami”. W tym miejscu zatrzymuje się podróżny, lecz nie droga, która mając własne życie, zdąży jeszcze dokądś. Widoczna tu stopniowa zmiana charakteru infrastruktury – od szosy do leśnej drogi – ilustruje inne przemieszczenia: od cywilizacji do natury (prymitywu), od globalności do lokalności i od centrum do peryferii. Linia szosy została wyznaczona, a ona sama zbudowana przez ludzi, by mogli swobodnie, względnie „prosto”, bez przeszkód i szybko poruszać się od jednego punktu do drugiego, tworząc sieć komunikacyjną między zurbanizowanymi centrami. Może zatem stanowić symbol postępującego w XX wieku globalizmu. Jednak nie prowadzi ona do wszystkich miejsc, w wyniku czego nobilituje te, które łączy, a wyklucza te, do których nie dociera. Te „wykluczone” to miejsca ukryte, pozostające na uboczu. Dostać się do nich można tylko zbaczając z głównej drogi, niejako sprzeciwiając się tendencjom centralistycznym, stając w opozycji wobec powszechnych oczekiwań czy dążeń⁸. Otwiera się w ten sposób jedna z dwóch zasadniczych głębi, które odnaleźć można w omawianych opowiadaniach, mianowicie głębia terenu. Wchodzenie w teren, czyli przemieszczanie się od głównego obiegu świata do schowanych wśród lasów, okrytych naturą prowincjonalnych miścin odbywa się jak podążanie od linii okręgu do jego wnętrza. Oznacza to, że peryferia, stając się głównym obiektem poznania, zostają przesunięte do centrum.

Krzywizna leżała niedaleko od Warszawy, ale jak wiele podobnych jej miejscowości była zupełnie na uboczu. Dojeżdżało się od podmiejskiej stacji, jakie trzy, cztery kilometry przejeżdżało się piaszczystą zapadliną, następował mały brzoźowy lasek, a potem na zielonym posłaniu koniczyn wylegał mały folwarczek z czerwonej cegły. Skoro się przebyło jego ściany – niby most zwodzony średniowiecznej fortecy – zapominało się o Warszawie i było się od niej o sto mil. Stały mieszkaniac Warszawy nawet się nie domyśla, ile takich miejsc jest pod samą stolicą, ile folwarków w promieniu kilku mil od Szymanowa czy Radziwiłłowa, gdzie niby w rezerwarze przyroda przechowuje najpierwotniejsze elementy wiejskości, prymitywu, żywołu czy jak kto sobie chce nazwać, aby w odpowiednim momencie zasilić nimi degenerującą się stolicę⁹.

Powyższy fragment *Młyna nad Utratą* stanowi jedno ze świadectw potwierdzających, że Iwaszkiewicz dostrzega problem sytuujący się na osi centrum–peryferia, mianowicie deprecjację prowincji oraz jej służebność względem wielkich ośrodków miejskich¹⁰. Równocześnie pisarz jest rzecznikiem terenów peryferyjnych, o czym

⁸ Jest to też zmiana kierunku z modernistycznego „ku centrum” na postmodernistyczny „od centrum”.

⁹ J. Iwaszkiewicz, *Młyn nad Utratą*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 1, Warszawa 1969, s. 250, 251.

¹⁰ Inny fragment o podobnej wymowie: „ponadto historia ta [...] maluje nieco obyczaję prowincji, która stanowczo w naszych opowiadaniach albo jest pomijana milczeniem, albo jej wady są przejawiane na korzyść niepodzielnie nam panującej stolicy” (J. Iwaszkiewicz, *Zygfyrd*, [w:] dz. cyt., s. 363).

przekonuje chociażby fakt, że na większość miejsc akcji swoich opowiadań wybiera właśnie takie lokalizacje. Ponadto te kilka zdań stanowią przykład potwierdzający wcześniej postawione tezy dotyczące przemieszczania się. Po pierwsze ilustrują etapy drogi, jaką należy przebyć, by dotrzeć do miejsca peryferyjnego: od stacji już podmiejskiej jeszcze bardziej w głąb terenu zdominowanego przez naturę. Po drugie dostrzega się w nich poczucie oddalenia od stolicy – cywilizacyjnego centrum. Charakter przemieszczenia oddaje również wcześniejsze użycie w tym opowiadaniu czasownika „zabrnąć”¹¹. *Słownik języka polskiego*¹² podaje, że jednym ze znaczeń tego wyrazu jest «brnąć lub błędząc, zająć gdzieś», a wyrazu „brnąć” «posuwając się z trudem, wchodzić w coś coraz głębiej». Wynika z tego, że człowiek, który „zabrnął” do jakiegoś miejsca, pokonał drogę nieoczywistą i niełatwą; wkładając w nią wysiłek, dotarł wreszcie do punktu znajdującego się gdzieś „głęboko”.

Za sprawą bardziej szczegółowego i dłuższego opisu w opowiadaniu *Młyn nad Lutynią* można takie przemieszczenie dokładniej prześledzić, zwracając uwagę na zmiany formy materialnej drogi oraz mikrotopografię opisywanego terenu. Trasa rozpoczyna się od dworca kolejowego, żelaznego symbolu industrializacji i urbanizacji, przestrzeni ruchliwej i hałaśliwej. Dalej biegnie ulicą, wzdłuż której stoją prowincjonalne, wypielęgnowane domki zanurzone w splotach dzikiego wina i rosną klomby wystrzyżone tak, że przypominają ciastka w cukierni. Ulica prowadzi do wybrukowanego rynku, przy którym znajduje się ratusz, kościół i sklepy. Miasteczko prezentuje się jako miejsce w jakimś stopniu przetworzone przez człowieka, jednak zachowujące przynajmniej estetyczne powinowactwa z naturą, a być może także współgrające z jej rytmem, o czym wnioskujemy z obecności wielkiego czarniawego zegara, „który nad sennym miasteczkiem wydzwania godziny dnia i nocy”¹³. Następnie ulica wymija park i staje się drogą, rozwidlającą się do innego miasteczka, identycznego dopiero z opisanym, oraz do wsi Wilkowyja.

Mniej więcej w połowie drogi pomiędzy J. a Wilkowyją znajduje się most nad wgłębieniem pola. Jeżeli się koło tego mostu skręci w prawo ścieżką wzdłuż płytkiego wąwozu, znajdziemy się po paru minutach wśród gęstych kolumnienek sosnowego zagajnika. Tutaj pejzaż zmienia się zasadniczo. Nikt nawet nie przypuszcza, że tak blisko od cywilizowanego miasteczka, o parę kroków od grzecznej i wyasfaltowanej szosy znajduje się las tak prosty i prymitywny¹⁴.

Droga, przekształcając się w ścieżkę, prowadzi przez pejzaże naturalne – pole i wąwóz – do lasu „prostego i prymitywnego”, a więc do miejsca nie tkniętego ludzką

¹¹ „Przed niedawnym czasem musiałem się zająć pogrzebem jednego z naszych wiejskich sąsiadów i przy tej sposobności zabrnąłem nad odludny cmentarz w Sulistrzycach, powiatu warszawskiego” (J. Iwaszkiewicz, *Młyn nad Utratą*, s. 249).

¹² *Słownik języka polskiego* [online] [16.03.2014]. Dostępny w internecie: <<http://sjp.pwn.pl>>.

¹³ J. Iwaszkiewicz, *Młyn nad Lutynią*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 2, Warszawa 1969, s. 269.

¹⁴ Tamże.

ręką, będącego symbolem nieucywilizowania. W lesie, gdzie możliwe jest swobodne poruszanie się we wszystkich kierunkach, kończy się szlak wyznaczony przez człowieka. To co w lesie i dalej, za nim nie jest już dostępne dla wszystkich, lecz tylko dla tych, którzy odważą się zapuścić w tereny trudno dostępne, a przez to rzadko uczęszczane. Jeśli brnąć dalej w to odludzie, jak czyni to narrator, dojdzie się do doliny, którą przepływa Lutynia. A jeśli dać się jeszcze chwilę poprowadzić przez rzekę (w przeciwieństwie do wcześniejszego prowadzenia przez wytwory człowieka), ujrzy się wreszcie zburzoną tamę i „porzucony stary młyn nad Lutynią”. Powyższe przedstawienie ukazuje dosłowne zwężanie się kanału komunikacji aż do jego całkowitego zaniku. Jest to również brnięcie od globalizmu do prowincjonalizmu, od cywilizacji do wiejskości, od krajobrazu kulturowego do krajobrazu naturalnego.

Narrator, prowadząc czytelnika do miejsca docelowego, opisuje drogę tak, jak sam jej doświadczał. Miejsce akcji nie jest dane od razu, lecz dociera się do niego, podobnie jak autor do niego zmierzał. Czytelnik widzi to samo, co autor widział podczas podróży, stopniowo odkrywa dany teren, nie wiedząc o istnieniu tych elementów krajobrazu, których wzrok jego jeszcze nie dojrzał. Będąc u początku drogi nie wiadomo ani co znajdzie się u celu, ani gdzie ten cel się znajduje. Wrażenie głębi potęgowane jest przez wielość rozwidleń i zakrętów, a więc wysoki stopień skomplikowania trasy.

Doświadczenie miejsca i przywracanie pamięci

Poprzedni podrozdział rzucił już nieco światła na charakter Iwaskiewiczowskich miejsc dotykanych w podróży. Są to zazwyczaj lokalizacje peryferyjne, czasem oddalone od większych siedzib ludzkich, a czasem położone bardzo blisko nich, lecz zawsze ukryte w pejzażu naturalnym, samotne, sennie, opuszczone, zapomniane i niejako dla świata nieistniejące. W każdym z omawianych utworów te cechy widoczne są nie tylko w obrazach miejsc, wyłaniających się z treści, ale też bezpośrednio w słowach użytych do ich opisów. Czytamy na przykład:

[...] strony bardzo opuszczone i od cywilizacji, zdawałoby się, dalekie. Leży tam miasteczko Baranów, otoczone lasami, inne wsie zabite od świata deskami [...]¹⁵.

Tak daleko położona od wszelkiej centralnej cywilizacji [...]¹⁶.

[...] leżała niedaleko od Warszawy, ale jak wiele podobnych jej miejscowości była zupełnie na uboczu¹⁷.

Są to cechy rozleglejszych terenów, obejmujących szerszą okolicę, całe miasteczka i drogi do nich prowadzące. Jednak nie tylko te przestrzenie stymulują Iwaskiewiczowską wyobraźnię i są przedmiotem jego zainteresowania. W opowiadaniu *Heydenreich* pisze:

¹⁵ J. Iwaskiewicz, *Heydenreich*, s. 335.

¹⁶ J. Iwaskiewicz, *Kościół w Skaryszewie*, s. 563.

¹⁷ J. Iwaskiewicz, *Młyn nad Utratą*, s. 250.

Nie mogłem się oprzeć urokowi zapomnianych wiosek, tonących po prostu w gęstych pianach kwitnących bzów, urokowi samotnych wiatraków i zapuszczonych cmentarzy¹⁸.

Pisarz równie dużo uwagi poświęca „zabytkom bezwartościowym”, śladom przeszłości, miejscom, które wyrывa z zapomnienia. Jeżdżąc po Polsce, odnajduje lub przypadkiem trafia na nie, a one poruszają go czymś niejasnym, trudno uchwytym. Pozostaje pod urokiem ruin, miejsc opuszczonych i powoli niszczących, poranionych, uśpionych czy nawet częściowo martwych, lecz o wciąż dychającej duszy. Są to miejsca cicho dogorywające, nieme, jednocześnie mające stać się „wydrążonymi z pamięci”¹⁹, Iwaszkiewicz bowiem pozwala przemówić im w swojej twórczości. Te materialnie funkcjonujące pamiątki, takie jak groby, młyny czy kościół, spełniają rolę bodźców, skłaniających narratora do zejścia w drugi rodzaj głębi – głębię dziejową. Poprzez taką inspirację dociera on do ludzkich mikrohistorii egzystencjalnych oraz nierzadko pokazuje człowieka w nurtach historii powszechnej²⁰. Dzięki temu miejsca te zyskują też status „miejsc pamięci”, jak rozumiał je Pierre Nora. Nie stają się jednak znanymi i popularnymi miejscami odwiedzanymi, by wspominać wspólną przeszłość, lecz pozostają ukryte, w większości skazane na zbiorową niepamięć. To w końcu niepozorne miejsca z marginesu, obiektywnie nie wyróżniające się niczym szczególnym. Ich przeciętność podkreśla sam autor. O miasteczkach i wsiach, które je otaczają, pisze, że są do siebie podobne, a czasem wręcz identyczne, natomiast kościół skaryszewski czy grób na cmentarzu są tylko jednymi spośród wielu innych kościołów i wielu innych grobów. Zaistnienie w jego twórczości „miejsc nieszczególnych” jest zatem kolejną nobilitacją peryferii.

Z odwiedzin na „nieosobliwym” cmentarzu w Sulistrzycach, „wiejskiej i nędznej samotni”, oraz z wywołanego przez nie poruszenia pamięci narodził się *Młyn nad Utratą*. Cmentarz, opuszczony i zaniedbany, jest przestrzenią zapomnienia, gdzie resztki pamięci błąkają się między zrujnowanymi i zarośniętymi trawą nagrobkami, połamanymi krzyżami. To miejsce skondensowanego, lecz utraconego ludzkiego

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Heydenreich*, s. .

¹⁹ E. Rybicka, dz. cyt.

²⁰ „Niezależnie od tego, czy przedstawiają [opowiadania] wydarzenia z przeszłości, czy też z teraźniejszości, mówią o tragizmie uwikłania jednostkowego losu w absurdalny ciąg zdarzeń historycznych” (S. Burkot, *Proza powojenna 1945–1980*, Warszawa 1984, s. 105). Badacz wymienia w związku z tą konstatacją m.in. analizowane w niniejszym artykule utwory, takie jak: *Młyn nad Lutynią*, *Młyn nad Kamionką*, *Kościół w Skaryszewie*. Każde z nich podejmuje tematykę II wojny światowej i okupacji, co mogłoby sugerować, że w jakimś stopniu to właśnie z tych doświadczeń wyrasta przekonanie Iwaszkiewicza o bezradności człowieka w obliczu „wielkiej historii”. Nie można jednak zapomnieć o podobnych przeżyciach pisarza z wcześniejszych lat (na przykład związanych z I wojną światową), czy o biografii jego ojca Bolesława, która według Radosława Romaniuka stanowiła praprzyczynę takiego poglądu na jednostkę i historię. Por. R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012, s. 17. Romaniuk pisze również, że Iwaszkiewicz rozmyślał o tym już w końcu lat 20 (tamże, s. 395, 396).

losu. Może być też traktowany jako przestrzeń nawarstwienia pokoleń, nawarstwienia historii – pojmowanej zarówno w makro-, jak i mikroskali. W tej przestrzeni uwagę pisarza zwraca pomnik znajdujący się w rogu, czyli w miejscu zupełnie zmarginalizowanym. Rozpoznaje tu nazwiska pochowanych mężczyzn. Należały one do osób nie całkiem anonimowych dla świata, niegdyś znanych w niektórych kręgach; jedno z nich zostało już całkiem zapomniane, o drugim nikła pamięć trwa jedynie ze względu na pozostałość po całych pokoleniach je noszących w nazwie jednej z warszawskich firm.

Młody wiek obu zmarłych, zbieżność dat ich zgonów – różnica nie wynosiła ponad parę tygodni – samotność tego wspaniałego pomnika, na którym słyty, wiatry i mrozy mazowieckie już rozpoczęły dzieło zniszczenia, wreszcie dodatek do napisu, iż „tę przyjacielską pamiątkę stawia Desmond King, poeta” – poruszyły ogromnie moją wyobraźnię²¹.

Obiektywnie bezwartościowy kawałek kamienia i kilka wrytych w nim liter, ostatnia istniejąca rzecz świadcząca o przeszłej już obecności pewnych ludzi na świecie, jedyna pamiątka po nich, która w dodatku sama ulega powolnej degradacji i niedługo również zniknie pożarta przez naturę i czas, okazały się literacko czy może nawet szerzej – humanistycznie – płodne. Stały się bowiem nie tylko inspiracją dla pisarskiej wyobraźni i czynnikiem przywracania pamięci, lecz także uzasadnieniem istnieć tych „cichych bohaterów”, którzy polegli w zmaganiach z własnym życiem. W tym samym opowiadaniu Iwaszkiewicz pisze:

Życie każdego człowieka, gdyby nawet nie posiadało jakichś specjalnych odchyień od szablonu, opisane szczegółowo, może być ciekawe i pouczające²².

Można zatem powiedzieć, że Iwaszkiewicz najbardziej interesują „mikrohistorie w mikroterenie”. Zwyczajność podniesiona do rangi niezwykłości tylko poprzez postanowienie, że się o niej opowie, ukazuje jednak uniwersalny los ludzki.

O ile grób i jego otoczenie w *Młynie nad Utratą* rozbudziły pisarską imaginację, o tyle u podstaw naznaczenia kościoła w Skaryszewie osobistym przywiązaniem autora leży doświadczenie emocjonalne. Odczuwany na widok kościoła niepokój stał się przyczyną ciągłych do niego powrotów i prób dowiedzenia się czegoś na temat jego historii. Już sam wygląd miejsca, jego „części składowe”, panujący nastrój czy jednostkowe wrażenia są znakami noszonej przezeń przeszłości, które odciskają się w świadomości pisarza i domagają rozpoznania. Iwaszkiewicz pisze:

W samym kościele i jego ogrodzeniu – dawnym cmentarzu grzebalnym – mieszka jak gdyby w specjalnej kondensacji cała atmosfera tych okolic²³.

²¹ J. Iwaszkiewicz, *Młyn nad Utratą*, s. 249.

²² Tamże, s. 250.

²³ J. Iwaszkiewicz, *Kościół w Skaryszewie*, s. 564.

Kościół, swego rodzaju miniatura okolicy, kondensuje w sobie również minione wydarzenia. Struktura budowy domów stojących nieopodal podpowiada, kto kiedyś w nich mieszkał i czym się zajmował. Stając wobec takiego „pomnika pamięci”, wobec „zabytku bezwartościowego”, pisarz zaczyna odczuwać brak i pragnie go wypełnić. W tym celu najczęściej rozmawia z ludźmi, zamieszkującymi pobliskie tereny. Jednakże mieszkańcy Skaryszewa nie chcieli przywoływać dawnych dziejów albo czynili to niechętnie. Pisarz, antropolog i archiwista, natrafił zatem na celowo zaniechaną pamięć, spełnioną potrzebę zatajenia tego, o czym trudno pamiętać. Zamierzony proces zapomnienia, który początkowo mógł być tylko udawaniem, że się nie pamięta, mniej lub bardziej uświadomioną manipulacją, w rezultacie doprowadził do pomieszania pamięci własnej, cudzej oraz fantazji. Efektem jest legenda, a więc opowieść, w której trudno rozróżnić fakty od imaginacyjnych uzupełnień. Dla mieszkańców II wojna światowa była tym samym co powstanie styczniowe, które znać mogli jedynie z cudzych opowieści; partyzanci i powstańcy istnieli dla nich we wspólnym określeniu „chłopcy z lasu”. Iwaszkiewicz sugeruje, że dzieje wydobyte z pamięci mieszkańców miasteczka mogą być nawet „opowieścią wędrowną”, czyli pochodzącą z zupełnie innych terenów, związaną z historią innego miejsca oraz innych ludzi. Daje się tu zauważyć jakiś rodzaj palimpsestowości, może palimpsestowości wyobraźniowej, polegającej na nakładaniu się na siebie w świadomości ludzkiej zdarzeń z różnych okresów, a może i różnych miejsc. Co więcej, na nie nakłada się także konstrukt faktograficzno-wyobraźniowy Iwaszkiewicza, który starał się nadać spójność i sens wszystkim zbieranym przez lata opowieściom. Kościół w Skaryszewie oraz okolice można równie dobrze opatrzyć określeniem foucaultowskiej heterotopii czy heterochronii²⁴, z zaznaczeniem jej jednak ubogiej „zawartości” w stosunku do teoretycznych założeń filozofa. Heterotopia bowiem to miejsce o historii różnorodnej i sprzecznej: „może zestawiać w jednym miejscu (*lieu*) liczne przestrzenie, liczne miejsca (*emplacements*), które są ze sobą niekompatybilne”²⁵.

Ta „uboga zawartość” wynika z przekonania, że powstanie styczniowe i II wojna światowa nie są całkowicie niekompatybilne, a nawet ich nakładające się na siebie aspekty (zarówno powstańcy, jak i partyzanci walczyli o wolność) uzasadniają ich zestawienie.

Podobnie palimpsestowy i heterochroniczny jest grób oraz ziemia, na której się on znajduje, w opowiadaniu *Heydenreich*. Kondensacja dziejów i zanurzenie w głębinie historii zostały osiągnięte dzięki tej samej co w poprzednim przykładzie paraleli między powstaniem 1963 roku a walkami partyzanckimi podczas II wojny światowej. Odmienny jest za to charakter doświadczenia miejsca oraz tryb pracy nad „odpamiętnianiem” jego historii.

Tu właśnie, na rynku w Baranowie, jakiś chłopak dał mi dwa zielone pasma pachnącego tataraku, z czego narodziła się cała opowieść. [...] Stojąc nad odnalezionym

²⁴ E. Rybicka, dz. cyt.

²⁵ Tamże, s. 31.

grobem, przed wysokim drewnianym krzyżem z nazwiskiem partyzanta – uprzytomniłem sobie, że ten właśnie skrawek ziemi, pachnący bzem i tatarakiem, tak zaciszny i ustronny, był teatrem niejednej bitwy. Wonna ziemia tutejsza przesycona jest krwią²⁶.

Zmysłowe doświadczenie zapachu oraz nastroj tego miejsca uświadomiły Iwaszkiewiczowi kontrast panującego tam spokoju z krwawymi wydarzeniami, jakie niegdyś się tam rozgrywały. Grób partyzanta stanowił jednocześnie ich symbol oraz uzasadnienie odwołania się pisarza do własnej wiedzy i znajomości faktów z przeszłości tego terenu, które wykorzystał w konstruowaniu fabuły²⁷.

Świadectwo bardziej rozbudowanego doświadczenia zmysłowego odnajdujemy w *Młynie na Lutyni*. Narrator trafia nad rzekę w 1945 roku, tuż po zakończeniu walk, jeszcze nosząc w sercu resztki wojennej trwogi, a na ciele kurz i krew. Odbiera okoliczny krajobraz jako pewną ostoję czy oazę, niezmiennie czystą i obojętną na wszelkie burze i pożogi:

Niezmienna obojętność tej rzeczki ujętej w ramy zielonego lasu była – czy zdawała się być – czymś pocieszającym. Gdy zszedłem ku rzeczuce, pomyślałem, że oto znalazłem się w zakątku wyjętym spod krwawych praw, nie tkniętym ręką złowrogiego losu, uśmiechniętym dzisiaj jak się uśmiechał – zielono i niebiesko – przez wszystkie te lata²⁸.

Przyglądając się bliżej temu pejzażowi dostrzega jednakże jego niespokojny rytm: pomarszczone pnie drzew czy drzenie liści wtapiających się niekiedy w pienie wody Lutyni, mącające równowagę tego miejsca. Ponadto w oczywisty sposób róż zachodu słońca barwi wodę i pokrywa listowie kolorem krwi. Te wrażenia wraz ze znajdującą się dalej zburzoną tamą i opuszczonym budynkiem starego młyna jednoznacznie stają w opozycji do początkowej konstatacji narratora, dowodząc niejako udziału tego miejsca w krwawej i gwałtowej historii osadzonej w wojennych realiach. Dla czytelnika odmalowany pejzaż staje się zapowiedzią opowieści spisanej na dalszych stronach utworu, lecz sam w sobie, istniejąc poza literaturą, jest już tej historii pamiątką.

*

Pisał German Ritz:

Jak słusznie zauważa Zawada, podróżnicza literatura Iwaszkiewicza wydaje się przede wszystkim tradycyjna, wierzy w rolę literackiego „bedekera”, nie stroni od

²⁶ J. Iwaszkiewicz, *Heydenreich*, s. .

²⁷ Zakłada się taki stan rzeczy z powodu braku informacji w opowiadaniu o „pracy antropologicznej”.

²⁸ J. Iwaszkiewicz, *Młyn nad Lutynią*, s. 270.

informacji o pomnikach sztuki i architektury oraz wykorzystuje swobodną formę eseistyczną, aby pomieścić w niej wymiar historyczny i przeżycia subiektywne²⁹.

Przedstawione w niniejszym artykule miejsca Iwaszkiewicza oraz sposób jego „podróżowania” nie pozwalają zgodzić się z powyższym stwierdzeniem. Prócz „mieszkańskich”, intelektualnych podróży Iwaszkiewicz uprawiał równocześnie coś na kształt „jeżdżenia” po Polsce, które nie miało nic wspólnego z odwiedzaniem zabytków zachwalanych w bedekerze i miejsc powszechnie uznawanych za interesujące czy przynajmniej godne uwagi. Jego przemierzanie dróg odbywało się poza głównym obiegiem turystycznym i polegało na odkrywaniu (zapewne częstokroć przypadkowym) i emancypowaniu terenów zapomnianych, mało atrakcyjnych z turystycznego punktu widzenia³⁰. W tym aspekcie Iwaszkiewicz być może antycypuje ponowoczesną już skłonność do eksplorowania peryferii, przywracania pamięci tego, co historia wyrzuciła na margines, a ludzka pamięć wyretuszowała. Dziś czynią tak liczni pisarze-podróżnicy, żeby wymienić Andrzeja Stasiuka czy Jurija Andruchowycza.

Bibliografia podmiotowa

- Iwaszkiewicz J., *Młyn nad Utratą*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 1, Warszawa 1969.
Iwaszkiewicz J., *Młyn nad Lutynią*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 2, Warszawa 1969.
Iwaszkiewicz J., *Heydenreich, Kościół w Skaryszewie*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 3, Warszawa 1969.

Bibliografia przedmiotowa

- Burkot S., *Proza powojenna 1945–1980*, Warszawa 1984.
Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
Iwaszkiewicz J., *Podróże do Polski*, Warszawa 1977.

²⁹ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 252.

³⁰ Dobrze widać tę tendencję w zbiorze esejów podróżniczych *Podróże do Polski*. Jak pisze Andrzej Zawada, teksty z tego tomu stanowią „gawędziarskie uzupełnienie” twórczości pisarza, gdyż dodaje on tu szczegóły dotyczące genezy utworów oraz opisuje realia. Por. A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994, s. 356, 357. Można zatem w tej książce odnaleźć informacje o rzeczywistych miejscach oraz związanych z nimi doświadczeniach, które stały się inspiracjami kreowanych przez pisarza miejsc literackich. Zakładając istnienie jednego, wspólnego podmiotu wszystkich dzieł danego pisarza, tworzącego w swych utworach miejsca autobiograficzne (za: M. Czermińska, dz. cyt., s. 183.), niebezpieczne będzie przypuszczenie, że podobne mechanizmy konstruowania przestrzeni autor stosował także w innych gatunkach swojej twórczości. Przykładem powieść *Czerwone tarcze*, w której Iwaszkiewicz zawarł odczucia wynikłe z wielokrotnych odwiedzin kolegiaty w Opatowie, dokąd „nie jeżdżą [...] turyści z przewodnikami w ręce”. (J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*, Warszawa 1977, s. 146, 212, 213).

- Ritz G., *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999.
- Romaniuk R., *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012.
- Rybicka E., *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Zawada A., *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994.

Towards the past and the margin Touched places of Jarosław Iwaszkiewicz

Abstract

The article refers to the term “autobiographic place” first proposed by Małgorzata Czermińska in the field of geopoetics. More precisely, it refers to one of the kinds of such a place – a touched place. Such a place is encountered during the travel; such an encounter is usually accidental and “fleeting”, but this place for some reason holds the writer’s interest and inspires them to create. The examples of such situations can be found in the output of Jarosław Iwaszkiewicz, who underwent numerous and frequents travels and his output is suffused with sensual experiencing the outside world. The article describes the fragments of four stories by Iwaszkiewicz: *Młyn nad Utratą* (The Mill over Utrata), *Młyn nad Lutynią* (The Mill over Lutynia), *Kościół w Skaryszewie* (The Church in Skaryszewo) and *Heydenreich*. The analysis concentrates on how these publications present places that can be found in a geographical space. The article presents the road that needs to be taken to reach such places, and most of all the places themselves. The main characteristics are: peripherality and a kind of “memory exclusion”. Iwaszkiewicz is especially interested in stories connected to these places, partially recalled from stories of other people, partially created in his stories. In this way he nobilitates marginalized and forgotten places, places with objectively no value.

Słowa kluczowe: opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, geopoetyka, miejsce autobiograficzne, miejsce „dotknięte”, peryferia, pamięć

Key words: stories by Jarosław Iwaszkiewicz, geopoetics, autobiographic place, touched place, periphery, memory

Monika Świerkosz

badaczka niezależna

„Gdy rozum śpi budzą się... potwory”. Monstrualne przestrzenie w prozie Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk

Potwory, dziwolągi, osobliwości natury, mutanty, kaleki – wydają się dziś wieść utajony żywot gdzieś na marginesach sztuki, życia społecznego, polityki. Zepchnięte na obrzeża, przestały być dla nas widoczne i straciły wiele ze swoich dawnych znaczeń. Z drugiej jednak strony – w dalszym ciągu ich wejście w obszar kulturowego centrum odczytywane jest jako swoisty „skandal widzialności”, estetyczna (ale i etyczna) prowokacja, która zakłóca „normalny” przepływ obrazów, sensów. W *imaginarium* współczesnej kultury monstrualność uznana została za ucieleśniony znak wyrotowej marginalności, buntu wobec narzuconej „czystości” pojęć i przedstawień. W ten właśnie sposób zwykle interpretowano figury potworów, pojawiające się szczególnie często w literaturze kobiet. Ich paradoksalna obecność – i niewidoczna, i hiperwidzialna zarazem – w przestrzeni tekstu wydaje się jednak o wiele bardziej problematyczna. Odnosząc się do prozy dwóch znanych współczesnych pisarek – Olgi Tokarczuk i Izabeli Filipiak – w artykule tym znaleźć odpowiedź na pytanie: czy na pewno miejsce potworności znajduje się na marginesach dyskursów kulturowych, a jeśli tak, to gdzie właściwie ów margines leży? W jaki sposób wizerunki dziwolągów manifestują się w przestrzeniach dzisiejszej kultury i czy posiadają jeszcze przypisywaną im subwersyjną siłę kwestionowania norm?

Poszukując genealogii potwora jako pewnej figury semantycznej i konceptu antropologicznego, Anna Wieczorkiewicz cofa się do czasów renesansu i wielkiej popularności powstających wówczas gabinetów osobliwości – wunderkamer. Ekspozyty gromadzone w tych *studiolo* bez (racjonalnego) ładu, ale zgodnie z zasadą różnorodności, posiadały kulturowo i historycznie określony potencjał deskryptywny, który „uaktywniał się w sytuacji, gdy język słów, bazujący na tym, co znane, okazał się mało elastyczny” lub niewystarczający, by opisać zastaną rzeczywistość¹. Tworzenie owych „pokojów cudów” było wyrazem poszukiwania nowego dyskursu wiedzy o świecie, który – przynajmniej od czasów wielkich odkryć geograficznych

¹ A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009, s. 62.

- okazał się dużo bardziej zaskakujący i różnorodny, niż wcześniej sądzono. Renesansowe kolekcje były z pewnością przestrzenią wyrażania przekonań na temat istoty porządku makro- i mikrokosmicznego, ale również swoistym „Teatrem Pamięci” – mnemoniczną strukturą, wywodzącą się z antycznej retoryki. Stąd sama kategoria „osobliwości” miała charakter symboliczny, alegoryczny, ikonograficzny i retoryczny, a jednocześnie zawsze materialny, konkretny. Spokrewniona z nią figura potwora była zaś dramatycznym znakiem przeżywanego przez daną wspólnotę kryzysu wiedzy, sygnałem załamania się epistemologicznych podstaw świata.

Jak można bowiem zrozumieć przyczynę i sens narodzin monstrum? Przedoświeceniowa teratologia odwoływała się do greckiego sensu słowa *teras/teratos* (potwór), które oznaczało jednocześnie: to, co straszne, demoniczne i to, co wspaniałe, cudowne i rzadkie, a przez to cenne². Ambiwalencja tego typu istot zasadzała się nie tylko na fizycznym „zaburzeniu” ich ciała – przejawiającym się przez nadmiar, brak czy przemieszczenie organów – lecz również na dwuznaczności ich społecznego umiejscowienia, pozwalającego im często przekraczać uświęcone tradycją granice kulturowych norm i konwencji. Tak rozumiane potwory stały się figurami potencjalnej subwersyjności, zbuntowanej radykalnej inności, ale nie marginalności. Ich wizerunki znajdziemy w samym centrum przednaukowego świata, w kanonicznych księgach teologicznych, geograficznych, przyrodniczych, w literaturze, na placach miast, tuż obok tronu władcy. Co prawda, łacińska etymologia słowa potwór *monster/monstrum*, uwypukla fakt, że jego „zniekształcone ciało” dopiero wtedy nabierało kulturowego sensu, gdy zostało wystawione publicznie na pokaz (czyli zademonstrowane), to jednak istoty te pełniły w świecie przednaukowym bardzo ważną antropotwórczą funkcję. Były one potrzebne, by podtrzymać jeszcze chwiejną różnicę między tym, co ludzkie i nieludzkie, normalne i anomalne, dobre i złe. Zaś nośnikiem tej różnicy okazywała się monstrualna genealogia – największą tajemnicą dziwołoga była wszak historia jego pochodzenia, którą należało odkryć lub... stworzyć. A jeśli w centrum dyskursu pochodzenia stało zwykle ciało matki – trop ten musiał prowadzić nas również w stronę kobiecości. Lub raczej odwrotnie. Jak dowodzi bowiem Rosi Braidotti, w zachodnioeuropejskiej kulturze nie tyle potworność opatrzone kobiecym znakiem płci, ile to sama kobiecość uznana została za anomalię, wskazującą na męskość jako fundament pełnego człowieczeństwa.

Kobieta-matka jest potworna przez nadmiar; przekracza ona ustalone normy i wykracza poza granice. Ona jest potworna także z powodu braku – kobieta-matka nie posiada substancjalnej jedności męskiego podmiotu, [...] jest znakiem czegoś, co jest pomiędzy; czegoś, co nieokreślone, ambiwalentne, pomieszane³.

² R. Braidotti, *Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences*, [w:] *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontation with Science, Mediane and Cyberspace*, eds. N. Lykke, R. Braidotti, London and New Jersey 1996, s. 135–152.

³ R. Braidotti, *Matki, potwory i maszyny*, [w:] tejsze. *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s.111–133.

Ciało potwora jest symbolicznym miejscem przecięcia dwóch najważniejszych dla kształtowania nowoczesności dyskursów – wiedzy (o człowieku, świecie, Bogu) oraz przeszłości – to w niej przecież kryje się zagadka pochodzenia dziwoląga. Czy powinno nas dziwić, że renesansowe wunderkamery, kolekcjonujące z przednaukową pasją osobliwości tego świata, stanowiły swoistą zapowiedź późniejszych, oświeceniowych idei – zarówno encyklopedii, jak i muzeum? Jak i kiedy jednak ten proces się dokonał i jaką rolę odegrały w nim ciała potworów? I czy miały one płęć?

Tropem tych właśnie pytań o pochodzenie naszej wiedzy o świecie podąża Olga Tokarczuk już w swojej debiutanckiej *Podróży ludzi Księgi*, w której pisarka wprowadza nas w przestrzeń niezwyklej biblioteki pustelnika i myśliciela – Delabranche’a:

Zobaczyli bibliotekę pełną ksiąg rzadkich i nawet takich, co do których Markiz nie był przedtem pewny, czy w ogóle powstały. Był tam Arystoteles i Platon, bez nich wszakże nie mogła istnieć żadna biblioteka, był Porfiriusz i Jamblich obok dzieł Pitagorasa, Plutarcha i Proklosa. Obok wielkich lekarzy, takich jak Hipokrates, Galen, Awicenna i Paracelsus, stały pisma filozofów – magów – Alberta Wielkiego i Błażeja z Parmy. [...] Była "Summa perfectionis" al-Dżabira, o której Markiz sądził, że w ogóle nie była wydana i pozostaje tylko snem filozofów. Było też „De occulta philosophia” Agryppy i wyklęty przez Kościół „Atheismus triumphatus” Campanelli. W końcu Delabranche pokazał im rękopis swojego dzieła – „Taumatologię, czyli naukę o rzeczach cudownych”⁴.

Przestrzeń opisanej w powieści biblioteki nie jest typowym miejscem produkcji wiedzy – jest ona ahierarchiczna, nieuporządkowana i zmieszana. Brakuje w niej nie tylko klarownego podziału na dyscypliny (filozofia obok medycyny), ale w ogóle oddzielenia tekstów naukowych i nienaukowych (medycyna obok alchemii). Jej antykanoniczność wyraża się z jednej strony – zniesieniem opozycji między zachodnimi uznanymi za kanoniczne dziełami klasyków a wschodnimi apokryfami, z drugiej zaś – przyznaniem miejsca księgom „niebezpiecznym”, wyklętym przez Kościół. W bibliotece Delabranche’a podważony zostaje również dualizm autora i czytelnika, tego, kto pisze i tego, kto czyta. Przestrzenną zasadą, która organizuje jej wnętrze, jest horyzontalna, metonimiczna zasada przyległości. Księgi, reprezentujące różne tradycje wiedzy, znajdują się „obok” siebie, co uniemożliwia określenie ich wzajemnej relacji w odniesieniu do wertykalnego kryterium hierarchii ważności. Żadna z tradycji wiedzy (zachodnia, naukowa, pewna) nie zostaje tu uprzywilejowana kosztem innej, „gorszej”, mniej istotnej, zaś w miejsce różnicy – pojawia się różnorodność. Ufundowany na wyobrażeniu wunderkamery dyskurs przednaukowy, jaki w swojej bibliotece i dziele życia – *Taumatologii* – uprawia Delabranche, jest przez Tokarczuk przedstawiony pozytywnie – pracownia filozofa przez swoją alternatywność wskazuje na sztuczność współczesnych porządków „magazynowania” wiedzy. Otwartość pustelnika na nieprzekazywalną nikomu wiedzę płynącą z intuicji czy iluminacji stanowić ma w powieści przeciwwagę dla racjonalistycznego paradygmatu

⁴ O. Tokarczuk, *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa 1996, s. 154–155.

naukowości. Tak jak jednak Delabranche nie posiada świadomości ogromu swojej władzy, biorącej się z samego aktu podporządkowywania sobie świata przez jego poznawanie – jakimikolwiek metodami nie byłoby ono prowadzone – tak również i narrator *Podróży ludzi Księgi* nie dostrzega pułapki w tak prosto skonstruowanej opozycji racjonalizmu i irracjonalizmu, nauki akademickiej i prawdziwej życiowej mądrości, wiedzy teoretycznej i praktycznej.

Ujawnia się to również w przedstawionym w powieści wątku homunkulusa – wyhodowanej przez Delabranche'a istoty, pozbawionej znaku płci i przez to „bardziej kobiecej”. Jest on w powieści wcieleniem alchemicznej idei, romantycznym (antypatriarchalnym) mitem, którym autorka posłużyła się, by podważyć uniwersalność racjonalnego (męskiego, dodajmy) paradygmatu naukowości. Odwołując się jednak do tak prosto skonstruowanej opozycji naukowe – nienaukowe, pisarka nie dostrzegła ideologii skrywającej się pod postacią szlachetnej idei. Popularność mitu homunkulusa – jak pisze Rosi Braidotti – wiąże się ściśle z antykobiecym i antymacierzynskim zwrotem racjonalistycznej filozofii XVI i XVII wieku, dla której zanegowanie matczynych mocy reprodukcyjnych stanowiło warunek zbudowania kulturowego obrazu mężczyzny jako jedyne (prócz Boga) kreatora. Marzenie alchemików o wyhodowaniu „sztucznego człowieka” sięga swoimi korzeniami jeszcze głębiej w tradycję, stanowiąc czytelne nawiązanie do Arystotelesowskiej teorii poczęcia, przypisującej kobiecie rolę biernego reproduktora, mężczyźni zaś prawdziwego animatora nowego życia. „Alchemia jest «reductio ad absurdum» męskiego fantazjowania na temat samodzielnego rozmnażania”⁵ – jak pisze Braidotti – i nieoczywistym gruntem dla narodzin XVII-wiecznego racjonalizmu.

To, co miało w założeniu posłużyć pisarce do podważenia mitu racjonalności, okazało się samo wyrastać z jego źródła. Romantyzując postać homunkulusa, Tokarczuk podtrzymała raczej niż obaliła binaryzm myślowy. Dlatego w tej powieści nie udało się jej opisać skomplikowanej i wielowarstwowej sieci relacji władzy, wpisanej w nowożytny dyskurs wiedzy, a potencjalnie wywrotowa figura dziwoląga stała się tu barokową ozdobą.

Inaczej te same relacje ukazane zostały w dużo późniejszych *Biegunach*, w których poprzez zwrócenie uwagi na teatralizację procesu wytwarzania wiedzy, zakwestionowana została nie tylko „naturalność” dyskursu naukowego, ale i jego „neutralność”. W opisywanych w powieści teatrach anatomicznych władza podmiotu, która wiąże się z przemocą patrzenia na nieruchomy, martwy obiekt, okazuje się Foucaultowską „biowładzą”, nierozzerwalnie związaną z wiedzą. Niecodzienny pokaz doktora Fryderyka Ruyscha przeprowadzony zostaje w miejscu przypominającym

amfiteatr z ławami ustawionymi wokół, coraz wyżej, prawie do sufitu. Było [ono] dobrze oświetlone i przygotowane starannie na spektakl. Pod ścianami wzdłuż wejścia i samej sali stały szkielety zwierząt, kości połączone drucikami wspierały się na dyskretnych konstrukcjach, tak iż miało się wrażenie, że szkielety w każdej chwili mogą ożyć. Były też dwa szkielety ludzkie – jeden na kłęczkach, z dłońmi wzniesio-

⁵ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 125.

nymi w górę do modlitwy, i drugi – w zamyślonej pozie, z głową wspartą na dłoni, której drobne kosteczki starannie połączono drutami⁶.

W amfiteatralnej przestrzeni również widownia stanowi część przedstawienia, co pokazuje, że widz, a więc „ten, który patrzy, przygląda się, obserwuje”, jest aktywnym uczestnikiem „spektaklu wiedzy” i niezbędnym ogniwem w procesie jej wytwarzania. W *Biegunach* widać wyraźnie, że w centrum odgrywanego aktu poznania człowieka znajduje się martwe ciało. Czy za nowożytną antropologią i jej ideą podmiotowości nie kryje się trup: trup kobiety, cudzoziemki, matki, dzieciobójczyni, potwora, Innego? Czy zatem droga od przedracjonalistycznej wunderkamery do racjonalistycznej kliniki jest aż taka odległa?

Rosi Braidotti w *Podmiotach nomadycznych* podkreśla, że czynnikiem kluczowym w procesie zmiany paradygmatu naukowości – jaki dokonał się na przełomie XVII i XVIII wieku wraz z rozwojem zarówno racjonalizmu, jak i nowych instytucji wiedzy o człowieku – był modyfikacją sposobu definiowania statusu ontologicznego ciała. Powołując się na prace francuskiego psychoanalityka Pierre’a Fedida, zwraca uwagę, że

[...] otwarcie zwłok w praktyce anatomii oznacza epistemologiczne zerwanie z naukowym porządkiem ubiegłych stuleci. Racjonalny, widzialny organizm współczesnej nauki wyznacza koniec fantastycznych i wymaginowanych reprezentacji dokonywanych przez alchemików, a tym samym pozbawia ciało wszystkich jego ciemnych stron i tajemnic. Paradoks tkwi w tym, że ten nowy proces odszyfrowywania i klasyfikowania funkcji ciała – który otwiera także nowe, niezbadane przestrzenie przed medycyną – zamyka ciało w nowej koncepcji: odpowiednich kształtów, formy i funkcji organów⁷.

Zmiana porządku widzialności, w jakim sytuuje się ciało, pełni w dziejach humanistyki również funkcję cezury czasowej, która dzieli jej historię na okres przednaukowy i naukowy. Teatry anatomiczne stanowią tu formę przejściową – z jednej strony czerpią bowiem z tradycji „muzeum osobliwości”, nie ukrywając swojego teatralnego charakteru, z drugiej zaś ciało jako przedmiot swojej wiedzy prezentują już jako bryłę ruchomych części, nie zaś tajemnicę.

Braidotti chce widzieć wyraźną różnicę między przednaukowym demonstrowaniem potworów i dziwolągów na scenie cyrku oraz naukowym badaniem mutantów w sterylnej przestrzeni kliniki. Czy ma rację? W opowiadaniu Olgi Tokarczuk *Najbrzydsza kobieta świata*, kobieta-potwór jest obiektem fascynacji, zadziwiania, przyciąga i magnetyzuje oglądających swoją rzadką i niepowtarzalną brzydotę. Z drugiej – jej widok rodzi oczywiste uczucie obrzydzenia i grozy. Mimo iż potrafi ona mówić w sensowny sposób, to impresario, a wkrótce mąż, przekazuje publiczności wymyśloną historię jej potworności.

⁶ O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 222–223.

⁷ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 96–97.

Matka tej nieszczęsnej istoty, którą widzicie przed sobą i której wygląd trudny jest do wytrzymania dla waszych niewinnych oczu, mieszkała na wsi, na skraju Schwarzwaldu. I oto pewnego dnia, gdy zbierała w lesie jagody, wytropił ją najdzikszymi wieprz, który rozgrzany zwierzęcą bezrozumną chucią napadł ją i posiadł⁸.

Nie jest to oczywiście jedyna wersja historii pochodzenia deformującej szpetoty kobiety. Jednak wobec jej niewiedzy na temat własnej przeszłości, mnogość tych opowieści nie zaprzecza prawdzie, a pozwala zapełnić niepokojąco pustą i potencjalną przestrzeń czyjejś osobistej prehistorii. W oczywisty sposób wykorzenia to kobietę z jej autobiografii, znajdując również odbicie w będącym dziwną mieszaniną obcych słów języku, którym się posługuje. „Ten, kto nie miał matki, nie ma macierzystego języka – tłumaczy kobieta. Posługuję się wieloma, ale żaden z nich nie jest moim”⁹.

Monstrualna kobieta w opowiadaniu Olgi Tokarczuk w zupełnie inny sposób niż homunkulus znajduje się poza płcią. W sensie kulturowym nawet w najbardziej tradycyjnych rolach żony i matki ani na chwilę nie przestaje być bezpłciowym potworem. W sensie biologicznym jej monstrualność ulega spotęgowaniu przez uwidaczniającą się w macierzyństwie kobiecość. Urodzona dziewczynka okazuje się również podwójnie monstrualna, podobnie jak głęboka, symbolicznie potwierdzona wspólnotą potwornego ciała – więź matki z córką. Deformacja została odtworzona, zaś pokoleniowa ciągłość przekształciła się tu w swoją parodię.

Akcentowana przez Rosi Braidotti różnica między przednaukowym i naukowym dyskursem (o) potworności w opowiadaniu Tokarczuk okazuje się iluzoryczna. Impresario przestaje z biegiem czasu opowiadać historię o dzikich wieprzach gwałcących dziewczynę, lecz nie rezygnuje z opowiedzenia „zagadki” pochodzenia potworności. Wsparty autorytetem profesorów uniwersyteckich odnajduje inny, bardziej oddający ducha czasów język. Odwołując się do słownika kształtujących się właśnie nauk biomedycznych, przedstawia on teraz swą potworną żonę jako „mutanta, błąd w ewolucji, zagubione ogniwo”¹⁰. Wraz ze zmianą dyskursu i jego retoryki, zmienia się również miejsce, w którym dochodzi do ekspozycji „aberracji” – nie jest to już ludyczna przestrzeń cyrku, fantazji i domysłów, lecz poważna, wsparta tradycją uniwersytetu przestrzeń wytwarzania „prawdziwej wiedzy”. To stamtąd właśnie przychodzi zachęta do podjęcia eksperymentu badającego „dziedziczenie mutacji”. Wypchane w uniwersyteckiej klinice zwłoki matki i córki trafiają ostatecznie do magazynów Patologisches Museum. Wbrew temu, co pisała Braidotti, nowoczesny dyskurs wiedzy nie jest zaprzeczeniem, lecz swoistą kontynuacją swoich przednaukowych wariantów: zmianie uległ porządek widzialności, ale nie sama zasada władzy jako ich fundamentu.

⁸ O. Tokarczuk, *Najbrzydsza kobieta świata*, [w:] tejsze: *Gra na wielu bębenkach*. Kraków 2001, s. 154.

⁹ Tamże, s. 150.

¹⁰ Tamże, s. 157.

Mimo wszystko jednak, niepozbowiony nadużyć filoskopicznej kultury, pre-oświeceniowy dyskurs dziwolągów wydaje się posiadać więcej potencjalnej siły, żeby przeciwstawić się mikrobiowładzy, niż post-oświeceniowa naukowa teratologia. Ta ostatnia bowiem przez racjonalizację monstrów jako genetycznych mutantów z jednej strony oswaja i przyswaja, z drugiej – neutralizuje znaczenie potwornej różnicy i wypycha ją na margines. Stąd bierze się więc paradoks, polegający na tym, że „w pierwszej połowie XX wieku obserwujemy jednocześnie formalizowanie dyskursu naukowego na temat potworów oraz wyeliminowanie ich jako problemu”¹¹. Siłą cudacznego, barokowego stylu mówienia o inności (po który sięga również Tokarczuk) jest wskazywanie miejsc istnienia nieuznawanych, zakrytych tradycji w samym centrum oficjalnej kanonicznej historii, nie na jej peryferiach. Badaczki potworności Katharine Park i Lorraine Daston dostrzegły ciągłość teratologii w korpusie kanonicznych tekstów: po pierwsze w pracach Arystotelesa i jego klasycznych kontynuatorów, przede wszystkim Alberta Wielkiego; po drugie, w tradycji wytyczonej przez Cyserona w *De Divinatione*; po trzecie, w kosmograficznych wyobrażeniach i antropologicznych przedstawieniach¹².

Potwór rozumiany jako retoryczna figura, która wskazuje na zawłaszczający charakter „porządków kanonicznych” i jednocześnie skrywa w sobie potencjał innych, apokryficznych opowieści, pojawia się również na kartach *Domu dziennego, domu nocnego* Olgi Tokarczuk pod postacią brodatej świętej Kummernis. Jej potworność bierze się przede wszystkim z przekroczenia biologicznych i kulturowych granic płci. Nieposłuszeństwo córki wobec społecznie ustanowionej władzy ojca demonstruje się w powieści poprzez transgresję ciała kobiety w ciało mężczyzny, będącą formą protestu wobec narzuconego młodej dziewczynie przymusu małżeństwa oraz jej sposobem na ochronę swojej wolności osobistej¹³. Ale konflikt między „prawem Ojca” i „racją córki” to tylko jeden z poziomów, na którym można interpretować przedstawiony w powieści wątek potwornej kobiety.

Jeśli bowiem zwrócimy uwagę na matriarchalny rodowód apokryficznej świętej, odnoszący się najprawdopodobniej do dawnego kultu Trzech, wówczas historia o Kummernis-Wilgefertis¹⁴ okaże się kolejną w prozie Tokarczuk opowieścią

¹¹ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 131.

¹² R. Braidotti, *Signs of Wonder and Traces of Doubt...*, s.140.

¹³ Postać Kummernis najczęściej była odczytywana w kontekście mitu Androgyne. 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*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001, s. 169–180. Inaczej niż Lizurej, w transgresji płciowej Kummernis widzę bardziej ciasnotę narzuconych na nią patriarchalnych podziałów niż jakieś pragnienie utraconej pełni. To nie Kummernis ma problem z połączeniem swojej kobiecej cielesności z jej intelektualnymi, duchowymi potrzebami, lecz reprezentujący patriarchalną władzę Ojciec, który wyznaczył swojej córce rolę żony i matki, a nie myślicielki-mistyczki.

¹⁴ Wilgefertis to inne imię, pod jakim znana jest św. Kummernis. Wielu badaczy interpretowało je jako *virgo fortis*, co znaczy „mocna, dzielna dziewczica”. Inni z kolei widzieli w nim etymologiczny odpowiednik określenia Dea Fors (w dopełniaczu Fortis) – czyli dawnej bogi-

o wymazywaniu śladów Matki. To właśnie tego nie jest w stanie początkowo zrozumieć młody mnich Paschalis, czytając życiorys tajemniczej świętej. Matriarchalne koło zostało zastąpione patriarchalnym krzyżem, upadający z nogi Wilgefortis pantofelek – dawny symbol obfitości, płodności – jest tu raczej znakiem utraconej kobiecości, dziewictwo – starożytne świadectwo kobiecej niezależności względem władzy mężczyzny – tu jest obietnicą seksualnej wstrzemięźliwości składanej mężowi-Chrystusowi¹⁵. Wszystkie ślady Matki pojawiające się w biografii Kummernis, ulegają przepisaniu na język symboliki patriarchalnej. Być może więc za fabularnym wątkiem sporu córki z ojcem kryje się inny konflikt, o wiele głębszy i bardziej fundamentalny konflikt między tym, co semiotyczne, cielesne i matczyne a tym, co symboliczne, werbalne i ojcowskie?

Kwestia wymazywania genealogii kobiecej ze sfery znaczeń niezwykle ciekawie wygląda w kontekście przedstawionego w powieści wątku starania się Paschalisa i przeoryszy zakonu o kanonizowanie czczonej przez lud i siostry „świętej”. Apokryficzność tej opowieści, która ma podważać i prawdziwość, i znaczenie biografii Kummernis, rodzi się dopiero w zderzeniu z instytucją Kościoła, odmawiającą wykonania gestu kanonizującego. Biskupi, do których pielgrzymuje mnich, motywują swoją negatywną odpowiedź nieprzydatnością historii brodatej „świętej” dla wiernych, oczekujących wzorców do naśladowania. Wilgefortis znajduje się zaś poza jakimikolwiek znanymi i uznanymi za bezpieczne paradygmatami – wnosi ze sobą zakłócające porządek władzy chaos, anarchię i nieład moralny.

Doceniamy trud, jaki włożyłeś w spisanie żywota tej kobiety. Całym sercem ufamy też matce Anieli, ale pomimo dobrych chęci nie rozumiemy, jakie znaczenie dla wiernych mogłaby mieć ta historia. Widzisz, żyjemy w czasach zamętu. Ludzie utracili bojaźń Bożą i wydaje im się, że sami mogą dyktować warunki Bogu, wciągać wiarę w swoje przyziemne, ludzkie przypadłości. Nie muszą dawać ci przykładów tych wszystkich odszczepieńców, w jakich obrodziła nasza ziemia. Naszym zadaniem staje się obrona czystości wiary¹⁶.

Odwołanie się biskupa do autorytetu Boga, którego porządek wykracza poza zwykłe „ludzkie przypadłości”, służy jednak umocnieniu autorytetu samej instytucji,

ni płodności Fortuny przedstawianej najczęściej w kole (starogermańskie *wil*, które zawiera imię świętej to tarcza, koło). Czy przypadkowe jest jednak, że to nie te objaśnienia odnoszące się do kobiecych znaczeń ukrytych w imieniu Wilgefortis uznawane są za kanoniczne, lecz interpretacja Gustava Josepha Schnörrera, który jego etymologię wywodził od starogermańskiego Hilge Franz lub Vartz, znaczącego „Święta Twarz”? Zob. A. Kohli, *Trzy kolory bogini*, Kraków 2007, s. 74.

¹⁵ Anna Kohli podaje jeszcze inne ślady matriarchalnego pochodzenia kultu świętej, porównując inne niż wambierzycki wizerunki św. Wilgefortis rozprzestrzenione w Niderlandach, Niemczech czy Portugalii. Choć nie uprzywilejowują tej feministycznej interpretacji jako zapisu jedynej „prawdziwej genealogii” historii o Kummernis, odkrycie tych śladów matriarchalnego kultu pozwala nadać tej opowieści bardziej rebeliancki charakter. A w takiej funkcji występuje ona w przestrzeni narracji *Domu dziennego, domu nocnego*.

¹⁶ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Kraków 2005, s. 225.

czyniąc dyskurs kanoniczności dyskursem samoustanawiającej się władzy. Kluczowa dla pojęcia kanonu kategoria prawdy („mamy wiele uznanych świętych, które upierały się przy prawdziwej wierze”), której źródła mają tkwić w boskiej, nie ludzkiej sferze, okazuje się służyć przede wszystkim realizacji interesów konkretnej instytucji. W czasach zamętu kanoniczne może stać się jedynie to co reprezentatywne, przyswajalne i użyteczne, nie zaś to co jednostkowe, wyjątkowe i zbuntowane. Za pomocą monstrualnej figury brodatej świętej Tokarczuk dekonstruuje jednak dyskurs kanoniczności jako konserwatywny, tradycjonalistyczny oraz posiłkujący się „boskimi” pojęciami w celu zamaskowania pragmatycznego, porządkującego i zupełnie „ludzkiego” wymiaru swojej władzy. Odprawiony z niczym Paschalis przyłącza się ostatecznie do gnostyckiej, wędrownej sekty Nożowników. W ten sposób sam umiejscawia się na obrzeżach i kanonu, i historii, a jego głos milknie.

Czy potwory mogą mówić w swoim imieniu? Czy też w naszej kulturze możliwe jest jedynie reprodukowanie kolejnych fantazji „na ich temat”? Niepokojącą odpowiedź na to pytanie daje *Alma* Izabeli Filipiak. Tytułowa bohaterka tej przdziwnej powieści, adoptowana córka potwornej matki DeMonstry, występuje tu również jako „inna Maria” – przekorna i śmiała, nie znająca wstydu ani strachu, nie dająca się podporządkować żadnym autorytetom¹⁷. W ten sposób kanoniczna, nowotestamentowa narracja ulega złamaniu, a w jej miejscu pojawia się kunsztowna, wielopiętrowa, barokowa konstrukcja apokryfu. Filipiak nawiązała w ten sposób do tradycji przedoświeceniowej teratologii, w której genealogia monstrum prowadziła tyleż do szatana, co do Boga – w tym przypadku niekatolickiego, jako że potworna córka momentami przypomina bardziej grecką boginię mądrości Atenę niż odrażającą poczwarę. Nie na tym jednak przewrotność tego literackiego (i dodajmy – kulturowego) eksperymentu polega. *Alma* w założeniu miała być posthumanistyczną opowieścią potwora o potworności – stąd jej narracja celowo staje się nieczytelna, bełkotliwa, w wielu miejscach pozbawiona sensu lub wymykająca się nie tyle nawet jednej, co jakiegokolwiek interpretacji.

Opowiedziana tu historia narodzin potwornej córki pełna jest sprzeczności. Dla powieściowej fabuły nie ma to jednak większego znaczenia. W drogę do luksusowego burdelu Frygii DeMonstra wyrusza z istotą, która każe się nazywać *Alma*, jednak – biologiczna czy adoptowana, rzeczywista czy wymyślona – „córka” wydaje się „matce” tak samo obca. Dialektyka ich wzajemnej relacji, naprzemienne rozstania i powroty, nie stanowią jednak siły napędzającej fabułę powieści. Właściwie można uznać, że kolejne motywy łączą się tu nie tyle w sposób przypadkowy, co fałszywie sensowny, markując zaledwie prawdziwy związek między poszczególnymi elementami zdarzeniowymi. *Alma* jest więc bardziej parodią apokryfu niż apokryfem doskonałym, jest czymś więcej niż zmaterializowanym bezsensem – jest parodią sensu. Powieść ta kwestionuje kanon, który budowany jest w oparciu o interpretacje

¹⁷ E. Szybowicz, *Inne historie kobiet. Apokryfy feministyczne w prozie Izabeli Filipiak*, [w:] *Beatrycze i inne, Mity kobiety w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010, s.34–44.

wielkich tekstów – nie pozwala się interpretować, jest „semantycznie sterylna”¹⁸, wyjąłowna z wszelkich sensów.

Barokowa potworność córki i matki – Almy i DeMonstry – zamienia tekst Filipiak w pasożyta kanonu, jemiółę, która odżywiając się życiodajnymi sokami drzewa, ztruwa je, ale nigdy nie zabija. Jedna z bohaterek powieści przyznaje:

Wiszę jak jemiółę pod konarem, spod kory wysysam żywotne soki [...]. Drzewo, które musi dzielić swą żywotność na dwoje, pomiędzy siebie a bezużytecznie zwisający pod konarem płód, dyszy wyczerpane, jego gałęzie opadają jak martwe żmije. Nie pozwalam mu jednak umrzeć, czasem sama głoduję, by nie utracić źródła siły. Kiedyś uczynię je świdrem, który ułatwi mi przedarcie się na drugą stronę¹⁹.

To postawa bliska samej autorce, która w znanym eseju *Literatura menstrualna* (1999), będącym reakcją na toczącą się przez kilka lat krytycznoliteracką dyskusję wokół literatury menstruacyjnej, zaproponowała strategię „roślinnej autotrofii” – swoistego pasożytnictwa – jako formy autorskiej reakcji na opresyjność patriarchalnego kanonu²⁰. Izabela Filipiak nie sugerowała jednak istnienia jakiejś właściwej, pozytywnej i skutecznej formy buntu wobec władzy normy. Nie uwierzyła ona ani w zmianę kanonu, ani też w harmonijne poszerzanie jego granic czy wręcz otwieranie się na różnorodność. Nie zaproponowała również budowania na jego obrzeżach alternatywnego kanonu (feministycznego, mniejszościowego, antypatriarchalnego). Wolą w nieoczywisty sposób pozostać wewnątrz opresyjnego kanonu, czyniąc go źródłem swej subwersyjnej siły tak, jak dziwołag pozostaje immanentną częścią kultury normalności. W tej strategii pisarskiej nie tyle chodziło jej o przeprowadzenie krytyki normatywności ani o zbudowanie jakiegokolwiek wspólnoty, lecz raczej o poszerzenie pola indywidualnej wolności. Dlatego też Izabela Filipiak zdecydowała się oddać głos samej potworności, pozwoliła jej przemówić jej niezrozumiałym, prowokacyjnie dziwacznym (ale własnym?) językiem. Literackie niepowodzenie *Almy* pokazuje jednak, że potwór, który nie daje się wypchnąć na margines i tym samym uczynić elementem produkowanej przez „normalność” fantazji na swój temat, przestaje być komunikowalny. Być może więc przeceniamy lub nietrafnie lokalizujemy ów subwersyjny potencjał figur odmieńców, dziwaków, monstrów? Istotnie odczytane jako współczesne mity polityczne (czy jak chciała Donna Haraway – figuracje), mogą nam one dziś służyć jako narzędzie krytycznej analizy przestrzeni kultury, w którą wpisana jest przemoc. Obnażając miejsca, w których nadzorująco-karzący aparat władzy działa najsilniej, monstra pomagają nam zbudować „świadomość polityczną” i w ten sposób wskazać drogę subwersji. Czy nie jest jednak tak, że one same pozostają uwięzione w polu władzy, będąc jedynie zakładnikami naszej wolnościowej rebelii?

¹⁸ Tamże, s. 42.

¹⁹ I. Filipiak, *Alma*, Kraków 2003, s. 26–27.

²⁰ I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, „Biuletyn OŚKI” 1999, nr 1, s. 5.

Bibliografia podmiotowa

- Filipiak I., *Alma*, Kraków 2003.
Filipiak I., *Literatura monstrualna*, „Biuletyn OŚKI” 1999, nr 1.
Tokarczuk O., *Bieguni*, Kraków 2007.
Tokarczuk O., *Dom dzienny, dom nocny*, Kraków 2005.
Tokarczuk O., *Najbrzydsza kobieta świata*, [w:] tejże, *Gra na wielu bębenkach*, Kraków 2001.
Tokarczuk O., *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa 1996.

Bibliografia przedmiotowa

- Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009.
Braidotti R., *Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences*, [w:] *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontation with Science, Media and Cyberspace*, ed. N. Lykke, R. Braidotti, London and New Jersey 1996.
Kohli A., *Trzy kolory bogini*, Kraków 2007.
Lizurej M., *Androgyne – archetypowy symbol pełni. O transgresji ciała i ról płciowych w powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny”*, [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001.
Szybowicz E., *Inne historie kobiet. Apokryfy feministyczne w prozie Izabeli Filipiak*, [w:] *Beatrycze i inne, Mity kobiety w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.
Wieczorkiewicz A., *Monstrarium*, Gdańsk 2009.

“The sleep of reason produces... monsters.”

Monstrous spaces in the prose of Izabela Filipiak and Olga Tokarczuk

Abstract

The article puts a question about the significance of the monster figure understood as the epistemological metaphor of rebellious otherness in the context of power relation between the center and the margin. Referring to the Rosi Braidotti's theory of nomadism, as well as to contemporary Polish women's prose, the author asks if the notion of monster's deformed body retains its subversive potential to undermine dominant, rationalist order of knowledge? If so, where – in what kind of cultural and textual spaces – the monstrous rebellions against the power of the “center” take place?

Słowa kluczowe: Olga Tokarczuk, Izabela Filipiak, literatura kobiet, potwór, relacje władzy, wiedza, margines

Key words: Olga Tokarczuk, Izabela Filipiak, women's literature, monster, power relations, knowledge, margin

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

Adam Kowalczyk

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Wybrane warianty czasoprzestrzenne literatury XX i XXI wieku

Bóg w Księdze Rodzaju stwarza na samym początku niebo i ziemię – można interpretować tę początkową frazę jako symboliczne nadanie naszemu światu fizycznej formy czterowymiarowej. Ponadto słowa te zwracają uwagę na szczególny prymat przestrzeni jako składnika niezbędnego do zaistnienia czegokolwiek w ogóle. Warto zwrócić uwagę, że ludzki umysł jest niemal nieskończony w swojej sile kreacji – nie potrafi jednak wyobrazić sobie braku przestrzeni.

Podobnie autor kreując przestrzeń fikcyjną dokonuje symbolicznego stworzenia nowej rzeczywistości. Jest to widoczne zwłaszcza w prozie i dramacie, rzadziej w poezji, w której świat wykreowany niekoniecznie musi nabierać cech czterowymiarowości¹ – wiersz może być równie dobrze jednocześnie aprzestrzenny i atemporalny. Zwłaszcza proza dąży do stworzenia pewnego logicznego obrazu, który musi zostać uwolniony w dużej mierze od abstrakcji i udawać jakąkolwiek rzeczywistość.

Przez określenie „jakąkolwiek” mam tu na myśli taki opis przestrzeni i mechaniki świata przedstawionego, które mogą zostać zaakceptowane przez odbiorcę. Najlepszym przykładem, który zilustrowałby powyższą tezę jest konwencja narzucająca pewne reguły. Jeśli w powieści kryminalnej bez żadnego uzasadnienia pojawiają się elementy magiczne, wtedy utwór zaczyna tracić spójność i staje się niewiarogodny – klasyczna powieść kryminalna nie toleruje trolli, latających statków czy czarów. Zależności między literaturą, językiem a czasoprzestrzenią poświęcił dużo miejsca w swoich pracach Michaił Bachtin opracowując pojęcie chronotopu, z którego częściowo korzystam w niniejszym artykule. Chciałbym zająć się zagadnieniem

¹ Posługuję się tu pojęciem czasoprzestrzeni, ponieważ nie tylko skupiam się w swojej pracy na statycznych właściwościach przestrzeni, ale także na jej cechach i zależnościach objawiających się jedynie przy upływie czasowym. W moim ujęciu termin czasoprzestrzeń ma charakter percepcyjny (czyli taki jak postrzegany jest świat przez odbiorcę głównie za pomocą zmysłu wzroku) i nie skupiam się na nim jako na pojęciu teoretycznym z zakresu fizyki.

zależności przestrzennej literatury, a mianowicie w jakim stopniu autor zostaje uzależniony od kreowanej przez siebie czasoprzestrzeni. Czasoprzestrzeń z powodu swojej „widoczności” w utworze staje się jednym z najważniejszych wyznaczników wiarygodności dzieła literackiego.

Michaił Bachtin w swojej pracy na temat postrzegania rzeczywistości czterowymiarowej przez Johanna Wolfganga Goethego podkreślał, że: „Zdolność widzenia czasu, czytania czasu w przestrzennym wymiarze świata i, z drugiej strony, uchwycenia tego, co wypełnia przestrzeń nie jako nieruchomego tła danego raz i na zawsze, lecz jako stającej się całości, jako zdarzenia – to umiejętność rozpoznania we wszystkim, poczynając od przyrody, a na ustanowionych przez człowieka prawach i sformułowanych przez niego ideach (wyłącznie z abstrakcyjnymi pojęciami) kończąc, oznak biegu czasu”². Czyli w ujęciu niemieckiego pisarza świat staje się żywy, ale tylko jako rzeczywistość czterowymiarowa – przestrzeń oddzielona od czasu staje się statyczna, martwa i bezwartościowa. Goethe co prawda skupiał się głównie na czasie historycznym, czyli pewnym synkretyzmie przeszłości i teraźniejszości objawiającym się poprzez przestrzeń właśnie. Bachtin wprost mówi, że według Goethowskiego ujęcia Rzym jest określany jako „ogromny chronotyp”³, dzięki czemu widać doskonale, jak Rosjanin postrzegał silną więź pisarza między rzeczywistością a literaturą.

„Tak więc Goethe starał się i umiał widzieć oczami. Niewidoczne – nie istniało dla niego. Jego wzrok nie chciał zarazem niczego postrzegać (nie mógł zresztą) jak gotowego i nieruchomego. Nie uznawał prostej przyległości przestrzennej zwykłego współwystępowania rzeczy i zjawisk. Poza wszelką statyczną różnorodnością dostrzegł wieloczasowość [...]”⁴. Warto zwrócić uwagę na to, co zauważył Bachtin w percepcji Goethego, czyli intuicyjne odejście od modelu kartezjańskiego i przejście do postrzegania czterowymiarowego rzeczywistości zdefiniowanej dopiero przez Einsteinowską teorię względności.

Zależność między literaturą a sferą czasu i przestrzeni jest istotna w przypadku takich utworów, w których kładzie się nacisk na jakąś szczególną rolę właśnie przestrzeni i nie traktuje się jej ogólnikowo. Dobrym przykładem jest Umberto Eco, który poświęcił rok pracy konstruując świat powieściowy *Imienia róży* (1980), tworząc listy książek, które mogłyby znajdować się w średniowiecznej bibliotece, imion postaci z ich charakterystyką, nawet takich, które nie zaistniały bezpośrednio na kartach powieści. Osadzając akcję utworu w XIV wieku wprowadzał rozważania na ówczesne tematy polityczne, filozoficzne i religijne, o których nawet nie myślał przed przystąpieniem do pracy nad powieścią⁵. Tak pedantyczna strategia tworzenia dzieła powodowała, że pisarz musiał uważnie obserwować relację między

² M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w utworach Goethego* [w:] *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986, s. 306.

³ Tamże, s. 328.

⁴ Tamże, s. 306.

⁵ U. Eco, *Dopiski na marginesie Imienia róży* [w:] *Imię róży*, Warszawa 2007, s. 718, 719.

fabułą a wykreowaną czasoprzestrzenią, która była zależna od elementów stałych i niepodlegających zmianom (np. fakty historyczne, prawa fizyki).

Eco podaje przykład wątku martwego mnicha wetkniętego do kadzi z świńską krwią. Autor wpięrow ustalił, że świnie biło się jedynie w miesiącach zimowych, a akcja powieści rozgrywała się w listopadzie, dlatego umiejscowił opactwo na szczycie góry, tak aby było tam zimniej niż na równinie⁶. Podobnie tworząc plan biblioteki jako labiryntu wykluczał jego zbyt skomplikowanie, gdyż zbyt wielka liczba sal wewnętrznych i korytarzy ograniczyłaby dopływ powietrza *ergo* biblioteka nie spłonęłaby efektywnie podczas wielkiego pożaru w finalnej scenie⁷. Czasoprzestrzeń wpływała na każdy element konstrukcyjny powieści w takim stopniu, że Eco musiał użyć jej nawet jako miernika długości dialogów⁸:

Ale być może [proza] powinna stanowić konkurencję dla pracowni urbanistycznej. Stąd długie studiowanie zdjęć i planów w encyklopedii architektury: trzeba było ustalić plan opactwa, odległości, a nawet liczbę stopni krętych schodów. Marco Ferreri powiedział mi kiedyś, że moje dialogi są filmowe, gdyż trwają odpowiednio długo. Ma rację, bo kiedy dwóch moich bohaterów miało rozmawiać w drodze z re-fektarza do krążganków, pisałem dialog z planem przed oczyma, a kiedy docierali na miejsce, przestawali mówić⁹.

Pedanteria pisarza może wydawać się przesadzona, jeśli rozpatruje się ją w perspektywie wyobraźni czytelnika, który przecież nie zdaje sobie sprawy, ile stopni liczą schody do biblioteki i potrafi sobie wyobrazić przestrzeń z ogólnych stwierdzeń zawartych w tekście. Wynika ona jednak z kunsztu pisarskiego i wpływa na rozwiązania fabularne i konstrukcyjne.

„[...] Sposób postrzegania i myślenia Goetho we wszystkich sferach jego wielostronnej aktywności był wyjątkowo silnie chronotypowy. Wszystko, co widział, jawiło mu się nie *sub specie aeternitas* (z perspektywy wieczności), jak jego mistrzowi Spinozie, lecz w czasie i we władaniu czasu”¹⁰. Identyczne podejście względem fikcji reprezentuje właśnie Eco, który nie tylko dąży w swojej prozie do zachowania idealnej harmonii między tworzoną fikcją a rzeczywistością (nie unikając jednak błędów i przeoczeń, czego sam nie ukrywa), ale także skrupulatnie analizuje utwory innych pisarzy w tym aspekcie, np. Dumasa, który w *Trzech muszkietierach* „posyła” D’Artagnana pewną trasą po ulicach siedemnastowiecznego Paryża i przy tym popełnia kilka omyłek (np. Aramis mieszka na rue Servandoni, która nie istniała ówczesnie) skrupulatnie wychwyconych przez Eco¹¹, a które bez znajomości

⁶ Tamże, s. 720.

⁷ Tamże, s. 721.

⁸ Tamże, s. 707–744.

⁹ Tamże, s. 718, 719.

¹⁰ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń...*, s. 330, 331.

¹¹ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 115–117.

ówczesnej topografii historycznej stolicy Francji są niedostrzegalne dla czytelnika i automatycznie przyjmowane za prawdę.

O ile Umberto Eco posiadał pewną swobodę przy kreacji czasoprzestrzennej w *Imieniu róży* (w końcu opisywał przestrzeń całkowicie fikcyjną, którą mógł w dużej mierze manipulować i modyfikować podług własnego uznania), o tyle taka wolność zostaje poważnie ograniczona przy wykorzystaniu przez pisarza przestrzeni już istniejącej, zwłaszcza przestrzeni miejskiej (Londyn w *Tajnym agencie* Josepha Conrada [1907], Nowy York w *Manhattan Transfer* Johna Dos Passosa [1925], Warszawa w *Złym* Leopolda Tyrmanda [1955]). Najlepszym przykładem jest *Ulisses* Jamesa Joyce'a, którego bohaterowie wędrują po ulicach Dublina z roku 1904. Joyce, który pisał powieść na emigracji od 1914 roku, wykorzystał przy rekonstrukcji planu przestrzennego miasta nie tylko nadwątloną po 10-letniej nieobecności pamięć, ale także *Przewodnik po Dublinie* Thoma (*Thom's Dublin Directory*)¹². Pisarz mógł dowolnie kierować bohaterami ulicami Dublina, jednakże ich wędrówka była zeterminowana przez istniejącą strukturę urbanistyczną czy też raczej jej obrazem zawartym w przewodniku. Aby dotrzeć do istoty powieści Joyce'a, należy uświadomić sobie, że jednym z najważniejszych bohaterów jest sam Dublin i spróbować poznać go dogłębnie. Analizując utwór można z większą lub mniejszą trudnością odtworzyć trasę wędrówek poszczególnych bohaterów, śledząc zależności zachodzące między przestrzenią a akcją powieściową. Hipotetycznie gdyby założyć, że Dublin przypominałby budowę Amsterdam z koncentrycznymi kręgami, bardzo prawdopodobne, że doszłoby do poważnych zmian fabularnych na wielu poziomach.

„W świecie Goethego nie występują żadne zdarzenia, tematy czy motywy temporalne, które byłyby obojętne na przestrzeń, gdzie się dokonują, realizowałyby się wszędzie i nigdzie («wieczne» wątki i tematy). Świat ten jest na wskroś czasoprzestrzenną, prawdziwym chronotopem”¹³. Podobnie w przypadku Joyce'a przestrzeń nie wpływa tylko na konstrukcję akcji, ale również na wiele innych aspektów, np. na techniki narracyjne wykorzystywane w powieści – w szczególności mam tu na myśli strumień świadomości. W arcydziele Irlandczyka technika strumienia świadomości jest ściśle powiązana z przestrzenią, a dokładniej ze światem zewnętrznym. Polega ona na odwzorowaniu toku myślowego, m.in. Leopolda Blooma, który można zdefiniować jako ciąg skojarzeniowy wynikający z zetknięcia umysłu z *res extensa*¹⁴. Czyli na formę strumienia świadomości bohaterów wpływają nie tylko rzeczy i napotkani ludzie, ale przede wszystkim przestrzeń.

W literaturze nie tylko XX wieku stało się naturalne wykorzystywanie zwłaszcza dwóch najbardziej podstawowych właściwości czasoprzestrzennych, a mianowicie rozciągłości (z perspektywy obserwatora)¹⁵ i ograniczoności. Pierwsza związana jest z przemieszczaniem się bohaterów w przestrzeni, co umożliwia naturalne

¹² V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, Warszawa 2005, s. 365.

¹³ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń...*, s. 331.

¹⁴ R. Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley 1954, s. 90, 91.

¹⁵ Z. Augustynek, *Czasoprzestrzeń. Eseje filozoficzne*, Warszawa 1997, s. 149–159.

przechodzenie z jednej sfery do innej, styczność z wieloma bohaterami i sceneriami (*Podróż do kresu nocy* Louisa-Ferdinanda Céline'a [1932], *W drodze* Jacka Kerouaca [1951], *Pętla* Marka Hłaski [1956]), natomiast ograniczenie przestrzenne pozwala na wzmoczoną interakcję między postaciami, kładąc nacisk na dialog i wymianę idei. Klasycznym przykładem wykorzystującym tę właściwość przestrzenną jest *Czarodziejska góra* Thomasa Manna (1924). Stwierdzenie, że autor osadził akcję swojego utworu w przestrzeni zamkniętej, by uzyskać efekt wzmoczonej interakcji międzypostaciowej jest stwierdzeniem noszącym znamiona fałszu, ponieważ on wykorzystuje tylko to, co wytwarza czasoprzestrzeń niezależnie od jego własnej woli. Inspiracją dla Manna był krótki pobyt w Waldsanatorium w Davos – nieobca musiała być dla niego koncepcja przestrzeni zamkniętej i jej właściwości, bo wykorzystywano ją od dawna (np. w *Dekameronie* Boccaccia), ale należy zauważyć, że Mann zainspirował się rzeczywistością, a nie literaturą. Odseparowanie jednostek od świata zewnętrznego staje się idealnym gruntem na intensywną wymianę idei, która to może prowadzić do tworzenia totalnie abstrakcyjnych ideologii, jak w przypadku ironicznie ujętych przez Manna dialogów Settembriniego i Naphty. W *Czarodziejskiej górze* występuje również symboliczny podział świata na „góre” i „dół”, ale nie wydaje mi się konieczne omawianie szerzej aspektu symboliki wertykalnej i horyzontalnej, gdyż ta kwestia była rozważana w wielu pracach naukowych i teoretycznych.

Na gruncie literatury polskiej warto wymienić szczególnie dwa utwory wykorzystujące cechę rozciągłości przestrzennej: *Bieguni* Olgi Tokarczuk (2007) i *Lód* Jacka Dukaja (2007). W powieści Tokarczuk odbywa się wędrówka, czy może właściwie ruch, nie tylko w kartezjańskich trzech wymiarach, ale również wędrówka w czasie – w przeszłość, w terażniejszość i tym samym w przyszłość. Czytelnik wędruje poprzez opowiedziane historie, tropiąc ich powiązania, które objawiają się, podobnie jak u Goethego, przestrzennie (np. motyw wytatuowanej ręki marynarza). W przypadku *Lodu* wielokroć dochodzi do zmian miejsc akcji, aczkolwiek warto zauważyć, że są to w dużej mierze przestrzenie zamknięte (jak pociąg czy odcięte zimą miasto). W powieści przestrzeń jest także silnie nacechowana symbolicznie, o czym świadczy motto („My nie marzniemy”) będące kryptocytatem zaczerpniętym najprawdopodobniej z *Czarodziejskiej góry*: „– Zapewne, rozumie się – rzekł James Tienappel, uprzedzający i cośkolwiek zastraszony. Wychowanek jego ojca mówił spokojnie i monotonicznie. Bez kapelusza i płaszcza siedział przy nim w bliskim mrozu chłodzie jesiennego wieczoru. – Czy ty nie marzniesz? – pytał go James, sam bowiem trząsł się pod grubym sukniem płaszcza, a mówił spiesząc się i zarazem utykając, bo zęby jego okazywały skłonność do szczękania. – My nie marzniemy – odrzekł Hans Castorp spokojnie i krótko. Konsul patrzył nań z boku i nie mógł się napatrzeć. Hans Castorp nie zapytał o krewnych i znajomych w domu”¹⁶. I: „James Tienappel poruszył wprawdzie wszystkie te tematy podczas jazdy końmi i później, jednakże upadły i leżały martwe, odtrącone spokojną, zdecydowaną, niewymuszoną obojętnością

¹⁶ Thomas Mann, *Czarodziejska góra*, Warszawa 1982.

Hansa Castorpa, zdawały się nie docierać doń i nie imać się go, co przypominało też jego niewrażliwość na zimno jesiennego wieczoru i jego powiedzenie «My nie marzniemy»; to było zapewne przyczyną, dlaczego wuj tak uparcie się chwilami przypatrywał¹⁷. Mann posługuje się symbolicznym podziałem „Tu i tam”, „góra i dół”, który objawia się nie tylko usytuowaniem miejsca akcji, ale także w cechach fizycznych bohaterów wykształconych przez egzystencję w konkretnej czasoprzestrzeni. U Dukaja także następuje podobny podział świata, ale nie wertykalny, tylko horyzontalny.

Natomiast ograniczoność przestrzenną wykorzystują takie utwory jak: *Wspólny pokój* Zbigniew Uniłowski (1932), *Jeziro Bodeńskie* Stanisława Dygata (1946), niektóre opowiadania Tadeusza Borowskiego czy *Mury Hebronu* Andrzeja Stasiuka (1992) – by wymienić tylko kilka. Słowo w przestrzeni zamkniętej zyskuje wielką wagę, co widać doskonale w *Murach Hebronu*, w których rzeczywistość pomimo swoistego zbrutalizowania wynikającego właśnie z ograniczoności przestrzennej jednostek jest nastawiona na wzmożoną wymianę informacji. W więzieniu czas staje się wrogiem osadzonego, więc aby zredukować monotonię więźniowie skupiają się nie tylko na aktywnym działaniu (które jest ograniczone), ale także na rozmowach, opowiadaniu, przysłuchiwaniu się opowieścią, a nawet są skłonni płacić za rozmowę. Dodatkowo warto wspomnieć, że w przypadku tego utworu mamy do czynienia z symboliką wartościującą przestrzeń zarówno zamkniętą (negatywnie, neutralnie) jak i otwartą (pozytywnie). „Rzeczywistość ta jawi się jako zawsze naczna i konkretna, zawsze cielesna i materialna, a zarazem we wszystkich momentach intensywna, obdarzona sensem i twórczo niezbędną¹⁸”.

Przestrzeń posiada więc cechy symboliczne, własności wpływające na przebieg wydarzeń w fabule czy na proces pisania, ale również może zarządzać konstrukcją zewnętrzną i wewnętrzną utworu. W niezwykle złożonej powieści Georges Pereca *Życie instrukcja obsługi* (1978) jednym z wyznaczników następujących po sobie retrospekcji jest rozmieszczenie przestrzenne pomieszczeń (mieszkań, korytarzy, klatek schodowych, itp.) wchodzących w skład kamienicy stanowiącej centrum fabuły utworu pisarza z kręgu OuLiPo. Francuz zainspirowany rysunkiem *The Art of Living* Saula Steinberga stworzył projekt 10x10 (10 pięter po 10 elementów przestrzennych), który przy pomocy ruchów skoczka szachowego wyznaczał kolejność opowiedzianych historii związanych z konkretnymi pomieszczeniami.

W swoim artykule zwracam uwagę na szczególną rolę czasoprzestrzeni w literaturze, ponieważ staje się ona pierwszym i jednym z najważniejszych elementów konstrukcyjnych świata przedstawionego podczas jego tworzenia przez pisarza, ma poważny wpływ na konstrukcję fabularną utworu, choć niejednokrotnie umyka to uwadze odbiorcy. Zająłem się omawianiem przyległości czasoprzestrzeni fikcyjnej z czasoprzestrzenią rzeczywistą, aczkolwiek pomijam tu przypadki, w których pisarze próbują modyfikować lub tworzyć własne modele przestrzeni i czasu inne od

¹⁷ Tamże.

¹⁸ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń...*, s. 331.

panujących w naszym wszechświecie (np. *Flatlandia* Edwina Abbotta [1884], w której opisany jest świat dwuwymiarowy przestrzennie lub powieści związane z tematyką podróży w czasie wprowadzające czas wielowymiarowy¹⁹ – klasyczna powieść *Wehikuł czasu* Herberta George'a Wellsa [1888]). Zdaję sobie sprawę, że pominąłem wiele ważnych elementów związanych z taką tematyką badawczą (jak np. motyw labiryntu w *Ulissiesie* Joyce'a, topografia urbanistyczna czy symbolika horyzontalno-wertykalna), ale było to podyktowane główną myślą przewodzącą mojej pracy: posiłkując się poszczególnymi utworami literackimi jako przykładami (nie przedmiotami badań) dążyć do wyjaskrawienia więzi fikcji literackiej z rzeczywistością czterowymiarową.

Bibliografia przedmiotowa

- Augustynek Z., *Czasoprzestrzeń. Eseje filozoficzne*, Warszawa 1997.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986.
- Czas i przestrzeń w języku*, pod red. R. Laskowskiego, Katowice 1986.
- Eco U., *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Kraków 1996.
- Hawking S.W., *Natura czasu i przestrzeni*, Poznań 1996.
- Humphrey R., *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley 1954.
- Jałowiecki B., *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2002.
- Nabokov V., *Wykłady o literaturze*, Warszawa 2005.
- Paziński P., *Labirynt i drzewo*, Kraków 2005.
- Perec G., *Życie instrukcja obsługi*, Kraków 2009.
- Przestrzeń i literatura: tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*, pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.
- Ridley B.K., *Czas, przestrzeń, rzeczy*, Warszawa 1987.
- Taylor E., *Fizyka czasoprzestrzeni*, Warszawa 1975.

Selected spacetime variants of the 20th and 21st century literature

Abstract

A writer, accepting a pedantic strategy of creating of a world of literary work according to rules of physic and logic in real or in fiction-real is compelled to serve spacetime, because spacetime is one of the main elements determining a final effect of the author's work. Spacetime can determine the length of utterances of fictitious characters, influence plot solutions and construction solutions. It is able to change a mileage of an action of a literary work, too. An author has to agree on a compromise in the process of creating with a special attention for the cause of spacetime and its special attributes (e.g. boundedness and stretch).

Słowa kluczowe: przestrzeń, czas, czasoprzestrzeń, zależność, wymiar, ograniczoność, rozciągłość

Key words: space, time, spacetime, dependence, dimension, boundedness, stretch

¹⁹ B.K. Ridley, *Czas, przestrzeń, rzeczy*, Warszawa 1987, s. 70.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

II. MIEJSCA I ŚWIATY W LITERATURZE „CZWARTEJ”

Alicja Baluch

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Tajemniczy świat Doroty Terakowskiej¹

Prawie wszystkie książki Doroty Terakowskiej były odznaczane: wpisane na Listę Honorową im. H.Ch. Andersena (*Córka czarownic* w 1994 r.), uhonorowane Małym Dongiem, dwukrotnie Nagrodą Roku Polskiej Sekcji IBBY (w 1998 i 1999 r.), wyróżnione tytułami: Książka Wiosny 1998 (na Poznańskim Przeglądzie Nowości Wydawniczych), Złota Dziesiątka Najlepszych Książek Lat Osiemdziesiątych, nominowane do Paszportów tygodnika „Polityka”, do Nagrody Prezydenta Sztuki Młodym za rok 2003². Do tego wielkiego zbioru oficjalnych nagród dołączają się spontaniczne reakcje czytelników – w trakcie licznych spotkań z autorką i listach, których ciągu nie zaamowała nawet śmierć pisarki w styczniu 2004³. Płynęły żywą falą, bo ludzie nie chcieli uwierzyć, że odeszła, a może raczej odczuwali, że jest stale pośród nich. Sprawiała to, być może, jej pasja twórcza, niezwykła siła, której niestrudzenie poszukiwała, a która jest obecna, wysuwa się na pierwszy plan we wszystkich jej utworach. Siła ta decydowała o „sygnaturze”, czyli indywidualnym sposobie ujmowania przedstawianego świata⁴. Terakowska, zakreślając wyraźnie jego ramy (w Krakowie, w Wokarku, po drugiej stronie lustra, w drodze, w świecie kart tarota,

¹ Tekst niniejszy jest przejrzaną i zaktualizowaną wersją artykułu *Tajemniczy świat Doroty Terakowskiej*, który ukazał się w książce Alicji Baluch, *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2008, s. 188–192.

² Zob. hasło *Terakowska Dorota*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, pod red. B. Tylickiej i G. Leszczyńskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 389.

³ Strona www.terakowska.art.pl jest aktywna do dzisiaj. Prowadzi ją córka Katarzyna T. Nowak. Jeden z ostatnich wpisów w „księdze gości” pochodzi z 4 stycznia 2014 r. W tym dniu minęła 10. rocznica śmierci pisarki. http://terakowska.art.pl/asalop/dt_showm.cgi [data dostępu: 10.03.2014].

⁴ Por. L.A. Fiedler, *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*, przeł. K. Stamirowska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1972, s. 309.

na Drabinie, na strychu, w gabinecie lekarskim), sięgała głębi. Ta głębia zarysowywała konstrukcję pojawiających się postaci i zdarzeń. W sylwetkach bohaterów Terakowskiej najważniejsza jest ich prezentacja, bo Dziecko, Stara Kobieta, Chłopiec, Dziewczyna, Człowiek – to osoby uchwycone w swej istocie; wskazuje na to użycie dużej litery, a także wybór imion, które powtarzają się natrętnie i w sposób niewytłumaczalny: Bartek, Ewa, Adam, Jan, Jon, Jonyk⁵. Natomiast przedstawione zdarzenia w swej pierwotności działań mają charakter mitologemów, czyli układów wypełnionych istotnymi znaczeniami, oto przykłady niektórych z nich: przewodnik zna drogę, lustro jest bramą, Ptak Żłocisty niech będzie z tobą, kamień to najlepszy wizerunek Boga, cierpienie i ból są niezbędne dla przemiany, miłość rozjaśnia wnętrze człowieka.

Wskazaną wyżej identyczność imion bohaterów można by uznać – idąc torem krytyki fantazmatycznej Marii Janion – za próbę ujawnienia się „człowieka podświadomego”, który może objawiać się w literaturze poprzez sobowtóry, lustrzane odbicia, fantastyczne migotanie bytów realnych i nierealnych. Ów „człowiek wewnętrzny”, właściwy bohater książek Terakowskiej, dąży do osiągnięcia istoty zjawiska, a więc głębi i prawdy swojej osobowości bez maski⁶.

Dorota Terakowska, niejednokrotnie pytana o impulsy twórczości, wskazywała na wewnętrzne natchnienia, przymus twórczy. Siedziała wtedy przy komputerze godzinami, prowadzona przez „głos”. Ale kiedyś, niespodziewanie, zapytała mnie wprost: „Powiedz mi, ty się na tym znasz, jaki gatunek literacki ja uprawiam, bo czyste fantasy to nie jest to?”. Odtąd zaczęłam się przyglądać jej utworom uważniej, śledząc ich wyznaczniki gatunkowe. I rzeczywiście, pojęcie fantasy odnosi się tylko do niektórych utworów Terakowskiej, a może raczej ich części, bardziej do *Córki czarownicy i W krainie kota* niż do pozostałych. W nich właśnie pojawiają się elementy magii, a także nawiązania do baśni, podań i mitów⁷. Z kolei w innych utworach bardziej wyraziste są struktury wielowarstwowe, podejmujące zagadnienia moralne, egzystencjalne. Jeden z podstawowych fantazmatów, organizujących wewnętrzną wyobraźnię człowieka, dotyczy początków świata i pochodzenia człowieka. W powieści Terakowskiej *Ono* wątek ten stanowi punkt centralny, w nim zbiegają się towarzyszące mu znaczenia utworu (chodzi tu o „pochodzenie”, początek życia nienarodzonego jeszcze dziecka, które słyszy).

W tej ostatniej powieści Dorota Terakowska pisze o sprawach, z którymi się spotykamy, choć wygodniej ich nie dostrzegać. *Ono* to opowieść o młodej

⁵ Na temat koncepcji bohaterów w prozie Terakowskiej pisałam w swojej książce *Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Kraków 1998 (rozdz. *Wokół tematu spełnienia w „Córce czarownicy” Doroty Terakowskiej*, s. 75–76).

⁶ Por. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.

⁷ Problem specyficznej formy powieści Terakowskiej szerzej omawiam m.in. w artykule *Trzeba sięgnąć do źródeł, aby zrozumieć najnowsze powieści fantazmatyczne i agoralne*, [w:] A. Baluch, *Od ludus do agora: rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Kraków 2003, s. 102–114.

dziewczynie o imieniu Ewa, dojrzewającej w zwyczajnej, przeciętnej, małomiasteczkowej rodzinie. Wszystko jest tu byle jakie – i warunki materialne, i uczucia wiążące ludzi. Nieważne są muzyczne ambicje ojca ani marzenia matki o meblach na wysokie połysk. Także obie córki, starsza i młodsza, stale muszą rezygnować ze swoich nastoletnich potrzeb: wycieczek, ciuchów, lekcji angielskiego. Na wszystko brakuje pieniędzy. Z tej beznadziejności próbuje się wyrwać Ewa. Ciąg zaplanowanych przez nią zdarzeń kończy się tragicznie: zabawa taneczna, wybór Miss, faceci i alkohol, zbiorowy gwałt i decyzja – ciężę trzeba bezwarunkowo usunąć. I tak jak to w małym miasteczku bywa, ostatnie pieniądze od mamy i taty, ukryte dla bezpieczeństwa w majtkach i samotna wyprawa do gabinetu lekarza kończą próbę wydobycia się z matni. Do tego momentu, fabuła układa się dość banalnie, wszystko dzieje się tak, jak się musi dziać. Dopiero po uspokajającym zastrzyku tzw. głupim Jasiu, który mać w głowie, wypadki wymykają się spod kontroli. Do akcji wkradają się elementy podświadome, uruchamiające serię scen nieprawdopodobnych: Ewa spotyka chłopaków, z których jeden chce się z nią żenić, drugi daje pieniądze, a trzeci też ją rozumie. Także babcia zostawia w porę spadek. W końcu dziecko przychodzi szczęśliwie na świat w wodzie, a więc w zespoleniu z naturą:

Nagle jej ciałem targa mocny ból. W czystą wodę jeziora gwałtownie spływają jej własne wody, mętne, tajemnicze, zmieszane z krwią. Jakaś siła wyrzuca ją w górę i Ewa usiłuje podплыnąć ku brzegowi, ciągnąc za sobą czerwoną smugę. Nad wodą niesie się głośny, wysoki krzyk dziecka witającego świat. Spłoszona para łabędzi zrywa się do lotu. Na łące tańczą fauny⁸.

Jak się w końcu okazuje, akcja powieści idzie dwoma torami. Obok pierwszego zakończenia, niejako równolegle pojawia się drugie, w którym tylko bezlistne drzewo towarzyszyło młodej kobiecie w bolesnej drodze do gabinetu lekarza. To drugie zakończenie jest słabo widoczne, wygląda niby aneks dołączony do książki. Kiedy pierwszy raz czytałam *Ono*, w momencie wynurzenia się dziecka z wody skończyłam lekturę i zadowolona chciałam zamknąć książkę. Dopiero córka, zaglądając mi przez ramię, powiedziała: „Musisz przeczytać do końca”.

Drugie zakończenie (tak sądziła Dorota, że daje czytelnikom do wyboru dwa warianty zamknięcia zdarzeń) jest jedynym i prawdziwym końcem utworu. Nie może być inaczej, bo smutna egzystencja rodziny nie może nagle i bez powodu, w jakiś cudowny sposób ulec przemianie. Zwłaszcza że główna bohaterka, opuszczona i oszołomiona zastrzykiem, nie potrafi utrzymać się na nogach, czuje się słaba i podiera się o ściany. Skąd wzięłaby siły, aby wyjść i odbyć cudowną podróż „po szczęście” i dłużej od tej pory miałyby się wszystko układać po jej myśli?

Jedynym ratunkiem dla osamotnionej w poczekalni dziewczyny było uruchomienie marzeń, marzeń na jawie, fantazmatów. W nich, bo są to procesy obronne, marzący jest zawsze głównym bohaterem – zwycięzcą. W nich wszystko może się

⁸ D. Terakowska, *Ono*, Kraków 2003, s. 468.

zdarzyć, nawet sytuacje fantastyczne: „na łące tańczą fauny”. W ten sposób zaniepokojone lub zranione „ja” człowieka ratuje się przed zgubą. Fantazmaty pełnią zatem funkcję terapeutyczną. W fantazmatach, czyli scenariuszach wyobraźniowych, człowiek pociesza sam siebie. Odgrywa przed sobą wewnętrzny teatr. Ewa z powieści *Ono* niejako wmówiła i pokazywała sobie, że jest na dobrej drodze, wszystko się uda i dobrze skończy. A tak naprawdę, gdy czas po zastrzyku minął, lekarz poprosił ją do gabinetu. „I nic nie czuje, a gdy otwiera oczy, widzi wielkie, bezlistne drzewo za oknem”⁹.

Z przywołanych tu, znaczących scen utworu wynika, że mamy do czynienia z pewną odmianą powieści epistemologicznej, czyli powieści o poznaniu, która draży istotę rzeczy, osoby i zjawiska. W powieści tego typu, którą można uznać w porządku genologicznym za powieść fantazmatyczną, sposoby poszukiwań prawdy nie mieszczą się tylko w konwencjach tradycyjnego mimetyzmu. Świat przedstawiony prezentowany jest od środka, poprzez imaginacje bohaterów, zjawiska oniryczne, halucynacje, wizje, obsesje, a nawet paranoiczne doświadczenia. O przebiegu zdarzeń – od momentu pozostawienia Ewy w poczekalni do jej wejścia do gabinetu lekarza – decydują jej głębokie pragnienia, fantazmaty. Dlatego *Ono* to powieść fantazmatyczna. Tego typu odmianę powieści uprawiała Terakowska.

Chwył fantazmatu, czyli głębokiego pragnienia bohatera, był stosowany w literaturze od dawna, zwłaszcza w literaturze romantycznej. Warto zwrócić uwagę na bohaterów utworów E. T. A. Hoffmanna. To najczęściej marzyciele, którzy mogą swobodnie poruszać się w kilku rzeczywistościach naraz, np. realnej i wymarzonej. Sam Hoffmann wyznał, że gdy bierze pióro do ręki, wydaje mu się, że otwiera się przed jego oczyma cudowne królestwo, zrodzone i ustanowione w głębiach jego „ja”. Pisze o tym Maria Janion w książce *Projekt krytyki fantazmatycznej*, gdzie udowadnia istnienie wartości literackich fantazmatu¹⁰. W *Ono* fantazmat jest dominantą konstrukcyjną; osoby, bo wewnętrzny świat, stanowią marzenia Ewy, reszta to tylko ich motywacja.

Także w innych utworach Doroty Terakowskiej pojawiają się próby uruchomienia fantazmatu, choćby w marzeniach o podróży chorego i leżącego w łóżku Bartka (*Babci Brygidy szalona podróż po Krakowie*); uzdolnionej parapsychicznie Agaty (*Lustro pana Grymsa*), gotowej wyruszyć w drogę i złożyć ofiarę krwi; chłopca, też Bartka, który tęsknił za rodziną i postanowił ją odnaleźć (*Władca Lewawu*); Ewy zjadającej czarodziejski korzeń i udającej się do krainy dzieciństwa; Jona, podejmującego odpowiedzialność poza granicami czasu (*W Krainie kota*); poczwarki śniącej, że jest motylem (*Poczwarka*), wreszcie Ewy, tej z *Ono*, na próżno szukającej wsparcia i pomocy.

⁹ Tamże, s. 471.

¹⁰ Por. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*.

Ono jest ukoronowaniem tego fantazmatycznego chwytu, wprowadza go scena:

– Łyse drzewo – mamrocze Ewa. – Dopiero na wiosnę przekonamy się, czy to jest dąb, czy kasztan. Nie, nie tak... Ja się przekonam, ty już nie. Cholera... ty już nie? Nigdy nie zobaczysz tego drzewa? Ani innych drzew? Nie usłyszysz, jak szumią w czasie wiatru? Dlaczego? Muszę pomyśleć... Potrzebuję jeszcze trochę czasu, żeby pomyśleć...

Ewa prawie się przewracając, zgarnia z podłogi broszurę, upycha ją do torby i chwiejnie zmierza ku wyjściowym drzwiom. Kobieta ponownie wychodzi z gabinetu.

– Dziecko, przewrócisz się – mówi. – Zaraz zaczynamy, mąż już schodzi. Połóżysz się na fotelu i od razu będzie lepiej.

„Położę się na tym potwornym fotelu, który przyleciał z kosmosu, rozłożę szeroko nogi i pozwolę cię wyskrobać. Wyskrobiemy tę twoją za dużą głowę i małe pletwy. Oczy, nos i uszy. Mózg i co jeszcze?”

– Dziękuję bardzo – bełkocze Ewa, usiłując zachować równowagę. – Dziękuję, może jutro. Tak, jutro. A może wiosną, gdy zakwitnie to drzewo...

Kobieta, nie zwracając uwagi na jej mamrotanie, znowu znika w gabinecie [...] ¹¹.

W przytoczonym fragmencie nie chodzi o udowodnienie, że przedstawione wydarzenia mają charakter imaginacyjny, ale o to, że wykorzystana wyobraźnia bohatera, jego głębokie pragnienia mają charakter fabułowtórczy, nie podlegający mimetycznej weryfikacji. Bo wszelkiego rodzaju odmieńcy, wybrańcy czy galernicy wrażliwości – jak ich nazywał Antoni Kępiński — posiadają moc działania, są ośrodkiem sprawczym niezwykłych zdarzeń ¹².

Na końcu tych rozważań pojawia się pytanie: kto wie lepiej – pisarz czy czytelnik, a więc czy *Ono* posiada dwa równie ważne zakończenia, czy jedno, to niekończące się upragnionym przez czytelnika happy endem? Z analizy samego dzieła wynika, że racja nie leży po stronie twórcy. On przecież, niby medium, przekazuje tylko jakieś wewnętrzne napięcia, które tworzą dzieło. Jest co najwyżej jego pierwszym odbiorcą, czytelnikiem. Ale niekoniecznie najlepszym. *Ono* samo wyjaśnia własną zagadkę, sytuując się w ramach powieści fantazmatycznych, odsłaniających to, co prawdziwe, ale do końca nieuchwytnie.

Bibliografia przedmiotowa

- Baluch A., *Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Kraków 1998.
- Baluch A., *Od ludus do agora: rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Kraków 2003.
- Fiedler L.A., *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*, przeł. K. Stamirowska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1972.

¹¹ D. Terakowska, *Ono*, s. 128–129.

¹² A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1987. Por. też A. Kępiński, *Rytm życia*, Kraków 1983.

Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.

Kępiński A., *Lęk*, Warszawa 1987.

Kępiński A., *Rytm życia*, Kraków 1983.

Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej, pod red. B. Tylickiej i G. Leszczyńskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002.

The mysterious world of Dorota Terakowska

Abstract

The literary work of Dorota Terakowska may, and in fact should be read in the context of a criticism project of the phantasmatic Maria Janion. This can be seen in the characters of the main protagonists of the novels of this writer, shaped in the form of an "internal man", revealing the depth and truth of their personality – without a mask.

The article is an analysis and interpretation of the phantasmatic pictures in Dorota Terakowska's novel *Ono (It)*, where reality is mixed up with a daydream – a phantasm.

Słowa kluczowe: Dorota Terakowska, literatura dla młodzieży, powieść fantasy, fantazmaty w kulturze

Key words: Dorota Terakowska, adolescent literature, fantasy novel, phantasms in culture

Alicja Ungeheuer-Gołąb

Uniwersytet Rzeszowski

O dobrej dziewczynie (na podstawie wybranych baśni braci Grimm)

W niniejszym artykule staram się pokazać pewien aspekt sfery żeńskości, tak jak może rozumieć i przyjmować ją dziecko. Mam jednak świadomość, że niektóre poruszane tu problemy związane z motywami, postawami i czynnościami bohaterów mają swe drugie, głęboko ukryte dno związane z kontekstami antropologicznymi, literaturoznawczymi i psychologicznymi, do których niejednokrotnie nawiązuję. Materiałem egzemplifikacyjnym uczyniłam baśnie braci Grimm, jednak mam świadomość, że wśród baśni ludowych istnieje duża różnorodność w ukazywaniu motywu żeńskości i związanych z nim składników treści.

Pole odbioru literatury determinuje różne możliwości odczytań. Biorą się one z indywidualnych różnic między odbiorcami oraz ról, jakie każdy z nich może pełnić. Role czytelnika, wykonawcy i badacza¹, które wyłonił Edward Balcerzan, jasno określają pewne specjalne zachowania odbiorcy względem dzieła. Pokazują obszary możliwych analiz i interpretacji. W przypadku literatury dziecięcej jedną z możliwości daje śledzenie warstwy przedmiotowej utworu, która dostępna jest dziecku i przedstawianie jej w szerszym kontekście metodologicznym. W przypadku baśni jedną z możliwości interpretacyjnych jest odniesienie do teorii psychoanalitycznych. Zdaniem Jolanty Ługowskiej „baśń ludowa w ujęciu Grimmów prezentuje młodemu odbiorcy losy bohaterów w sposób prosty i konsekwentny, pomijając szczegóły dru gorzędne wobec rozwijającej się akcji. Posługuje się przy tym wyrazistymi obrazami, które w procesie odbioru nie tylko denotują sensory znane dziecku z codziennego doświadczenia, ale również konotują znaczenia na razie niejasno przeczucwane, których źródło bije w podświadomości”². Zatem obok warstwy przedmiotowej w dziecięcym odbiorze może pojawić się sfera nieświadomych treści, które w sposób

¹ E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972.

² J. Ługowska, „Kopciuszek” braci Grimm a literackie adaptacje Janiny Porazińskiej, [w:] *też*, *W Fantazjanie i gdzie indziej*, Wrocław 2006, s. 50.

intuicyjny zostają przyjęte przez czytelnika i w kształcie obrazów utrwalone w jego sferze psychicznej. W przypadku odbioru baśni ludowej istotne znaczenie ma kreacja bohatera, który zwykle jest tu jasno określony – jako dobry lub zły. Ponadto posiada cechy typowe dla płci – rycerz jest więc odważny, a królowna piękna.

Żeński pierwiastek, podobnie jak męski, jest w baśniach pokazany w sposób dychotomiczny. Na jednym biegunie widnieje istota ze wszech miar dobra, na drugim do gruntu zła. Najlepiej oddają to postaci wilka i myśliwego w baśni o Czerwonym Kapturku. Wilk, który – jak pisze Bruno Bettelheim – uosabia wszelkie krwiożercze i destrukcyjne instynkty, zostaje tu uzupełniony postacią myśliwego – opiekuńczego, kochającego wybawiciela³. Podobny układ sił występuje też w obrazie żeńskości. W baśni o królownie Śnieżce ów biegunowy charakter widnieje w układzie postaci dobrej Śnieżki-królowny i złej macochy-czarownicy. W pracach Bettelheima dotyczy on głównie postaci dobrej i złej matki⁴. Za Melanią Klein moglibyśmy więc mówić o karmiącej i niekarmiącej piersi⁵. Jednak wydaje się, że kobiecej natury nie można sprowadzać jedynie do jej istoty macierzyńskiej, a z taką łączy się obraz matki i macochy, tak wyraziście omawiany przez amerykańskiego psychoanalityka. Zanim bowiem dziewczyna stanie się żoną i matką, jest głównie kimś, kogo mogłoby reprezentować określenie pierwiastek żeński, a więc inny niż męski. O ile jednak to, co męskie, jest – zdaniem francuskiego badacza Pierre'a Péju – w jakiejś mierze określone, to, co żeńskie, jeśli nie jest żoną albo matką, wydaje się rozproszone i nie do końca sprecyzowane. Jak zauważa Péju, „męskość i żeńskość nie tworzą dwóch odrębnych, ale równoległych ciągów, a wręcz przeciwnie, dwa zupełnie nierównoległe sposoby bycia i odczuwania”⁶.

Kim są baśniowy chłopiec i baśniowa dziewczynka, zanim przypisane im zostaną role związane z płcią? To, co możemy określić na pewno, to ich przyszłość. Baśniowy chłopiec wyrasta na rycerza, królewicza, króla, władcę, bohatera. Na kogo wyrasta baśniowa dziewczynka? Czy przypisana jej rola królowny jest szczęśliwa? Czy jest tym, czego rzeczywiście potrzebuje jej serce i umysł? Baśń rzadko mówi, co dzieje się z królowną, gdy już nią zostanie⁷. Mówi natomiast, że może nią zostać tylko ta, która jest **dobrą dziewczyną**.

Termin „dobra dziewczyna” zaczerpnęłam z książki Alicji Baluch pt. *Archetypy literatury dziecięcej*, a ściślej z załączonych do niej ilustracji małej dziewczynki

³ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danełk, t. 1, 2, Warszawa 1985. s. 19–44.

⁴ Tamże, s. 138–149.

⁵ Zdaniem Melanie Klein doświadczenia i fantazje niemowlęcia związane z karmieniem piersią mają istotne znaczenie w konstytuowaniu się pierwszych doświadczeń dobra i zła. Klein posługuje się pojęciami „dobrej” i „złej” piersi. Zob. M. Klein, *Miłość, poczucie winy i reparaacja*. Pisma, t. 1, przeł. D. Golec, Gdańsk 2007, s. X.

⁶ P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie*, przeł. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 117.

⁷ Wątek taki podejmuje we współczesnej bajce dla dzieci Roksana Jędrzejewska-Wróbel, *O słodkiej królownie i pięknym księciu*, Poznań 2008.

opatrzonych szczególnymi tytułami, w których moją uwagę zwróciły określenia odnoszące się do postaci dziewczęcych w baśni o Kopciuszku, jak: dobra biedulka, zła dziewczyna, niedobra dziewczyna, dobra dziewczyna. Ciekawe, że ilustracja kończąca serię nosi tytuł: „Ostatnia dobra dziewczyna”⁸. Zestaw rysunków jest, jak zauważa autorka *Archetypów...*, typowy dla małych dziewczynek, które „najczęściej rysują królowny w długich koronkowych sukniach i z rozpuszczonymi włosami”⁹. Oprócz wizerunków interesujące dla mnie są przytoczone określenia odnoszące się do Kopciuszka. Dziecko nie używa tu bowiem słów takich, jak: królowna, księżniczka czy Kopciuszek. Wyraźnie charakteryzuje postać ze względu na jej płeć oraz podstawową cechę charakteru (dobra – zła). Może to oznaczać, że w recepcji baśni przez małe dziecko bohater zostaje „przełożony” głównie na cechy związane z płcią i podstawową rolą, jaką odgrywa w świecie przedstawionym utworu. W jakiś niepojęty sposób do małej czytelniczki dotarło główne przesłanie tej baśni: aby dostać skarb, trzeba być dobrym. Wypadałoby jednak przewrotnie dodać, że trzeba być „dobrą dziewczyną”. Wszak przeznaczony Kopciuszkowi młodzieniec jest tylko bogaty i piękny. W utworze nie mówi się wiele o jego walorach etycznych. Warto też zapytać: Czy określenie „ostatnia dobra dziewczyna” oznacza podświadome rozumienie jej niewinnej natury jako cechy mało uchwytnej w realnym współczesnym świecie?

Kim zatem jest dobra dziewczyna? Określenie „dobra” nie jest jednoznaczne z „piękna”, ale w baśni zwykle znaczy to samo. Podobnie rozumuje dziecko, dla którego wartości estetyczne postaci są tożsame z etycznymi. Warto też zauważyć, że uroda i dobroć baśniowych bohatererek nie wyklucza takich cech jak „mądra” albo „głupia”. Często zalety umysłu nie są wyeksponowane w sposób wyrazisty, intelekt zastępuje intuicja bardziej odpowiadająca ludowemu światopoglądowi. Gdy brudny i biedny Kopciuszek prosi ojca, aby przywiózł mu z miasta pierwszą gałązkę, która dotknie jego kapelusza, może się wydawać, że to pomysł jakiejś bezrozumnej dziewczynki. Dopiero później okazuje się, że sierotka miała w tym swój cel i że kierowała nią intuicja. Zielona, delikatna witka, symbolizująca żywe soki życia, oddaje w pełni pragnienia niewinnej, szlachetnej istoty. Ponadto życie dziewczyny jest zwykle poddane losowi, nie zawsze ma ona wpływ na to, co rzeczywiście się z nią stanie. Jak pisze Jolanta Ługowska historia Kopciuszka to „klasyczny przykład fabuły ‘życzeniowej’: dziewczyna poddawana upokorzeniom i doznająca niepowodzeń, której naturalne walory pozostają przez dłuższy czas niedostrzeżone (symboliczne pokrycie pięknej twarzy popiołem), dzięki niezwykłemu zbiegowi okoliczności i sile własnego charakteru doznaje cudownego wywyższenia [...]”¹⁰. Kopciuszek spełnia wszelkie warunki, by być dobrą dziewczyną. Dziewczynka jest pracowita, skromna, posłuszna. Jest doskonałą kandydatką na żonę i matkę, ponieważ jest także niewinna i piękna. Jest wzorem dobrej dziewczyny. Już w pierwszych słowach utworu

⁸ A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wrocław 1993, aneks.

⁹ Tamże, s. 34.

¹⁰ J. Ługowska, *W Fantazjanie...*, s. 45.

dziewczynkę przestrzega umierająca matka: – „Dziecko ukochane, pamiętaj, bądź pobożna i dobra [...]”. Później czytamy: „Dziewczynka chodziła codziennie na grób matki i płakała, a była wciąż pobożna i dobra [...]”¹¹. Złe siostry „odebrały sierocie jej piękne stroje, odziały ją natomiast w jakieś stare, szare łachmany i dały jej drewniane trzewiki [...]. Biedactwo musiało teraz od rana do nocy ciężko pracować, wstawać o świcie, nosić wiadrami wodę, prać, rozpalać ogień na kominie i gotować”. Na tym się jednak nie kończyło: „siostry dokuczały jej ciągle, robiły przykrości, jakie tylko wymyślić zdołały, wyśmiewały się z niej, wsypywały do popiołu groch i soczewicę i biedna dziewczyna, wybierając je, musiała nieraz siedzieć do późnej nocy”¹². Mimo tych wszystkich przeciwności Kopciuszek wciąż pozostawał dobry i pokorny. Niekiedy jego uległość była tak daleko posunięta, że odbiorca zastanawia się, dlaczego dziewczynka w końcu nie wykrzyczy swego nieszczęścia, nie zawalczy o lepszy los. Wydaje się, że czytelnik zgadza się na los Kopciuszka, bo w nim samym istnieje wewnętrzna potrzeba na pozostawanie poniżonym, pokornym i szlachetnym. Zapewne dzięki temu wierzy, że w końcu, podobnie jak Kopciuszka, spotka go nagroda.

Dobrą dziewczyną jest też pracowita bohaterka baśni *Pani Zima*: „biedna dziewczyna co dzień musiała siadać przy studni i prząść, aż ciekła jej krew z palców”¹³. Ona także może wydawać się głuptaską, gdy na rozkaz macochy w desperackim odruchu wskakuje do studni, by odnaleźć wrzeczono. Czytając ten fragment baśni, ma się nieprzyjemne wrażenie, że tylko dziewczyna może zrobić coś tak niezrozumiałego, wskoczyć do studni, tracąc swe życie. A jednak... W studni dobra dziewczyna znajduje swe przeznaczenie, wyjmując z pieca bochenki chleba, strząsa dojrzałe owoce z jabłoni. Gdy trafia do małego domku Pani Zimy, zostaje tam dłużej, grzecznie służąc nieznannej kobiecie o wielkich zębach. Za rzetelną pracę otrzymuje nagrodę – wraca do macochy obsypana złotem, jest bogata i piękna. Baśń w zbiorze braci Grimm nie mówi, co dzieje się z nią dalej. Można się jednak domyślać, że teraz zasłużyła na męża-księcia. Można by stwierdzić za Péju, że piękno dziewczyny zostało „zatrzymane w ruchu”, jej zastygłą piękność podkreśla złoto, którym jest pokryta. W takim stanie może ją odkryć nieznanomy, równie piękny książę, któremu urodzi dzieci. Oby synów, bo dziewczynki według baśniowych porządków nie przynoszą szczęścia. Postać pozytywnej bohaterki zestawiona jest tutaj z postacią złej dziewczyny, która zamiast złotem zostaje oblana smołą: – „Oto nagroda za twe leniwość! – rzekła Pani Zima i zamknęła wrota. Wróciła więc leniwa dziewczynka do domu, cała oblana smołą [...]”¹⁴. Uważny czytelnik zapamięta, że na prawdziwą, szczerozłotą nagrodę zasłużyła tylko dobra i pracowita dziewczyna.

Piękna królewna, bohaterka baśni pt. *Gęsiareczka*, zostaje oszukana przez złą służącą i z pokorą poddaje się jej poleceniom, tak jakby pozbawiono ją jakiegokolwiek

¹¹ *Kopciuszek*, przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie braci Grimm*, t. 1, Warszawa 1986, s. 121.

¹² Tamże, s. 123.

¹³ *Pani Zima*, przeł. M. Tarnowski [w:] *Baśnie...*, s. 135.

¹⁴ Tamże, s. 138.

możliwości decydowania o sobie. W rezultacie zostaje pasterką i pasie gęsi na łące, a służąca zajmuje jej miejsce u boku królewicza. Mimo iż na koniec odzyskuje narzeczonego, klejnoty i miejsce w królestwie, a służąca ponosi karę, wydaje się, że właśnie epizod mówiący, że królowna pokornie znosi niesprawiedliwość, zapewnia jej prawdziwe zwycięstwo – w tym wypadku pięknego i bogatego męża. Rodzi to wrażenie, iż tylko dzięki wcześniejszej postawie pokornej i cichej dziewczyny zasłużyła na miano prawdziwej królowej.

W teorii Bettelheima ważne miejsce zajmują matka i macocha, a także rodzeństwo. Péju podnosi problem odmiennej od męskiej istoty dziewczęcej, także odmiennej od niej istoty kobiecej (kwestia wyróżnionego przez Péju piękna w ruchu i piękna zastygłego)¹⁵. Badacze ci poświęcają sporo miejsca żeńskim bohaterkom, niekiedy pojawia się w ich refleksji problem siostry jako jednej z podstawowych baśniowych żeńskich postaci. Jest coś zastanawiającego w roli, jaką pełni siostra w odniesieniu do braci. Zwykle gdy w baśniowej rodzinie pojawia się dziewczynka, na jej braci spada zły los. Fatum jest tym gorsze, że zwielowrotnione wielością braci, których jest zwykle siedmiu albo dwunastu i wszyscy doznają cierpienia z powodu urodzin dziewczynki. Od wieków zarówno królowie jak prości mężczyźni z ludu oczekiwali męskiego potomka. Gdy pierwsza rodziła się dziewczynka, zwiastowało to zły los, który spada na rodzinę. Ucieleśnieniem takiego nieszczęścia w baśni są często zwrócone do synów groźby ojca, który wypowiada je w obliczu narodzin żeńskiego potomka: „– Oby ci nieposłuszni chłopcy zamienili się w kruki!”¹⁶ – mówi ojciec w baśni *O siedmiu krukach*, myśląc o swych synach, którzy nie przynoszą wody potrzebnej do chrztu wątłej siostry. W baśni pt. *Bajka o dwunastu braciach* ojciec otwarcie przedstawia problem związany z narodzinami córki, mówi do żony: „– Jeśli trzynaste dziecko, które wydasz na świat, będzie dziewczynką, każę zabić dwunastu synów, aby cały majątek i królestwo przypadło jej w udziale”¹⁷. O tym, że ojciec nie żartuje, świadczy przygotowanych przez niego dwanaście trumien wypełnionych wiórami. Zdaniem Péju ojciec wygania synów niby dlatego, że rodzi się dziewczynka, ale tak naprawdę właśnie pragnie dziewczynki, „żeńskość ukazana jest jako wykluczenie i śmierć męskości”¹⁸. Nawiązując jednak do teorii edypalnych, które wykorzystuje w analizach Bettelheim, a którym zaprzecza w wielu miejscach Péju, można sądzić, że w tym właśnie przypadku istotne znaczenie mają uczucia edypalne ojca. Osoba dziewczynki budzi niepokój, bo ojciec kocha ją bardziej. Z tego „bardziej” rodzą się wszelkie niszczące emocje skierowane do synów, wyostwiają niezadowolenie z ich

¹⁵ Badacz dostrzega postawę *bycia-dziewczynką*, która ujawnia się w kreacjach niektórych baśniowych bohaterek. Wraz z tym wyróżnieniem pojawiają się różnice w pewnych szczególnych elementach żeńskiego pierwiastka. I tak dostrzega dwa rodzaje piękności: piękność z lasu, jako piękno w ruchu, i piękność księżniczki, jako piękno zatrzymane. Zob. P. Péju, dz. cyt., s. 127.

¹⁶ *O siedmiu krukach*, [w:] *Baśnie...*, s. 138.

¹⁷ *Bajka o dwunastu braciach*, [w:] *Baśnie...*, s. 60.

¹⁸ P. Péju, dz. cyt., s. 126,

postaw i osób jako potomków. W tej gmatwaninie uczuć na plan pierwszy wybija się wreszcie postawa siostry, dobrej dziewczyny, która bez chwili wahania idzie na ratunek nieznanym braciom. Wędruje w żelaznych trzewikach, milcząca przez siedem lat siedzi na drzewie, mieszka w maleńkim domku i z pokorą usługuje braciom. „– Nie płacz, droga matko, pójdę w świat i odszukam braci”¹⁹ – oświadcza bez zająknięcia siostra dwunastu braci. Podobnie w *Baśni o sześciu łabędziach* czytamy: „Dobra siostrzyczka postanowiła niezwłocznie odszukać braci i kiedy król zostawił ją samą, opuściła zamek i poszła przez las prosto przed siebie”²⁰. Wyzwanie, które tak chętnie podejmuje siostra, jest powodowane nie tylko miłością do braci. Wydaje się, że w drodze, w odbywaniu niezasłużonej kary, jaką może być milczenie czy wyobcowanie, uwalnia się jedna ze stron żeńskiej natury, skłonna do wałęsania się po pustkowiu, rozmowy ze zwierzętami, znajdująca pokrewieństwo duszy ze znachorkami i czarownicami. Zdaniem Péju „dziewczynka w baśni jest istotą, której ‘kobiecość’ jest ewidentnie więziona między postaciami zazdrośnie feminizującej matki i męża-Uroczego Księcia, ale istnieje dla niej droga ucieczki nazywana lasem, wrzosowiskiem, dzikością, pustynią, błędzeniem albo szaleństwem”²¹. Taką ucieczką może być też podjęcie aktywności w celu uratowania braci. Choć baśnie pokazują, że i tu wygrywa przeznaczenie dobrej dziewczyny, zwykle bowiem na koniec znajdzie ją piękny książę, nawet gdyby była ukryta na drzewie.

Dziewczynie przypisana jest nie tylko bolesna wędrownica. Częstym elementem jej losu jest przebywanie w odosobnieniu albo choćby na uboczu. Wskazuje na to los Roszpunki zamkniętej w wieży (dziewczynę można zamknąć, bo jest słaba), Śpiącej Królowny, która spędza we śnie sto lat, Śnieżki, która staje się gospodynią u krasnoludków, siostry z baśni *O sześciu łabędziach*, która zamieszkała na drzewie. Czy chciały tam być? Baśń mówi, że musiały odbyć karę. Ów dydaktyczny wątek często wykorzystują pedagodzy i rodzice. Jednak warto zauważyć za Péju, że ukarane w ten sposób bohaterki z pokorą znosiły swój los. Co więcej, poddawały mu się i zaprzyjaźniały się z nim. Śnieżka doskonale czuła się w domu krasnoludków, Roszpunka znalazła sposób na nudę w wieży, Śpiąca Królowna smacznie spała. Zdaniem Péju te zachowania mogą świadczyć o tym, że dziewczynka wykluczona wbrew sobie znajduje schronienie w życiu, które nie ma nic wspólnego ze społeczeństwem i jego normami²². Dziewczynka przyjmuje je zatem z pokorą, zostając nadal dobrą dziewczyną. W tym nowym życiu nie robi niczego złego, znosi swój los, choćby musiała siedzieć siedem lat na drzewie i nie mówić, iść w żelaznych trzewikach na koniec świata, spać sto lat albo chować się w zwierzęcej skórce. Péju pisze, że bierze się to stąd, iż tradycyjnym miejscem tego, co żeńskie, jest nieruchomości i stałość. Wpisywanie kobiety w ów nieruchomy świat przynosi często taki skutek, że jest ona zepchnięta na margines. Społeczeństwo wymaga od niej, aby

¹⁹ *Bajka o dwunastu braciach*, [w:] *Baśnie...*, s. 62.

²⁰ *O sześciu łabędziach* przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie...*, s. 234.

²¹ P. Péju, dz. cyt., s. 135.

²² Tamże, s. 122.

czekała bez ruchu na uroczego księcia, na dziecko, na króla, który walczy na wojnie. Tymczasem „bycie-dziewczynką oznacza rzucanie się w szczeliny, opuszczanie zamku, pokrywanie się inną skórą, zamieszkiwanie z krasnoludkami”²³. Jeśli chce się ona wymknąć, zwykle skazuje się na cierpienie, jak mądra Elżunia, Wieloskórka czy bezręka dziewczyna. Przebywanie na drzewie jest wysublimowaną formą znalezienia wolności w fallocentrycznym świecie, próbą niepoddawania się, chęcią zmiany losu. Jest także, według psychoanalityków, momentem wyciszenia potrzebnym do scalenia rozbitej osobowości, harmonizowania wewnętrznych struktur psychiki. To jednak trwa w baśni tylko chwilę, zwykle bowiem przez las przejeżdża piękny książę. Paradoksalnie dziewczęca demonstracja wolności zostaje przekształcona w pokorę towarzyszącą odbytej karze i staje się przewrotną zaletą: „Wycierpiałaś tyle, oto twa nagroda”. Dalej obydwójce żyją długo i szczęśliwie. Tak mówi baśń. Czasem też dziewczyna jest nadal prześladowana – przez teściową, macochę lub inną postać żeńską, jakby to, co kobiecie, było gorsze, a więc zasługujące na kolejną karę. Dobra dziewczyna, która jest już królowną, rodzi bowiem dzieci, które ktoś jej zabiera, zjada, zabija, ukrywa, albo zostaje posądzona o zdradę czy oszpecona. Wszystkie te zdarzenia powodują, że traci miłość księcia. Zostaje jej więc odebrane to, co najcenniejsze. Zdaniem Bettelheima zapowiedź szczęśliwego związku kobiety i mężczyzny w baśni daje odbiorcy nadzieję na szczęśliwe życie, a przede wszystkim rekompensuje strach przed śmiercią. Czy może być bardziej okrutna kara jak utrata nadziei i poczucia bezpieczeństwa? Często więc na koniec, po licznych nieszczęściach, ukochani wybaczą sobie, a zdrajcy zostają ukarani. To daje odczucie satysfakcji i spełnienia obietnic. Co zostaje dla dobrej dziewczyny? Z jednej strony mąż-król, który wybaczył jej wszelkie przewinienia (a przecież nie była ich winna), i zależność wobec niego, z drugiej – miłość, która pokonała wszelkie przeciwności. I w tę drugą możliwość, bliższą teorii Bettelheima niż Péju, łatwiej się wierzy. Widać jednak wyraźnie, jak po chwilach wolności spędzonych w lesie, na uboczu dziewczynka zostaje wtłoczona w rolę dobrej dziewczyny, od której droga prowadzi tylko, a może aż do pałacu.

Baśniowy chłopiec bywa sprytny (*Jaś – Kot w butach*), odważny (*Śpiąca królowna*, *Roszpunka*), ma szczęście (*Królowna Śnieżka*). Baśniowa dziewczynka musi zasłużyć na szczęśliwy los. W baśniach takich, jak *O dwunastu braciach*, *O sześciu łabędziach* czy *O siedmiu krukach* bohaterka musi odbyć daleką drogę, pełną cierpienia i wyrzeczeń, aby odczarować braci. Na uwagę zasługuje nie tylko chęć wyruszenia w świat i poświęcenia, ale także trudy, jakie spotykają w drodze bohaterkę. W bajce o dwunastu braciach dziewczynka mówi: „– Chętnie umrę, jeśli mogę przez to zbawić swych braci”²⁴. Bez zastanowienia wyszukuje sobie wysokie drzewo i tam przędzie, nie mówiąc ani słowa i nie śmiejąc się. Determinacja w działaniu pozwala dobrej dziewczynie osiągnąć cel i uratować braci. W nagrodę za swe cierpienie dostaje ponadto za męża króla, ale i wówczas spotykają ją nieszczęścia.

²³ Tamże, s. 124.

²⁴ *Bajka o dwunastu braciach* przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie...*, s. 64.

Podczas wędrówki nie walczy aktywnie, ale wytrwale poddaje się napotkanym przeszkodom albo po prostu ucieka (*O siedmiu krukach*), tak że można stwierdzić, iż jej największą zaletą jest pokora. Jedną bowiem z podstawowych cech dobrej dziewczyny jest bycie pokornym. Wszelkie próby desperacji ze strony kobiet w baśni nie przynoszą im niczego dobrego. Jeśli podejmą walkę czy ucieczkę – tracą szczęście albo rozum.

„Dobra siostrzyczka postanowiła niezwłocznie odszukać braci i kiedy król zostawił ją samą, opuściła zamek i poszła przez las prosto przed siebie. Szła tak przez całą noc i cały następny dzień, aż już nie mogła iść dalej ze zmęczenia. Wtem ujrzała samotny domek, a kiedy weszła, znalazła się w izdebce, w której stało sześć łóżeczek. Dziewczynka nie chciała położyć się do żadnego z nich, lecz wślazła pod jedno łóżeczko, położyła się na twardej podłodze”²⁵.

W tym opisie uderza desperacja, z jaką dziewczynka wyrusza na poszukiwania. Co nią kieruje – chęć nagrody, posłuszeństwo ojcu? Nie wiemy tego na pewno, ale przeczuwamy, że robi to z miłości i oddania braciom. Wierzymy, że idzie po nich, bo jest dobra. Dziewczynka idzie prosto przed siebie, nie ma planu wędrówki, nie obmyśla, gdzie przystanie, aby odpocząć, i dokąd zajdzie. Taką wędrówką kierują z jednej strony emocje, z drugiej –bezwzględne podporządkowanie się sytuacji, w której ważną rolę grają mężczyźni. Idzie długo, aż do skrajnego wyczerpania, a w napotkanym domku wchodzi pod łóżko, aby tam odpocząć. W tym obrazie wędrującej przez las, umęczonej, zdesperowanej dziewczyny, która chce spędzić noc pod łóżkiem, jest coś wstydlivego, upokarzającego, ale też silnego i upartego, jak kropla, która drąży skałę. Taka jest dobra dziewczyna, która zniesie wszystko.

W innych baśniach, na przykład w *Królewnie Śnieżce*, bohaterka cudem unika śmierci i zamieszkuje w lesie z istotami, które są od niej inne. Jak tłumaczy Bettelheim, w domu krasnoludków Śnieżka przemienia się z bezradnej dziewczynki w młodą dziewczynę, która umie pracować i cieszyć się ze swej pracy²⁶. Krasnoludki ądadają od niej, by słała łóżka, prała, szyła, cerowała i gotowała, a ona chętnie spełnia ich polecenie – jest niezwykle dobrą dziewczyną. Bettelheim uważa, że w tym obrazie obowiązkowej i pracowitej, a jednocześnie pięknej dziewczyny widoczna jest umiejętność kontrolowania popędów i podejmowania rozsądnych decyzji. Inaczej pisze o tym Péju, który twierdzi, że pobyt Śnieżki w domku krasnoludków to swoście kobiecy sposób na przerwę w drodze, podczas której objawia się umiejętność porozumiewania się dziewczynki ze światem zewnętrznym, choćby wypełniały go istoty tak dziwne jak krasnoludki. Różnice w interpretacjach uczonych wskazują na różne rozumienie przez nich roli żeńskości. Uświadamiają kolejnym badaczom, jak interesujące, a zarazem odmienne mogą być próby odczytania kobiecej duszy. Bo choć Bettelheim zwraca uwagę głównie na kontekst konfliktów edypalnych, to jednak porusza się w obszarze zjawisk oddziałujących na kształtowanie się sfery żeńskości.

²⁵ *O sześciu łabędziach...*, s. 235.

²⁶ B. Bettelheim, dz. cyt., t. 2, s. 84.

Droga do zwycięstwa nie jest łatwa, a dziewczyna często popełnia błędy. Czy baśń przypisuje je płci? Można tak sądzić, bo rzadko się zdarza, aby baśniowy bohater męski zaprzepścił szansę z powodu spontanicznych, nieprzemyślanych działań. Tymczasem zdarza się, że dziewczyna poddaje się własnym, wewnętrznym, nieświadomym impulsom i robi coś, co niweczy cały jej dotychczasowy trud. Siostra dwunastu braci, gdy już ich odnajduje, niepotrzebnie zrywa lilie rosnące w ogrodzie i tym sposobem gubi swych braci, którzy zamieniają się w kruki. W baśni *O siedmiu krukach* bohaterka przez nieuwagę gubi kurzą łapkę, bez której nie może dostać się do Szklanej Góry. Takie zachowania mogą sugerować niski poziom intelektualny bohatera, ale w rzeczywistości objawiają właściwą tylko dziewczynce wrażliwość i odmienność przeżywania. Bohaterka za swą nieuwagę płci bowiem zwykle wysoką cenę związaną najczęściej z koniecznością okupienia winy, na przykład przez okaleczenie: „[...] dziewczynka sięgnęła po kurzą łapkę, lecz kiedy rozwinęła chusteczkę, zobaczyła z przerażeniem, że ją zgubiła. [...] Chciała uratować braci, lecz bez kurzej łapki nie mogła dostać się do wnętrza Szklanej Góry. Dobra siostrzyczka odcięła sobie mały paluszek, wetknęła go do zamka i wrota rozwarły się”²⁷. Dziewczynka, aby uratować braci, musiała więc złożyć w ofierze część siebie. Baśń pokazuje, jak silne uczucia łączą dziewczynkę z braćmi. Ofiara z własnego ciała podkreśla więzy krwi i przekonanie o tym, że siostra nie cofnie się przed niczym, aby uratować braci.

Zdarza się też tak, że dobra dziewczyna, mimo swych przymiotów i spełnienia warunków, nigdy nie zaznaje ukojenia, a tym samym nie otrzymuje nagrody. Mówią o tym przerażające historie o mądrej Elżuni, czerwonych trzewiczkach czy bezrękiej dziewczynie.

W baśni o bezrękiej dziewczynie czytamy: „Córka młynarza była piękną i pobożną dziewczyną, [...] żyła bogobojnie i bez grzechu”²⁸. Gdy jej ojciec w swej lekko-myślności ofiarował ją nieznanemu starcowi, który okazał się diabłem, dziewczyna zgodziła się, aby obciął jej ręce.

„– Moje dziecko, muszę odrąbać ci obie ręce, bo inaczej diabeł mnie uprowadzi, ze strachu mu to obiecałem. Pomóż mi w mej niedoli i przebacz krzywdę, jaką ci wyrządzą!”

Dziewczyna odpowiedziała.

– Kochany ojcze, rób ze mną, co chcesz, jestem przecież twoim dzieckiem.

I wyciągnęła obie ręce, a on je odrąbał”²⁹.

Mężczyzna-ojciec żąda od córki tak potwornego poświęcenia, a ona się zgadza. W tej zgodzie jest nie tylko postawa posłuszeństwa, ale i zrozumienia ojcowskiej decyzji („Pomóż mi w mej niedoli...”). Dziewczyna jest dobra, oddaje więc ręce za ojca. Kikuty skazują ją na brak wrażliwości, nie pozwalają na dotykanie i czucie świata, ludzi i zwierząt. Ręce dają możliwość pracy i poznawania otoczenia przez dotyk.

²⁷ *O siedmiu krukach* przeł. M. Tarnowski, [w:] *Baśnie...*, s. 141.

²⁸ *Bezręka dziewczyna* przeł. E. Bielicka, [w:] *Baśnie...*, s. 161.

²⁹ Tamże, s. 162.

Dziewczyna zostaje pozbawiona możliwości utrzymania się i poznawania otoczenia. Staciła ręce, które służą ponadto przytrzymywaniu się, utrzymywaniu równowagi, gdy zawiodą inne zmysły. Ów brak może więc oznaczać niemożność „trzymania się” życia, ale też pomocy samej sobie³⁰. To stan totalnej dezintegracji³¹, który spowodowany jest motywem cięcia. Zdaniem amerykańskiej badaczki i poetki Clarissy Pinkoli Estés kobietę pozbawiono „rąk psychicznych”, by mogła odzyskać „dzikość i żeńskie zmysły”, dzięki którym będzie się mogła rozwijać. Zatem kara tak naprawdę staje się w baśni nagrodą, prowadzi do znalezienia najgłębszych wewnętrznych pragnień i scalenia zdeintegrowanej psychiki³². Okaleczona, tuła się po okolicy, aż dociera do sadu³³. W sadzie bezręka dziewczyna, zmęczona i głodna, zrywa ustami gruszki. Jej postać spostrzega ogrodnik, ale myśli, że to duch. Dziewczyna nie jest sobą, staje się kimś obcym, pozbawionym fizycznego ciała. Mimo iż była posłuszna, mądra i dobra, została wydziedziczona. Jednak choć jest jak wygnane z domu zwierzę, zdane na łaskę losu, w obrazie dziewczyny chwytającej ustami owoce jest coś zmysłowego i życiodajnego zarazem³⁴. Niebawem więc zostaje żoną króla. Później jej życie toczy się niewiele lepiej, wraz z dziećmi musi uciekać z królewskiego domu i żyć w lesie w maleńkiej chatce, gdzie za przyjaciół może mieć tylko leśne zwierzęta. Jej pokora w przyjmowaniu na siebie ciosów prowadzi do nagrody w postaci rąk, które odrastają, i męża, który ją odnajduje. W baśni wyraźnie widać, jak obraz kobiecej psychiki zostaje scalony i wzmocniony. Nie byłby taki jednak, gdyby pokazany tu rozwój psychiczny kobiety nie zawierał fazy dobrej dziewczyny, która wszystko zniesie.

³⁰ Zdaniem Clarissy Pinkoli Estés, „mówiąc, że ręce kobiety są odcięte, mamy na myśli, że nie potrafi sama przynieść sobie pocieszenia, sama się uleczyć; jest tak bezradna, że nie potrafi już nic, tylko podążać odwieczną drogą”. Odwieczną drogę należy tu rozumieć jako poddanie się wewnętrznym i zewnętrznym instynktom. Zob. C.P. Estés, *Biegnąca z wilkami*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001, s. 438.

³¹ Rozczłonkowanie jako forma przejściowa między dwoma stanami psychicznymi pojawia się w pierwotnych rytuałach, np. w rytuale inicjacyjnym. Zob. M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003. Według Estés kobieta poddaje się rozczłonkowaniu, ponieważ nie może dłużej istnieć w dotychczasowej postaci. Obrazuje to okaleczoną psychikę, która może wrócić do stanu równowagi tylko w wyniku destrukcji. Tamże, s. 436.

³² To jakby psychiczne schodzenie w dół, po zstępującej spirali. Zob. N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1 pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 302; J. Kowalska, *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991, s. 61–63; Por. A. Ungeheuer-Gołąb, *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci. O literaturze dziecięcej jako wędrówce, walce, tajemnicy, bezpiecznym miejscu i zabawie*, Rzeszów 2009, s. 85–89.

³³ Objawia się tu archetyp samotnej wilczycy lub wyrzutka – istoty żyjącej poza granicami społeczności, dla której nieważny staje się otaczający, pełen blichtru świat. Zob. P.C. Estés, dz. cyt., s. 441.

³⁴ Obraz drzewa owocowego niesie wiele symbolicznych znaczeń, jednym z nich jest Drzewo Życia. Owoc takiego drzewa, jak pisze Estés, jest obdarzony duszą, siłą życiową. Jeśli spożywa go kobieta w stanie wewnętrznego zagubienia, zyskuje psychiczne odrodzenie. Tamże, s. 443–445.

Zdaniem Péju baśń *Mądra Elżunia* objawia tzw. „kobietą pochyłość”³⁵. Bohaterka leniuchuje, śpi, pozwala się ponieść marzeniom. Jej lenistwo nie jest tu scharakteryzowane jako wada, ale jako jedna z cech pierwiastka żeńskiego, jako coś płynnego, nietemporalnego i nieświadomego. Tym większe jest zaskoczenie odbiorcy, że za to właśnie zostaje ukarana. Bliska obłądu ucieka, gdy mąż jej mówi, że prawdziwa Elżunia jest w domu, a ona jest nie wiadomo kim. „– Ach, Boże, więc to nie jestem ja! – i pobiegła do innych drzwi. Ale gdy ludzie usłyszeli dźwięk dzwoneczków, nie chcieli jej nigdzie wpuścić. Pobiegła więc daleko za wieś i nikt jej więcej nie widział”³⁶.

Baśń pokazuje w drastyczny sposób utratę tożsamości młodej mężatki za sprawą utraty poczucia bezpieczeństwa. Zwykle, szczęśliwe życie kobiety kończy się tu wraz z utratą przychylności mężczyzny. Péju nie pisze o tym wyraźnie, wspomina o braku bezpieczeństwa i opieki, jednak tak naprawdę historia Elżuni to historia końca miłości. Mężczyzna zawiesza na kobiecie splątaną nić ptasich siდეł obwieszoną dzwoneczkami. Teraz, nieszczęsna, gdzie pójdzie, tam słychać będzie jej ruchy jak piekielną muzykę graną do szalonego tańca. Mądra Elżunia miała być mądra, ale opowieść mówi głównie o jej wrażliwym sercu i dręczących ją obawach. Kiedy widzi wiszącą pod powalą siekierę, martwi się: „– Kiedy dostanę Jasia za męża i będziemy mieli dziecko, i kiedy ono podrośnie, a my pošlemy je do piwnicy po piwo, wtedy siekiera spadnie mu na głowę i zabije je!”³⁷. Jej wrażliwość graniczy z brakiem rozsądku. Wystarczyłoby przecież zdjąć siekierę i wszystko potoczyłoby się szczęśliwie. Jaś – przyszły mąż, który pragnie mądrej żony, najpewniej odkrywa jej słabość i brak rozsądku, ale mimo to żeni się z Elżunią. Taka „mądrość” mu wystarcza. Tym bardziej boli odrzucenie, które ją spotyka. Bez miłości staje się leśną, dziką istotą. Traci swe dotychczasowe miejsce u boku męża i pozostawiona sama sobie błąka się po lesie. Dzwoneczki przyłączone do jej ubrania dzwonią, gdy przemierza bezkresne pustkowia, a ludzie na jej widok uciekają, myślą, że zwariowała. Jak pisze Péju, „jest poza porządkiem rodziny, kościoła, wsi, obyczaj, uczucia”³⁸. Rodzi się pytanie: czy jest w tej roli mniej sobą czy bardziej? Jej szaleństwo wynika wszak jedynie z tego, że nie chciała się podporządkować narzuconej jej przez obyczaj i los roli. Zapomniała, że dobra dziewczyna musi być pokorna, zdyscyplinowana i zawsze oddana służbie. Elżunia wchodzi do podziemnego świata, o którym pisze Estés, ale baśń nie mówi już nic o tym, czy potrafiła się uratować, czy rozplątała krępujące jej ciało i duszę ptasie siდეł.

John Eldredge twierdzi, że dusza kobiety ma trzy pragnienia: by przeżyć romans, odegrać ważną rolę w przygodzie i by ktoś odkrył jej piękno³⁹. W wielu baśniach część

³⁵ P. Péju, dz. cyt., s. 144.

³⁶ *Mądra Elżunia*, [w:] *Baśnie...*, s. 178.

³⁷ Tamże, s. 175.

³⁸ P. Péju, dz. cyt., s. 147.

³⁹ J.S., Eldredge, *Urzekająca. Odkrywanie tajemnicy kobiecej duszy*, przeł. M. Sabiło-Widera, Warszawa 2005, s. 20.

życia bohaterki przebiega jakby obok drogi wytyczonej w myśl logicznego rozumowania, tak jakby bohaterka ześlizgiwała się z prowadzącej ją koleiny, jakby nie chciała albo nie mogła w niej wytrwać. Czas, który spędza poza koleiną, często wypełniają zdarzenia mające znamiona przygody. Czy nie jest przygodą napotykanie leśnych chattek, krasnoludków, wrózek, aniołów, przebywanie na drzewie, zagładanie do domu księżycy, przemierzanie tysięcy kilometrów? Podczas trwania przygody dziewczynka zstępuje do głębin swej psychiki, zanurza się w tajemniczych wodach życia, by zjawić się odrodzona i z nową siłą stawić czoło przeciwnościom – zwykle dopiero po tych doświadczeniach pozwala, by książę odkrył jej piękno. Okrutna przygoda przydarzyła się bohaterce baśni pt. *Czerwone trzewiczki*⁴⁰. Uwaga odbiorcy skupiona jest głównie na czerwonych bucikach, przypuszcza on, że muszą być piękne, wygodne i przyniosą szczęście właścicielce⁴¹. Jak zwykle w baśni trzewiki przedstawione są w sposób dychotomiczny – pierwszą parę dziewczynka szyje sama, dlatego uwielbia swoje buciki, jest dumna z nich i swojej pracy; drugą parę eleganckich, drogich bucików kupuje jej stara kobieta, która zaopiekowała się sierotą. Robi to nieświadomie, bo ma już słaby wzrok i nie zdaje sobie sprawy z wyzywającego koloru pantofli. Utrata własnoręcznie wykonanych trzewików, które w baśni symbolizują samodzielnie zaplanowane życie, prowadzi do utraty zdolności oceny sytuacji i do nadużywania przez bohaterkę wolności. Dobra dziewczyna ulega tu pokusie i traci własną wewnętrzną siłę. Z chwilą gdy zostaje w domu obcej kobiety i poddaje się jej napomnieniom, by pędzić puste życie pełne wygod, zapomina o prawdziwej sobie. W zbyt wygodnym życiu, choćby się wydawało najwspanialsze, nie ma miejsca na wybieranie ziaren z popiołu i szybie trzewików. Po jakimś czasie przychodzi poczucie braku, znudzenia i zniewolenia w egzystencji. Baśniowa dziewczynka poddaje się rytmowi otoczenia, najpierw jest to rytm zbyt cichego i zbyt grzecznego życia w domu starej opiekunki, później rytm diabelski, który wystukują czerwone trzewiczki. Taniec, początkowo przyjemny, staje się w końcu koszmarnym płasem, który nie pozwala na wytchnienie. Spotkany przez dziewczynkę duch prorokuje jej straszną przyszłość: „Będziesz tańczyć aż sama staniesz się jak zjawa, blada i zimna, aż skóra uschnie na tobie jak na szkielecie, aż nie zostanie z ciebie nic, tylko tańczące wnętrzości...”⁴². Prerażona i wyczerpana prosi kata, aby uwolnił ją od przekłętogo losu: „[...] kat toporem przeciął paski butów. Ale trzewiki dalej trzymały się stóp. Krzyknęła więc, że jej życie jest nic nie warte i żeby

⁴⁰ Motywy trzewiczków, czy w ogóle butów jest bardzo stary i przewija się przez wiele opowieści (*Stańcowane pantofelki*, *Diabelskie pantofelki do tańca*, a także w innym kontekście *Siedmiomilowe buty*, *Kot w butach*, *Kopciuszek*, *Baśń o zaklętym kaczorze* Marii Kann).

⁴¹ Estés szczególnie wagę przypisuje czerwonej barwie bucików. Zauważa, że „w matriarchalnych kulturach starożytnych Indii, Egiptu, części Azji i Turcji, które – jak się uważa – wywarły wielki wpływ na naszą koncepcję kobiecej duszy, głównym elementem rytuałów przejścia dziewcząt było dawanie im henny lub innych czerwonych barwników, żeby pomalowały nimi stopy [...] Ceremonia podkreślała czerwień krwi na wszystkich etapach życia kobiety: krwi menstruacyjnej, porodowej, poronieniowej, która spływała w dół, plamiąc stopy”. C.P. Estés, dz. cyt., s. 256.

⁴² Tamże, s. 238.

odrąbał jej stopy. Tak też uczynił⁴³. Utrata stóp to obraz kompletnej dezintegracji i braku możliwości życia w rytmie, który słyhać w wewnętrznej istocie dziewczyny. Opowieść mówi, że dziewczynka stała się kaleką i nigdy więcej nie chciała mieć czerwonych bucików. Zatem już nigdy więcej nie przedłoży swawolnego płasu nad obowiązek, który w tej baśni reprezentuje prawdziwą potrzebę kobiety. Szyte przez siebie trzewiki pozwoliłyby dziewczynce głęboko i prawdziwie przeżywać każdą chwilę istnienia, czerwone pantofelki skłaniają do postawy zachłannej, nadużywania wolności i utraty kontroli⁴⁴.

Baśnie pokazują, że dobrze być dobrą dziewczyną, bo zwykle dobroć zostaje nagrodzona i dzięki temu spełniają się pragnienia kobiecej duszy, jak romans i odkrycie jej piękna. Ale mówią także, że dziewczyna nie może być zanadto udomowiona, bo traci wówczas spontaniczność i intuicję, które wypełniają prawdziwe żeńskie ja. Warto więc pamiętać o słowach Estés, iż psychika kobiety „ma swoje cykle, swoje pory roku: czas działania i czas samotności, biegu i zniemczenia, zaangażowania i rezerwy, poszukiwania i spoczynku, tworzenia i wykluwania, aktywności w świecie i powrotu do duchowego odosobnienia”⁴⁵. Baśnie, w których bohaterka jest głównie dobrą dziewczyną, wyznaczają wyraźny dla baśniowej dziewczynki rozwój w kierunku bycia panną na wydaniu, narzeczoną, żoną, matką. Kontynuują filozofię społeczeństw fallocentrycznych, w których się rodziły. Zdaniem Péju dla dziewczynki istnieje także inna możliwość, która nie daje nadziei i szczęścia, ale odsłania inne sposoby bycia i inne sposoby odczuwania. Badacz wyraźnie rozdziela pierwiastek żeński na dwie odrębne osobowości: tę, która podąża ku czarownicy, i tę, która wychodzi za mąż. Nie mówi jednak wprost o dwoistości żeńskiej istoty, ukazanej w baśni w sposób symboliczny, na którą z kolei zwraca uwagę Bettelheim. Péju opisuje postawy i cechy bohaterek, wyraźnie zachowując ich odrębność i jakby sinusoidalność ich dwoistej natury. Mówi, że żeńskość jest raz taka, a raz inna. Tymczasem warto wierzyć, że w „jednej kryją się dwie”⁴⁶. Jeśli bowiem przyjmiemy, że baśniowa dziewczynka przedstawiona jest w sposób dychotomiczny i stanowi, jak chciał Carl Gustav Jung, rozwarstwienie jednej osobowości, w której istnieją dwie siły zwalczające się nawzajem i współgrające ze sobą, wówczas odkryjemy prawdę o dobrej dziewczynie. Zauważymy, że siedząc na drzewie, milcząc i pokornie przedąc nić na męską koszulę, wplata w nią własne włosy i szepce zaklęcia, które rozumieć może tylko błędząca po lesie dzikuska.

⁴³ Tamże, s. 239.

⁴⁴ Tamże, s. 251.

⁴⁵ Tamże, s. 278.

⁴⁶ W ujęciu archetypowym kobieta reprezentuje dualizm. W jednej kobiecie kryją się bowiem dwie potężne żeńskie siły, które w psychice mogą tworzyć niezliczoną ilość kombinacji. Zob. P.C. Estés, dz. cyt., s. 131–132.

Bibliografia przedmiotowa

- Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972.
- Baluch A., *Archetypy literatury dziecięcej*, Wrocław 1993.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, t. 1, 2, Warszawa 1985.
- Eldredge J.S., *Urzekająca. Odkrywanie tajemnicy kobiecej duszy*, przeł. M. Sabińo-Widera, Warszawa 2005.
- Estés C.P., *Biegnąca z wilkami*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001.
- Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977.
- Klein M., *Miłość, poczucie winy i reparacja. Pisma*, t. 1, przeł. D. Golec, Gdańsk 2007.
- Kowalska J., *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991.
- Ługowska J., *W Fantazjanie i gdzie indziej*, Wrocław 2006.
- Péju P., *Dziewczynka w baśniowym lesie*, Warszawa 2008.
- Steiner M., *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003.
- Ungeheuer-Gołąb A., *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci. O literaturze dziecięcej jako wędrówce, walce, tajemnicy, bezpiecznym miejscu i zabawie*, Rzeszów 2009.

About a good girl (on the basis of selected folk tales)

Abstract

The author of this article presents a certain aspect of the female sphere, the way it can be understood and perceived by a child. She is aware that some of the problems tackled here, connected with the motifs, attitudes and activities of the characters, have another, deeply hidden meaning related to the contexts of anthropology, literary studies and psychology, to which she refers. The study is based on the folk tales by the Brothers Grimm, such as Cinderella, Mother Hulda, the Seven Ravens, The Twelve Brothers, Clever Else, The Six Swans, The Girl Without Hands, and The Red Shoes, in which the figure of the main character is discussed. The author strives to depict the type of the main character of folk tales, which is characterized by the features of a 'good girl', basing on the psychoanalytic theories of B. Bettelheim, K.G. Jung, P. Péju, C.P. Estés, and reaching to contexts from the areas of anthropology, pedagogy and literary studies.

Słowa kluczowe: literatura dla dzieci, baśń ludowa, żeńskość

Key words: children's literature, folk tale, femininity

Oliwia Brzeźniak

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Domowe kobiety i mężczyźni w podróży kontra kobiety w podróży i zagubieni mężczyźni. Baśniowe przestrzenie kobiet (komunikat)

Baśnie niosą z sobą wiele ważnych treści. Jako jedne z pierwszych tekstów, z którymi styka się lub powinno stykać dziecko, odgrywają istotną rolę, ponieważ należą do kanonu europejskiej i światowej literatury, a ich znajomość umożliwia przekraczanie czasowo-przestrzennych granic, ułatwiając międzypokoleniowe i międzykulturowe porozumienia¹. Wprowadzaj dzieci w świat literatury, stając się często najważniejszymi tekstami, na podstawie których dobierane będą kolejne lektury². Baśnie przekazują ukryte treści. „Porządek podmiotowy (symboliczny) baśni łączy się z porządkiem przedmiotowym (konkretnym) dzięki projekcji. Baśń nigdy nie mówi wprost o psychę postaci. Jest to wiedza ukryta. Nie znajdziemy tu relacji o etapach procesu przemiany duchowej bohatera, widzimy go natomiast w różnych sytuacjach fabularnych [...]”³. W czarno-białym baśniowym świecie najbardziej charakterystyczni baśniowi bohaterowie to: księżniczka i rycerz⁴ (chciałoby się dodać: piękna księżniczka i dzielny rycerz). Jednak postaci te nie wyczerpują możliwości wielu baśniowych kreacji. Obraz kobiecej bohaterki złożony może być tylko z wielu elementów, z jej licznych baśniowych wcieleń. Tym samym żadna baśń nie spełni wszystkich stawianych przed nią oczekiwań, gdyż prezentuje tylko ułamek wiedzy o rzeczywistości – dopiero zbiór baśni może sprostać stawianym im wymaganiom.

¹ Zob. J. Bednarek, *Współczesny żywot bajki magicznej*, „Literatura Ludowa” 1998, nr 2, s. 21.

² Grzegorz Leszczyński określa takie zjawisko szukaniem „odpowiedników baśni”. Zob. G. Leszczyński, *Magiczna biblioteka. Zbójcekie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007, s. 21.

³ J. Wais, *Ścieżki baśni. Symboliczne wędrówki do wnętrza duszy*, Warszawa 2007, s. 19.

⁴ Zob. A. Ungeheuer-Gołąb, *Siedząca na drzewie... W poszukiwaniu żeńskich wzorców osobowych w literaturze dla dzieci*, [w:] *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2013, s. 194.

Jednym z podstawowych wyróżników baśni jest nieokreśloność czasu i przestrzeni, głównie jeśli chodzi o teksty związane z ludowym pochodzeniem. Nabierały one znane nam współcześnie formy w ciągu swego wielowiekowego oralnego rozwoju. Gdy z ustnej tradycji ludowej wkroczyły do literatury słowa pisanego, podane zostały kolejnym przekształceniom. Były tłumaczone i przystosowywane przez redaktorów kolejnych tomów, co powodowało, że przestrzeń rozumiana, jako aspekt ich zawartości⁵ ulegała zmianom, a proces ten można opisać jako przechodzenie od formułicznego „za górami, za lasami” do opisu np. Pałacu Kryształowego w jednej z wiktoriańskich wersji baśni o Kopciuszku⁶. Jednak typowe bajki magiczne, archetypowe, silnie związane z ludową tradycją, kojarzą się z nieokreślonością miejsca zdarzeń. Przedstawione w nich przestrzenie zbudowane są jak rysunki dzieci – kilkoma kreskami i najczęściej sprowadzają się tylko do jednoślownego określenia: dom, łąka, droga, las⁷, sad, góra, drzewo. Są to miejsca szczególne, gdyż właśnie takich przestrzeni wymaga akcja baśni⁸. Dokładna lokalizacja byłaby w baśni zgrzytem stylistycznym – „sprzecznym z najbardziej wewnętrzną istotą bajki”⁹. W takim wypadku każdy element budujący baśń jest ważny, staje się pretekstem do głębszych odczytań. Pod pojęciem przestrzeni w baśniach kryją się zatem nie tylko fizyczne opisane miejsca, ale także specyficzne zasady i normy w danym miejscu obowiązujące. Miejsca przedstawione w baśniach mają swoje głębokie znaczenia, niejednokrotnie utrwalone w wielowiekowej, literackiej kulturze¹⁰. W świecie baśni pozbawiona zawilości forma przedstawia złożoność świata realnego, do którego się wszak odnosi¹¹. Przestrzeń w baśniach ważna jest ze względu na bohatera. Nieistotne są szczegóły opisu. W baśniach mamy do czynienia z mechanizmem „zapośredniczania procesów psyche” – zatem to, co robi i gdzie przebywa baśniowy bohater, mówi o tym, co dzieje się w jego wnętrzu¹². Przebywanie w konkretnym miejscu nigdy nie jest więc przypadkowe – przestrzeń sytuuje bohaterów i bohaterki w baśni, dając im miejsce w całej opowieści¹³. Tylko początek baśni zawsze ulokowany jest w realnie otaczającej nas rzeczywistości, „w domu miotlarza, w domostwie macochy,

⁵ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984, s. 134.

⁶ Zob. A. I. Ritchie, *Kopciuszek*, przeł. M. Szota, Ł. Witczak, [w:] *Ostatni smok. Baśnie pisarzy angielskich*, wybór, wstęp i noty biograficzne R. Waksmund, Wrocław 2005, s. 243–272.

⁷ „Las bajkowy ze swą pełną tajemnic, niepojętą samotnością, ze swymi osobliwymi barwami i głosami [...]. Nie istnieje [...] właściwy las podaniowy, nieliczne wypadki, w jakich las odgrywa tu podrzędną rolę, nie liczą się. Ale istnieje las bajkowy”. K. Ranke, *Rozważania o istocie i funkcji bajki*, przeł. J.M. Kasjan, „Literatura Ludowa” 1997, nr 2, s. 17.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zob. J. Honti, *Świat bajki*, przeł. J.M. Kasjan, „Literatura Ludowa” 1983, nr 1, s. 53.

¹¹ Tamże, s. 59.

¹² J. Wais, dz. cyt., s. 19.

¹³ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 139.

u studni królewskiego zamku¹⁴, by potem przenieść się w świat baśniowego „wszędzie i nigdzie”.

Domowe kobiety i mężczyźni w podróży¹⁵

Tradycyjnie lub stereotypowo mówi się o czekających w baśniach kobietach, przeciwstawiając je postaciom mężczyzn ruszających w świat. Przyjęło się zatem, że „[...] tradycyjnie «miejsca» tego, co żeńskie, cechuje nieruchomość i stałość”¹⁶.

„Dziewczynka zamiast drogi ma raczej miejsca, w których powinna czekać bez ruchu; oczekiwanie na Uroczego Księcia, który ją «uprowadzi», oczekiwanie na dziecko, które przyjdzie na świat, oczekiwanie na króla będącego na wojnie – w tym nie jest ona bohaterką”¹⁷. Jeśli postrzega się baśnie jako wyrosłe z obrzędów inicjacyjnych – łatwo wyjaśnić różnice między postaciami żeńskimi i męskimi. Tak jak w kulturach pierwotnych młody chłopiec musiał przejść przez próby, by stać się mężczyzną – tak w baśni wyrusza w świat, by zdobyć symbole wewnętrznej wolności i niezależności oraz dojrzałości fizycznej i psychicznej¹⁸. Z tej samej racji baśnie o dziewczętach mówią rzadziej – „[...] zazwyczaj są one bierne i kapryśne, nie mogą się zdecydować na wybór męża lub w ogóle nie chcą przejść w stan aktywności życiowej[...]”¹⁹. Aby osiągnąć pełnię, dziewczyna musi „[...] przeistoczyć się, przepoczwaczyć [...]”²⁰. Taką samą drogę do pełni i szczęścia dziewczynie z baśni *Gęsiarka*²¹ wskazuje Bruno Bettelheim: „[...] bohaterka dochodzi do prawdziwej autonomii nie dzięki czynom zewnętrznym, ale przez wewnętrzny rozwój”²². Stąd wniosek, że kobiece próby zawsze odbywają się w domu²³. Alicja Baluch, opierając się na kulturowych wzorach baśniowych księżniczek, zbudowała archetyp królowej, mającej wykwintne stroje, które symbolizują jej wewnętrzne i zewnętrzne bogactwo. Musi

¹⁴ K. Ranke, dz. cyt., s. 17.

¹⁵ W artykule operować będę dwoma określeniami przestrzeni: domu jako miejsca stałego przebywania, punktu trwania w bezruchu oraz świata, czyli wszystkiego, co można znaleźć się poza granicami domowego progu.

¹⁶ P. Péju, *Dziewczynka w baśniowy lasie*, przeł. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 123.

¹⁷ Tamże, s. 124.

¹⁸ *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, pod red. B. Tylickiej i G. Leszczyńskiego, Wrocław 2002, s. 31.

¹⁹ Tamże, s. 31–32.

²⁰ Tamże, s. 32.

²¹ Tytuły wymienionych tu baśni podaję za najnowszym tłumaczeniem zbioru W. i J. Grimmów, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań 2010.

²² B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, przeł. D. Danek, Warszawa 1996, s. 228.

²³ G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*, Słupsk 2012, s. 39.

towarzyszyć jej królewicz, konieczny do dopełnienia całej postaci, aby ją chronić, zdobyć i w końcu poślubić²⁴.

Z powyższych rozważań wyłaniała się obraz statycznego obrazu kobiety i dynamicznego mężczyzny. Biorąc pod uwagę kategorię przestrzeni, ując to można następująco: dziewczęta zostają w domu niczym w więzieniu, gdy chłopcy ruszają w świat. Kopciuszek siedzi w popiele w domowej kuchni, Śpiąca Królowna czeka sto lat na księcia, który przyniesie jej szczęście, czarownica zamknęła Roszpunkę w wysokiej wieży z maleńkim okienkiem²⁵. Ruszenie w świat nie jest rozwiązaniem trudnej sytuacji zamknięcia – przestrzeń jest dla kobiet niebezpieczna. Wyrzucona Roszpunka samotnie błądzi po lesie, bezręka dziewczyna tuła się i ucieka przed kolejnymi niebezpieczeństwami, gdyż świat sprzyja mężczyznom. Na swojej drodze spotykają doradców i pomocników, łatwo sobie radzą z wszelkimi trudnościami. Nie strasze im szklane góry, groźne smoki czy zawiłe zagadki. Taki obraz zgadza się z rozważaniami Władimira Proppa, który wyróżnił dwa rodzaje bohaterów: poszukiwacza i ofiarę. Bohater-poszukiwacz to ten, który wyrusza w podróż, by ratować porwane księżniczki (tym samym, by najczęściej znaleźć sobie żonę), walczyć ze smokiem lub szukać cennych i potrzebnych przedmiotów (np. jabłek młodości)²⁶. Postacią wygnaną z domu jest najczęściej pasierbica, nazwana bohaterem-ofiarą²⁷.

Kobiety w podróży, zagubieni mężczyźni

Sztywny, czarno-biały podział na kobiety przebywające w domu i mężczyzn wyruszających w świat trudny jest do utrzymania, ponieważ baśniowe opowieści w swym bogactwie treści oferują wiele innych rozwiązań. Péju, który centralną postacią swych rozważań uczynił dziewczynkę, przypomniał, że „[...] baśnie opowiadają zarówno o prędkich ucieczkach, jak i o bezruchu dziewczynek”²⁸, a sednem baśni jest ruch dzieciństwa kryjący się pod postacią nieuchwytniej dziewczynki²⁹. Owa dziewczynka to istota, która jest czymś nieokreślonym.

Nie można oczywiście baśni, w których kobiety są biernymi postaciami, pozbyć się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki (nikt nie jest wrózką-matką chrzestną z opowieści o Kopciuszku według Charlesa Perraulta). Można spróbować je jednak inaczej interpretować. Nie zawsze czekanie należy odczytywać jako zniewolenie. Patrząc z innego punktu widzenia staje się ono nie tyle zewnętrznym przymusem, co autonomicznym, intuicyjnym wyborem baśniowej bohaterki. Między dziecięcością a dorosłością powinien dokonać się rytuał przejścia, by dziewczynka, już

²⁴ A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków 1992, s. 41.

²⁵ „[...] *Rozpunka i Dziewica Malena* pokazują, jak łatwo ją [kobietę – O.B.] ubezwłasnowolnić i zamknąć w wieży” – G. Lasoń-Kochańska, dz. cyt., s. 22.

²⁶ Zob., W. Propp, *Nie tylko bajka*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 99–100.

²⁷ Zob. tamże, s. 100.

²⁸ P. Péju, dz. cyt., s. 123.

²⁹ Tamże, s. 128.

jako kobieta pełna, silna i świadoma siebie, mogła wkroczyć w nowy etap życia. Zamknięcie, bezruch, poczucie braku przegradzają się dzięki temu w siłę³⁰. Tak dzieje się m.in. z kobietami siedzącymi na drzewach w baśniach *Dwunastu braci* i *Sześć łabędzi*³¹. Gdy na opowieść o Roszpunce spojrzymy jako na etapy odłączenia dziecka od matki, to zamknięcie bohaterki w wieży, czyli zabranie dziewczynki rodzicom oraz wygnanie jej przez czarownicę, są dobrymi obrazami przedstawiającymi ten trudny proces³². Wieża staje się tym samym miejscem, gdzie Roszpunka „[...] mogła w ciszy i spokoju dokonać rytualnego przejścia”³³. W tej baśni to mężczyzna okazał się „słabszym partnerem układu” – nie wiedział, że został ojcem, błędził po lesie, a dopiero łzy kochającej kobiety mogły przywrócić mu wzrok³⁴.

Inne niż wyżej przedstawione odczytanie losu siedzącego w popiele Kopciuszka proponują autorki książki *Bajki rozebrane. Jak odnaleźć się w swojej baśni*. Rozpoznają w tej baśni opowieść o procesie wewnętrznego rozwoju: „To jest właśnie droga, którą my, kobiety i w ogóle – my, ludzie odbywamy pozornie siedząc w miejscu. Odbywamy ją w środku, w sobie”³⁵. Być może jest to baśń służąca za przepis na skuteczny podryw czy porady, jak wykorzystać swoje atuty³⁶. Przewrotnie tłumaczą, iż baśń o Kopciuszku to umiejętność dostosowania się do sytuacji. Jeśli zachodzi potrzeba bycia miłą i posłuszną – właśnie taką powinna być kobieta, ale „gdy nadarzy się okazja, masz, kochana, wszystkich wyrolować, znaleźć się tam, gdzie potrzeba, i być najlepsza”³⁷. Baśniowe kobiety potrafią także sprostać trudnościom, jakie stają przed nimi, gdy muszą ruszyć w świat – jak bohaterki podobnych baśni *Pani Zima*, *Dwie Dorołki* Janiny Porazińskiej³⁸ oraz *Dary czterech wrózek* Ewy Szelburg-Zarembiny³⁹. Istotne jest jednak zastrzeżenie, że tylko dla tych dobrych świat, do którego trafiają, jest piękny i przyjazny, zaś próby w nim odbyte przynoszą upragnione bogactwa i zaszczyty⁴⁰. Ponieważ w baśniach zawsze działa zasada surowej sprawiedliwości, w myśl której dobro jest nagrodzone, a zło musi zostać ukarane.

³⁰ Zob. A. Ungeheuer-Gołąb, dz. cyt., s.202–203.

³¹ Tamże, s. 193–208.

³² A. Baluch, *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2008, s. 51.

³³ Tamże, s. 52.

³⁴ Tamże, s. 55.

³⁵ K. Miller, T. Cichocka, *Bajki rozebrane. Jak odnaleźć się w swojej baśni*, Łódź 2009, s. 25.

³⁶ Tamże, s. 17.

³⁷ Tamże, s. 15.

³⁸ J. Porazińska, *Czarodziejska księga: baśnie, bajki i bajdurki osnute na tematach gawędek ludu polskiego*, Warszawa 1970.

³⁹ E. Szelburg-Zarembina, *Dary czterech wrózek*, Lublin 1983.

⁴⁰ Zob. A. Baluch, *Ceremonie literackie: a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Kraków 1998, s. 13–18.

Drugą drogą, poza innym odczytaniem klasycznych baśni, ukazującą „silne kobiety”, jest szukanie baśni prezentujących aktywne postawy ich bohatererek. János Honti, węgierski historyk literatury i folklorysta, pisze o świecie baśni pełnym nieograniczonych możliwości, w którym dokonuje się jednak pewna selekcja – wybierane są tylko te elementy, które czynią ten świat możliwym do przyjęcia. Bajarze nie opowiadali baśni kończących się małżeństwem księżniczki z łajdakiem czy zamianą pięknego królewicza w żabę⁴¹. Taką zasadę, nazwijmy ją „zasadą dobrego wyboru”, można zastosować przy doborze baśni.

Spośród wielu baśniowych opowieści, ze zbiorów innych niż *Kinder- und Hausmärchen* Grimmów, wybrałam wybiórczo te, w których opisane są mądre, odważne i aktywne bohaterki. Do takich należy chińska baśń ludu Han pt. *Mądra synowa*⁴². Mądry starzec szuka w niej mądrej synowej dla czwartego syna. Gdy ją w końcu znajduje, dziewczyna po pomyślnym przejściu prób, przejmuje prowadzenie gospodarstwa. Niestety mężczyzna, prowokując prefekta, ściągą na siebie nie-szczęście. Z opresji ratuje go mądra synowa, która w przewrotny sposób realizuje wyznaczone przez zwierzchnika regionu trudne zadania. Kobieta w tej baśni (choć najpierw poddana próbie, czy rzeczywiście spełnia wszystkie wymagane oczekiwania) przejmuje władzę. Bez niej szczęście i spokój domu zostałyby naruszone. W kolejnej baśni z tego zbioru młoda Pumei umiejętnie steruje synem myśliwego. Wyznacza mu kolejne zadania do wykonania, by ten wykazał się siłą, odwagą czy sprytem, ponieważ, jak wyznała: „Nie mogłabym poślubić mężczyzny, o którym nic nie wiem”⁴³.

Do rezolutnych księżniczek należą też z pewnością te ze zbioru baśni norweskich⁴⁴. Bez ich pomocy chłopcy przybywający do zamków trolli szybko ginęliby, jako przekąski okrutnych olbrzymów. Mężczyźni ci nie potrafią dotrzymać obietnicy,

⁴¹ J. Honti, dz. cyt. s. 47.

⁴² Zob. *Mądra synowa*, przeł. Z. Beszczyńska, [w:] *Żółty smok. Baśnie chińskie*, przeł. Z. Beszczyńska, Poznań 2008, s. 9–34. W zbiorze tym znajdują się także baśnie o kobietach, które nie mogą same decydować o własnym losie, np. *Historia festiwalu piszczałek* opowiada o młodej i pięknej Banggao porwanej przez złego demona *Czerwone źródło* w baśni uroczą małżonka zostaje podstępnie uprowadzona przez potężnego, czerwonego demona.

⁴³ Tamże, s. 118.

⁴⁴ Adela Skrentni-Olsen co prawda nie wspomina o typowym wizerunku bohaterki baśni norweskich, opisuje natomiast charakterystyczną postać młodzieńca – Askeladdena. „To najmłodszy syn w rodzinie – traktowany z przymrużeniem oka, siedzący ociężale przy ognisku i grzebiący w popiele (norweskie słowo *aske* znaczy popiół), wyczekujący... Aż pewnego dnia nadarza się okazja i Askeladden pokazuje światu swoje umiejętności, zdobywa królową i pół królestwa. Jest on dobry, gotów nieść pomoc potrzebującym, a to zjednuje mu z kolei pomocników. Jest też niepoprawnym indywidualistą. To właśnie jego postać przyczyniła się między innymi do popularności baśni norweskich w samej Norwegii – być może dlatego, że uosabia on niektóre cechy charakteru Norwegów”. A. Skrentni-Olsen, *Postowie*, [do:] P. Ch. Asbjørnsen, J. Moe, *Zamek Soria Moria, Baśnie norweskie*. przeł. B. Hłasko, A. Skrentni-Olsen, Poznań 2010, s. 413.

a za swoje winy muszą ciężko odpokutować, jak Halvor z *Zamku Soria Moria*⁴⁵. Także w rosyjskich utworach z tego gatunku dominują postaci aktywnych, niezależnych i pewnych siebie kobiet i dzielnych dziewic, jak w opowieści o Wasylisie⁴⁶ – „W momencie, gdy narzeczony smuci się i płacze, Wasylisa przejmuje inicjatywę i przy pomocy pozostających na jej usługach zwierząt zasiewa w jedną noc pole, buduje pałac z wosku itp. Ma również władzę nad materią: potrafi odmienić swoją lub czyjąś postać, ożywiać przedmioty”⁴⁷.

Opisując tak bogaty materiał tekstowy nie można ulegać łatwym klasyfikacjom. Baśniowa przestrzeń kobiet wymyka się łatwym podziałom. Te bohaterki, które pozostają w domach i zamkniętych przestrzeniach, nie zawsze muszą być odbierane jako ofiary męskich zakusów. Zaś bohaterki wyruszające w świat to często mądre kobiety, umiejętnie sterujące słabymi mężczyznami. By zmienić perspektywę patrzenia na wartość przestrzeni, w jakiej przebywają baśniowe bohaterki, warto inaczej je interpretować. Pokazuje to przykład najbardziej klasycznej opowieści o Kopciuszku. Dla G. Lasoń-Kochańskiej bohaterka jest typowym przykładem zniewolenia, ale już dla duetu K. Miller i T. Cichockiej stanowi przykład kobiety świadomej siebie i przebojowej, dla której etap przebywania przy popielniku był konieczny, by zostać w przyszłości żoną księcia. Drugim sposobem jest szukanie innych, wartościowych tekstów baśniowych spoza kręgu *Kinder- und Hausmärchen* Grimmów.

Dążenia te z pewnością zaowocują stworzeniem nowego, odpowiadającego potrzebom współczesnych czytelników, kanonu baśni. A z wielu znajdujących się w nich tekstów wyłonią się postaci mądrych, odważnych, pełnych miłości i empatii kobiet i mężczyzn, niezależnie od tego czy ich przygody dzieją się będą w domu, czy w dalekim świecie.

Bibliografia przedmiotowa

- Baluch A., *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków 1992.
- Baluch A., *Ceremonie literackie: a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Kraków 1998.
- Baluch A., *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2008.
- Bednarek J., *Współczesny żywot bajki magicznej*, „Literatura Ludowa” 1998, nr 2.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, przeł. D. Danek, Warszawa 1996.
- Honti J., *Świat bajki*, przeł. J.M. Kasjan, „Literatura Ludowa” 1983, nr 1.
- Lasoń-Kochańska G., *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuar topiczny*, Słupsk 2012.
- Leszczyński G., *Magiczna biblioteka. Zbójcekie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007.

⁴⁵ Zob., P. Ch. Asbjørnsen, J. Moe, dz. cyt., s. 9–29.

⁴⁶ Zob., G. Lasoń-Kochańska, dz. cyt., s. 65, 73.

⁴⁷ Tamże, s. 67.

- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984.
- Miller K., Cichocka T., *Bajki rozebrane. Jak odnaleźć się w swojej baśni*, Łódź 2009.
- Péju P., *Dziewczynka w baśniowy lesie*, przeł. M. Pluta, Warszawa 2008.
- Propp W., *Nie tylko bajka*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 2000.
- Ranke K., *Rozważania o istocie i funkcji bajki*, przeł. J.M. Kasjan, „Literatura Ludowa” 1997, nr 2.
- Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, pod red. B. Tylickiej i G. Leszczyńskiego, Wrocław 2002.
- Ungeheuer-Gołąb A., *Siedząca na drzewie... W poszukiwaniu żeńskich wzorców osobowych w literaturze dla dzieci*, [w:] *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2013,
- Wais J., *Ścieżki baśni. Symboliczne wędrówki do wnętrza duszy*, Warszawa 2007.

House-women and traveling men versus traveling women and lost men. Fairytale spaces of women (dispatch)

Abstract

The Author of the article looks into the problem of space in the selected magical stories (from the anthology: *Kinder- und Hausmärchen* by J. and W. Grimm, *Żółty smok. Baśnie chińskie*, *Zamek Soria Moria. Baśnie norweskie*) in the context of the gender categories, sexual stereotypes, as well as different models of psychosexual maturation of girls and boys presented by traditional folk tales. The Author presents the polemic approach, to both gender and feminist interpretations. Such attitude towards the problem are described by O. Brzeźniak as one-sided and tendentious in the selection of literary texts. As a support of her thesis, the author presents the examples of tales coming from the folklore other than German, reaching to Chinese and Nordic stories which instead of passive, inactive heroines, present the image of strong, wise and brave women.

Słowa kluczowe: baśnie, żeńskość, stereotypy płciowe, gender studies, krytyka feministyczna

Key words: tales, femininity, sexual stereotypes, gender studies, feministic criticism

Małgorzata Chrobak

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Obcość jako kategoria interpretacyjna w badaniach nad dzieciństwem i literaturą dziecięco-młodzieżową

Dziecko *jest* cudzoziemcem, nie rozumie języka, nie zna kierunku ulic,
nie zna praw i zwyczajów. [...] Potrzebny przewodnik, który grzecznie
odpowie na pytanie...

(Janusz Korczak, *Prawo dziecka do szacunku*¹.)

Ta próba namysłu nad kategorią obcości bierze swój początek z dwóch źródeł. Pierwszym jest powrót do lektury *Przygód Pędrka Wyrzutka*, niemal zapomnianej dzisiaj baśniowej powiastki filozoficznej Stefana Themersona, wydanej w Londynie w 1951, a ściślej rzecz ujmując, hybrydyczna postać tytułowego wyrzutka. Jego wyjątkowość w galerii „dziwadeł” literatury czwartej polega na tym, że jest istotą podobną jednocześnie do człowieka, psa, ptaka i ryby. Tytułowy wyrzutek wymyka się wszelkim dostępnym definicjom. Trudno go zaklasyfikować do któregoś z gatunku baśniowych „odmieńców” czy stworów znanych fantastyce dla dzieci. Pędrak ma, według Magdaleny Bednarek, wszelkie predyspozycje, żeby uznać go za wcielenie „wiecznego obcego”². Doświadcza stygmatyzacji i odrzucenia, gdy w trakcie wędrówki po świecie nie może przekroczyć granicy z powodu braku trójkątnego kapelusza. Bohater Themersona odrzuca jednakże propozycję Subiekta, aby dać się ujednolicić, tak „przefasonować i wyprasować”³ swoją okrągłą głowę, by pasował

¹ J. Korczak, *Jak kochać dziecko. Prawo dziecka do szacunku*, Warszawa 2002.

² Zob. M. Bednarek, *Zbrodnia porządku – uwarunkowania i oblicza nietolerancji w prozie Stefana Themersona*, [w:] *Literatura, kultura, tolerancja*, red. G. Gazda, I. Hübner, J. Płucieniak, Kraków 2008, s. 181. Joanna Papuzińska umieściła Pędrka Wyrzutka w rejestrze baśniowych „dziwomężów”, czyli istot „niemożliwych”. Podobnie sklasyfikowała m.in. bohaterkę *Wio, Leokadio!* Joanny Kulmowej, Brombę Macieja Wojtyszki, Eugeniusza z baśni Agnieszki Osieckiej *Dzień dobry, Eugeniuszu!* i wiele innych. Określenia „dziwożony i dziwomęże” weszły do naukowego dyskursu dzięki rozdziałowi *Zatopionego królestwa....* Szkic Papuzińskiej stanowi cenny przyczynek do rodzimej refleksji nad literackimi reprezentacjami postaci Innego w literaturze dziecięcej. Por. J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, wyd. II, rozszerzone, Łódź 2008, s. 178–179.

³ S. Themerson, *Przygody Pędrka Wyrzutka*, Warszawa 2002, s. 20.

na nią kapelusze o odpowiednim kształcie, jaki nosi każdy mieszkaniec „krainy trójkątnogłowych”. Pędrak, broniąc swej inności, zakwestionuje zasady przyjęte w tej zbiorowości, dlatego musi ją opuścić z piętnem banity.

Przygody... zasługują na przypomnienie także z tego powodu, że ich autor funkcjonował na pograniczu dwóch kultur, zatem w przestrzeni, gdzie obcość nabiera szczególnej wyrazistości. Themerson równolegle tworzył w języku polskim i angielskim, w dodatku dla dorosłych i dla dzieci. W obydwu językach publikował bez większych sukcesów. Na własnej skórze przekonał się, co oznacza życie outsidera. Jako cudzoziemiec w Wielkiej Brytanii miał problemy z przystosowaniem się do obczyzny, a jednocześnie dystansował się od angielskiej Polonii. Oprócz autobiograficznego podtekstu, postać skonstruowana przez Themersona odsyła czytelnika do głębszych sensów, symbolizuje poniekąd kondycję współczesnego człowieka – emigranta, obywatela multikulturowego świata, czyli kogoś, kto ma problem z samookreśleniem, z niezadomowieniem, odcięciem od korzeni⁴.

Ukryte w *Przygodach Pędrka Wyrzutka* obserwacje mentalności zbiorowej, która prowadzi do wyobcowania, w skrajnych sytuacjach do wykluczenia jednostki oraz przymus bycia kimś spójnym, łatwym do określenia, wydała mi się szczególnie aktualna w kontekście grupy współczesnych tekstów prozatorskich skierowanych do młodych odbiorców (dzieci młodszymi i nastolatków). Ich autorzy pod wpływem zapotrzebowania na edukację międzykulturową bądź „skuszeni” modnym tematem⁵ gorliwie eksplorują problematykę obcości. Prezentują różne warianty podobieństwa, inności, odmienności, marginalizacji, pokazują też, w jaki sposób funkcjonują negatywne stereotypy.

Wśród najnowszych realizacji owych motywów wyróżniają się między innymi *Czas meteorów* Anny Onichimowskiej (2012), *Niebieska niedźwiedzica* Joanny M. Chmielewskiej (2012), *Pisklak* Zuzanny Orlińskiej (2012), *Ela-Sanela* Katarzyny Pranič (2011), *Most nad Missisipi* Ewy Przybylskiej (2012), *Czarny Młyn* Marcina Szczygielskiego (2011). Wymienione tytuły reprezentują szerokie spektrum odmian gatunkowych: od baśni literackiej po powieść psychologiczną. Balansują pomiędzy różnymi konwencjami (od realizmu po fantastykę grozy).

Drugim źródłem rozważań jest chęć przyjrzenia się pojęciu obcości, które w powiązaniu z innością stało się w ostatnich latach narzędziem chętnie stosowanym w praktyce interpretacyjnej przez rodzimych badaczy dzieciństwa oraz

⁴ Gertruda Skotnicka dostrzegła w tym utworze odbicie krytycznych poglądów Themersona wobec nietolerancji i dyskryminacji. Zob. G. Skotnicka, *Poszukiwanie drogi do czytelnika dziecięcego (Twórczość dla dzieci Stefana i Franciszki Themersonów, [w:] tejsze, Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzwania. Szkice*, Wrocław 1994, s. 95–96. Inność wpisana w biografię autora *Przygód Pędrka...* zasugerowała z kolei M. Bednarek, dz. cyt. s. 180.

⁵ Oto kilka przykładowych słów-kluczy, haseł reklamowych z okładek książki dla dzieci z 2011 roku: „Wzruszająca historia o polubieniu odmienności” (Z. Stanecka, *Basia i kolega z Haiti*); „Historia Julki uczy empatii i tolerancji wobec osób odmiennych” (R. Piątkowska, *Wieloryb*); „Pewnego dnia do klasy przybywa nowa dziewczynka. Jest trochę inna niż wszyscy i takie właśnie dostaje przezwisko – Inna?” (E. Piotrowska, *Żółte kółka. Mam na imię Inna*).

literatury dziecięco-młodzieżowej⁶. Odrzucam „niemożliwe”, czyli całościową rekonstrukcję „przygód” Obcego/Innego⁷ w literaturze czwartej. Zrezygnuję również z prześledzenia wielu skądinąd ważnych kulturowo-literackich splotów obrazów dziecka ze zjawiskiem obcości. Stąd być może nadmierna skłonność do uogólnień w pierwszych partiach artykułu. W kolejnych zawężam pole obserwacji do wybranych antropologii dzieciństwa oraz pojedynczych tekstów literackich.

Obcość poza rajem dzieciństwa

We współczesnej humanistyce obcość funkcjonuje łącznie z pojęciem inności, przy czym druga kategoria jest bardziej pojemna i szersza znaczeniowo. Inność odnosi się do każdego rodzaju odrębności, różnicy, oryginalności, zaś samo słowo ma wydźwięk neutralny. Bycie Innym nie oznacza bycia Obcym, lecz każdy Obcy to jakiś Inny⁸. Tę specyficzną interakcję Hanna Gosk opisuje następująco

Obcość najczęściej wiąże się z innością, nie jest to jednak relacja zwrotna. Inny to nietożsamy, odznaczający się różnicą w stosunku do modelu, który uznajemy za wzorcowy albo centralny dla układu. W świecie ludzkim każda jednostka stanowi centrum, względem którego bywa określana inność, obcość. Takie przypadki, w których inność łączy się obcością, potocznie nabierają nacechowania negatywnego. Inny, jawiący się jako nieznan, a więc często niezrozumiały, może wydawać się groźny⁹.

Ujęcie badaczki można by przyjąć bez dyskusji, gdyby nie jedna wątpliwość. Otóż wydaje się, że ponowoczesność dawno wymusiła redefinicję tego określenia. Na przykład, obcość przybysza, turysty, podróżnika uchodzi dzisiaj za zaletę, atut, a nawet swoistą wartość. Socjolog Krzysztof Podemski tłumaczy to zjawisko modą na mobilny styl bycia, popytem na nowość i krótkotrwałe doznania, co gwarantują częste zmiany miejsca zamieszkania¹⁰. Skoro widok podróżnego, imigranta

⁶ Pojęciami obcość/inność, Obcy/Inny, odmieniec, „zamieniec” posługują się w swoich pracach, m.in. Grzegorz Leszczyński, Jolanta Ługowska, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Violetta Wróblewska, Alicja Baluch O ich popularności oraz mnogości zastosowań świadczy ponadto najnowszy tom *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. naukowa B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2014.

⁷ W ślad za antropologami kultury używam tych przymiotników w znaczeniu rzeczownikowym.

⁸ Lista wszystkich ważniejszych prac poświęconych obcości byłaby zbyt obszerna, dlatego ograniczam się do kilku: Z. Bauman, *Obcy*, [w:] tegoż, *Socjologia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 1996; B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002; Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000.

⁹ H. Gosk, *Bohater literacki o cechach Innego/Obcego*, [w:] tejże, *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej. Wybrane zagadnienia*, Izabelin 2002, s. 64–65.

¹⁰ K. Podemski, *Socjologia podróży*, [w:] *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. P. Kowalski, Opole 2003, s. 123.

spowszedniał, to tubylcy częściej niż strachem, nieufnością czy wręcz wrogością reagują na niego ciekawością i pobłażliwością. Naiwnością byłoby oczywiście twierdzenie, że oto całkowicie zmienił się etos Obcego. Parafrazując słowa jednego z autoritetów w dziedzinie ksenologii – Zygmunta Baumana – każde społeczeństwo musi mieć swoich wrogich „Obcych”. Cudzoziemski akcent, kolor skóry, inna religia, światopogląd, pochodzenie, wygląd itp. – to etykiety, które w określonych wspólnotach niezmiennie piętnują człowieka.

Gdy pytamy o problem wyobcowania dzieci, w odpowiedzi odzywa się instynktowny niepokój, sprzeciw, szczególnie, jeśli oczami wyobraźni widzimy bezbronnego malucha, o którym winno się mówić wyłącznie z czułością bądź z troską. Zgodnie z przekonaniem, że każdy milusiński uosabia wyłącznie pozytywne wartości. Już w połączeniu wyrazowym „obcość dziecka” wyczuwa się semantyczne napięcie. Przywołuje ono na myśl antynomie: swój – obcy, swojskość – obcość. Epitet „obcy” ma negatywne nacechowanie, implikuje skojarzenia z zagrożeniem, fobią, przesładowaniami, wykluczeniem z jakiejś wspólnoty, podczas gdy w obrębie społecznego *decorum* najmłodszych chroni się przed takimi ewentualnościami. Kategoria dziecka-Obcego w potocznym odbiorze oznacza więc jakiś oksymoroniczny byt, który kłóci się z aurą bez troski sugerowaną w tytule *Bezgrzeszne lata*, chyba najbardziej znanej, polskiej książki o dzieciństwie Kornela Makuszyńskiego.

Z ustaleń psychologów wynika, że dorośli patrzą na dzieciństwo bezkrytycznie i z optymizmem. Kierują się utrwalonymi w kulturze wyobrażeniami, których geneza sięga częściowo teologii chrześcijańskiej (biblijne sformułowanie: „jeśli się nie staniecie jako dzieci...”), częściowo zaś tradycji sentymentalno-romantycznej¹¹. Stąd bierze się, jak sądzę, przywiązanie do określeń typu: maluch, pociecha, latorośl. Gdyby dobrze wczytać się w ukryte w nich schematy myślowe, pozytywnie waloryzujące dziecięcą urodę, niewinność, kruchość, świeżość i tym podobne atrybuty, to można odnieść wrażenie, że służą one raczej wzmocnieniu tożsamości dorosłego aniżeli dobremu samopoczuciu najmłodszych. Dają namiastkę stabilności aksjologicznej, wzorów etyczno-moralnych. Krótko mówiąc, myślenie w kategoriach dziecięcej idylli ma niezmiennie krzepiącą, terapeutyczną moc¹². Zmagazynowany w niej przepis na udane życie będzie zawsze aktualny i zrekompensuje dorosłym nadmiar niepewnych propozycji współczesności w tym zakresie.

Z drugiej strony idealizację obrazu „szczenięcych lat” determinuje sposób pamiętania o nich. Jeden z głównych „grzechów pamięci”, wspierając się terminologią amerykańskiego psychologa Daniela L. Schactera, polega na tendencyjnej weryfikacji własnej przeszłości¹³, co z kolei w równym stopniu kształtuje podejście do wie-

¹¹ O pertyfikacji toposu dzieciństwa składającego się z zestawu klisz obrazowo-tematycznych por. J. Cieślowski, *Topos dziecka i dzieciństwa (szkic konspektowy)*, [w:] tegoż, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Wrocław 1985, s. 180–189.

¹² Por. tamże.

¹³ Zob. D.L. Schacter, *Siedem grzechów pamięci*, przeł. E. Haman, J. Rączaszek, Warszawa 2003, s. 15. Mechanizm ten w kontekście kulturowego obrazu dzieciństwa szczególnie

ku dziecięcego, co wczesnej młodości. Między innymi dlatego w kółko, *ad nauseam* powtarzanym sloganem: „wszystkie dzieci nasze są” kryje się nacisk, by otamować pierwszy etap życia szczelnym kordonem bezpieczeństwa, by jak najdłużej chronić go przed podstawowymi przejawami kondycji ludzkiej, na którą składają się niezmiennie: cierpienie, samotność, konflikty.

Mogłoby się wydawać, że współczesność pociągnęła za sobą liberalizację ideałów pedagogiczno-wychowawczych. Przeciwnie, nadal liczną grupę zwolenników ma pogląd, by chronić wrażliwość młodych ludzi, ukrywając przed nim wszelkie mroki egzystencji. Kontrastują z tą filozofią „parasola ochronnego” trzy największe „ikony” inności a zarazem obcości: Brzydkie Kaczętko, Piotruś Pan oraz Mały Książę, które to współczesna kultura zawdzięcza właśnie literaturze dziecięcej. Pierwsza daje perspektywę nadziei na przezwyciężenie kompleksu, dwie pozostałe akcentują tragizm wiecznych chłopców, skazanych na życie w izolacji

Ofiara i obserwator

Tyle – w wielkim skrócie – o dysonansie, jaki powstaje w zderzeniu problematyki alienacji z potocznymi wyobrażeniami „raju dzieciństwa”. Przejdźmy do materii literackiej. Wiele już napisano na temat fascynacji romantyków ambiwalentną naturą człowieka: świętą i mroczną. Wśród cech, które na początku XIX stulecia wzbudzały ciekawość, ale i obawy dorosłych, była inność prowadząca do poczucia obcości. W pracach poświęconych antropologii romantycznej czytamy, że obok pielgrzymy, tajemniczego przybysza, kultura tamtego czasu upodobała sobie bohatera o kondycji outsidera (z wyboru lub wyroku otoczenia), kogoś, kto nie pasuje do żadnej zbiorowości¹⁴. Doskonale sprawdzali się w tej roli młodociani poeci, geniusze, jasnowidze. Wystarczy przywołać casus bodaj najsłynniejszego wizjonera Orcia z *Nie-boskiej komedii* oraz późniejsze życiorysy samorodnych artystów – Janka Muzykanta i Beldonka. Za talent, błysk geniuszu przyszło im zapłacić wysoką cenę.

Owe zachwyty nad nieprzeciętnym dzieckiem – przypomina Magdalena Jonca – były podszyte fałszem, gdyż romantycy z góry zakładali, że taka wyjątkowość wymaga ofiary. Prowadzi do samotności i wyobcowania, często przedwczesnej śmierci. Propagowali oni wizję dzieciństwa utkaną z własnych domysłów, iluzji, fantazmatów, „lokując” w niej „kompleksy, nadzieje i szaleństwa”¹⁵ swojego pokolenia. Ta podwójność widzenia dziecięcia, którą wspomniana badaczka zamknęła w formule „czarta maleńkiego o twarzy aniołka”, okazała się wyjątkowo żywotna. Naturalnie, wraz z obowiązującym obrazem, rozwijającą się psychologią oraz

analizuje Grzegorz Leszczyński w swojej monografii *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku. Wybrane problemy*, Warszawa 2006, s. 13–17.

¹⁴ Por. A. Kubale, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław 1984; M. Piwińska, *Dziecko. Fragment romantycznej biografii*, „Twórczość” 1976, nr 8.

¹⁵ M. Jonca, *Enfants terrible. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*, Wrocław 2005, s. 87.

aksjologią dzieciństwa w XIX i XX wieku modyfikowano wykładnie i interpretacje obcości dziecka „literackiego”. Niemniej jednak tendencja do instrumentalnego wykorzystywania tego motywu wciąż pozostaje aktualna.

Dotychczasowe rozważania pokazały, że „przywilejem” obcości literatura obdarowywała nieliczne jednostki. Jakie więc cechy charakteryzują następców Beldonka? Zacznijmy od tego, że niedorośli bohater literatury XIX i XX w. wyposażony w cechy Innego/Obcego nie może liczyć na normalne dzieciństwo. Jest dzieckiem smutnego oblicza. Tkwi w zawieszaniu gdzieś między dziecięcością a dorosłością, między niewinnością a grzechem. Poprzez takie kreacje modernišci przeczuwali istnienie odmiennej sfery wewnętrznych przeżyć, reakcji, myślenia, które tworzyły autonomiczną przestrzeń, niedostępną dla każdego. Przeczucia te potwierdziły liczne rozprawy psychologiczne z końca XIX w. Autorzy tego typu prac idealizowali naturę dziecka i równocześnie bronili odmienności, swoistości początkowych etapów życia¹⁶. Nieprzekładalność wewnętrznego świata, zagadkowość, psycholodzy już wtedy określali mianem inności, dystansując się w ten sposób od przekonania oświeceniowych pedagogów, że niedojrzałość czyni z dzieci istoty na niższym poziomie rozwoju. Rozprawy te inspirowały twórców począwszy od literatury młodopolskiej. Doskonale korespondowały z modernistyczną antropologią, w myśl której dziecięcość ma być rezerwuarem odpowiedzi do poznania psychiki dorosłych.

Inne ujęcie problemu alienacji dorastającego dziecka rozwinęło się, jak wiadomo, za sprawą freudyzmu. Odkrycie „cielęcego wieku” ze wszystkimi jego osobliwościami zainicjowało prawdziwą ekscytację niedojrzałością we wszystkich dziedzinach sztuki. I tak oto zaroilo się w sztuce od portretów adolescentów – częściej młodzieńców aniżeli podlotków, stanowiących osobliwy splot infantyilizmu z przedwczesną dojrzałością¹⁷. Przyczyną ich obcości autorzy czynią nieumiejętność poradzenia sobie z rozbudzoną zmysłowością, utratę kontroli nad własnym ciałem, tłumione lęki, krytyczny stosunek do dorosłych i inne. Literaccy młodzieńcy odczuwają huśtawkę nastrojów, do tego „grzeszne” myśli, które wyzwalają na przemian wstyd i rozkosz. Cechuje ich ponadto wysoka inteligencja, wewnętrzny niepokój,

¹⁶ Mam na myśli m.in. prace Wilhelma Preyera, Stanleya Halla, Jana Władysława Dawida, Anieli Szycówny. Zmiany, jakie zaszły w spojrzeniu na dziecko na przełomie stuleci XIX i XX, omawiają m.in. rozprawy J. Papuzińskiej, *Heroiczne i prometejskie postawy dziecięce*, [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, pod red. J. Papuzińskiej, Warszawa 1992; R. Waksmonda *Od historii do etnografii dzieciństwa*, [w:] tegoż, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 21–30; M. Joncy, *Dusza dziecka*, [w:] tejże, *Enfants terrible...*, s. 401–438; A. Czabanowskiej-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 32–36.

¹⁷ Wśród literackich adolescentów rodzimej literatury XIX i pierwszej połowy XX w. przewagę mieli chłopcy. Mniejszym zainteresowaniem cieszyły się natomiast dziewczęce „dramaty pokwitania”. Przyczyny tego zjawiska analizuje np. Ewa Kraskowska w pracy *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, wyd. II zmienione, Poznań 2003, s. 87–91. Odmienne spojrzenie na temat „obcości” dziewcząt w okresie dojrzewania prezentuje inspirująca monografia Beth W. Gale *A World Apart: Female Adolescence in French Novel, 1870–1930*, Bucknell University Press 2010.

wyostrzona wrażliwość na niesprawiedliwość społeczną, co stawia ich w kontrze wobec świata, w którym rządzi prawo silniejszego. Impuls dla takiej interpretacji tematu dały między innymi utwory *Dziecko salonu* i *Spowiedź motyla* Janusza Korczaka. Zademonstrowana w nich przenikliwość ukazywania wewnętrznych, „osobnych” przeżyć młodocianych bohaterów, będzie odtąd współbrzmieć w twórczości literackiej Starego Doktora z żarliwą obroną dzieci wykluczonych, bezdomnych, małych warszawiaków, ofiar przemocy i nędzy, poddawanych deprawacji w rodzinach bądź na ulicy.

Inność/obcość jest istotnym składnikiem psychologicznego rysunku postaci pensjonarki, które stworzyły Gabriela Zapolska i Zofia Nałkowska – autorki bez wątpienia przełomowych w naszej kulturze obrazów „zakwitania” dziewcząt. Tytuł opowiadania *Inne*, jednego z wczesnych w dorobku Nałkowskiej, sugeruje dycho- tomię, jaka towarzyszy bohaterkom, dwóm przyjaciółkom z pensji. Obydwie mają problematyczną tożsamość. Są czymś pośrednim między kobietą a dzieckiem, zara- zem zalęknione i cyniczne, niewinne i zepsute.

Nie mniejszym pesymizmem epatują późniejsze wizerunki adolescentów/ek. Pokazują dorastanie jako pasmo cierpień i rozczarowań. Uczucie obcości bierze się z niemożności rozpoznania siebie, przeczulenia, nerwowości, poczucia krzywdy. Modelową egzemplifikacją takiej strategii kreacyjnej jest portret dorastającego bo- hatera powieści *Zmory* Emila Zegadłowicza.

Począwszy od Józefa z opowiadań Brunona Schulza właściwości Innego/ Obcego wykazują też bohaterowie „arcydzieł dziecięcości” (określenie Anny Czaba- nowskiej-Wróbel) tej miary, co *Dolina Issy* Czesława Miłosza, *Malowany ptak* Jerzego Kosińskiego, *Zwierzoczekoupiór* Tadeusza Konwiczego, *Weiser Dawidek* Pawła Huelle, dziecko-niemowa z *Hanemanna* Stefana Chwina. Osobną, bardzo liczną gru- pę tworzą narracje dzieci żydowskich – ofiar Holocaustu, które obejmują m.in. *Chleb rzucony umarłym* Bogdana Wojdowskiego, *Topografię myślenia* Joanny Kulmowej, *Czarne sezony* Michała Głowińskiego, *Konia Pana Boga* Wilhelma Dichtera. Podobne przykłady można by mnożyć.

W literaturze przełomu XX i XXI w. kapitał inności/obcości otrzymuje z reguły dziecko-narrator obserwujący dorosłych. Ta perspektywa daje patrzącemu przewa- gę, ponieważ rzeczywistość odsłania przed nim bogactwo różnych znaczeń, pozwa- la wysubtelnić przeszłość, na nowo ją uporządkować, oddalić grozę „złych czasów”. Dzięki spojrzeniu młokosa łagodnieją największe potworności, jakie występowały wcześniej (*Widnokrag* Wiesława Myśliwskiego). Na marginesie warto uzupełnić, że efekt obcości w tego typu utworach intensyfikuje niejednoznaczna tożsamość nar- ratora – niby-dziecka, które tak naprawdę dysponuje świadomością i wiedzą doro- śłego człowieka (np. *Krótką historią pewnego żartu* Chwina).

W odróżnieniu od nostalgicznych powrotów do przeszłości druga tenden- cja biegnie w przeciwnym kierunku. Obecność dziwnego, „dorosłego” dziecka staje się częścią „odwróconego” mitu dzieciństwa, które naznaczone jest cierpie- niem, lękami czy toksycznymi związkami rodzinnymi. Obserwujemy coś na kształt

postmodernistycznej dekonstrukcji dziecięcości za pomocą takich narzędzi, jak parodia (ale bez śmiechu), ironia, groteska (*Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, *Dzidzia* Sylwii Chutnik)¹⁸.

Wszystkie z wymienionych „szczenięcych biografii” mówią o dorosłości, nie o dzieciństwie. Im bardziej wchodzimy w krąg współczesnych nam tekstów, tym częściej zapis obcości dziecka jest kokieteryjnym gestem wobec czytelnika, który przywykł do tego rodzaju taktyki maskowania opowieści o duchowych rozterkach, poszukiwaniach czy traumach dorosłego człowieka.

Wyspa otoczona siatką i parkanem

Jednym z pierwszych, który postrzegał okres dzieciństwa w kategoriach wykluczenia, był Korczak. Wśród wielu obrazoburczych tez, jakie wygłosił, do dzisiaj prowokuje radykalizm myśli pochodzącej ze znanego traktatu pedagogicznego *Prawo dziecka do szacunku*. Tok rozumowania Starego Doktora był następujący: skoro światem rządzą dorośli – autochtoni, narzucają reszcie swój język, kulturę, ustalają normy i zasady, to pozycja dziecka w takim społeczeństwie sprowadza się do roli „cudzoziemca”, „przybysza”, w każdym razie „nietutejszego”, „niemego”, czyli kogoś obcego, kto w tłumie czuje się niepewny i zagubiony. Sytuacja opisana przez Korczaka – wyższość jednych nad drugimi, niepewność, kłopoty w porozumieniu, przypomina refleksję Bernharda Waldenfelsa, skądinąd autorytetu w dziedzinie fenomenologii obcego: „Gdy słuchamy kogoś mówiącego w nieznanym nam języku, słyszymy coś, czego nie rozumiemy, a zarazem zauważamy, że tego nie rozumiemy. Coś nam się ukazuje przez to, że się nam wymyka. To nieporozumienie może mieć fatalne skutki”¹⁹.

Korczak nie miał złudzeń, że w relacjach dorośli – dzieci możliwe będzie kiedykolwiek zniwelowanie podziałów. Odrzucał jednak stanowczo postawę lekceważącej pobłażliwości wobec niedorosłych, zamiast której postulował szacunek oraz życzliwe przewodnictwo. Przypuszczam, że autorowi traktatu zależało na ostrej artykulacji problemu, choćby po to, żeby w ten sposób sprowokować współczesnych sobie pedagogów, a także wytrącić ich z kolein XIX-wiecznego myślenia o nieletnich jako tzw. istotach małuczkich, nierównych pod każdym względem wobec dorosłych.

Antropologia dzieciństwa według Korczaka okazała się bardzo żywotna i inspirowana zarówno w Polsce, jak i za granicą²⁰. Metaforyka związana z alienacją przewija

¹⁸ Ze względu na rozmiar artykułu pominęłam w powyższym zestawieniu sylwetki prawdziwych, „wrogich” małych Obcych: amoralne dzieci o słonecznych twarzyczkach, zimnych i wyrachowanych pokroju Domcia Malinowskiego z *Doliny Issy*, okrutne dziewczynki Witkacego, diaboliczne przyjaciółki „Panny Nikt” i in.

¹⁹ B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, dz. cyt., s. 3.

²⁰ Mimo że wizja dzieciństwa Korczaka od początku miała wielu przeciwników, to jej główne punkty znalazły odzwierciedlenie w koncepcjach wychowawczych 2. połowy XX w. oraz badaczy z kręgu *children studies*. Podkreślała to Gertrud Lenzer w swoim wystąpieniu

się bowiem w pracach zachodnioeuropejskich badaczy na czele z Janem Henrikiem Van Den Bergiem. Holenderski badacz, podobnie jak Philippe Ariès, autor głośnej *Historii dzieciństwa*, analizując życie małych przed wiekami i w XX-wiecznej Europie, choć nie uniknął uproszczeń i przejawskrawień, trafnie opisał status dzieciństwa w kategorii inności. Zwrócił też uwagę na doniosłość problemu doświadczania własnej oraz cudzej obcości już na wczesnym etapie życia:

[Dziecko – M. Ch.] Każdy krok ku dorosłości stawia we mgle wielowartościowości. Zaczyna się to w przedszkolu, gdzie inne dzieci ubrane są inaczej, mają inne nawyki, inne maniery, inne potrzeby. Nawet mówią inaczej [...] Niektórzy uczniowie [...] wyznają inną religię, inni nie mają jej wcale [...]. My, dorośli nie możemy sobie nawet wyobrazić, jak trudno dziecku znaleźć własną drogę pośród tej różnorodności. [...] Krocząc ku dojrzałości, odkrywa na swej drodze coraz to nowe piętra, nowe granice²¹.

Zdaniem Van Den Berga, nieletni, mimo że z wiekiem stopniowo wyzbywają się swojej dziecięcości, długo egzystują poza wspólnotą, oddzieleni od niej „siatką i parkanem”, wedle obrazowego określenia.

Dokładnie pół wieku upłynęło od opublikowania książki Van Den Berga w Francji, a ćwierć wieku odkąd jej fragment, pod znanym w Polsce tytułem *Dziecko stało się dzieckiem*, znalazł się w dwutomowej antologii *Dzieci*, która powstała z inicjatywy profesor Marii Janion. Nigdy dość przypomnienia, jak doniosłą rolę w historii polskich badań nad dzieciństwem odegrała ta książka.

Poglądy Korczaka, Van Den Berga znalazły swój oddźwięk, jak sądzę, między innymi w niezwykle ciekawej publicystyce z lat 80. XX w. znakomitego poety Józefa Ratajczaka, a także – o czym się mało kto pamięta – wytrawnego znawcy dzieciństwa. Stwierdził on mianowicie, że kultura współczesna podtrzymuje zasadę „siatki i parkanu”, tyle że obok dawnych, często potrzebnych dziecku ograniczeń, nowoczesność zafundowała mu nowy rodzaj zamkniętego świata, opartego na popkulturze z „osobnymi” mediami, parkami rozrywki, sklepami, gadżetami itp.²². W efekcie część niedorosłych egzystuje w sztucznym raju, część natomiast zostaje odrzucona przez niewydolne wychowawczo rodziny. To sprawia, że właśnie dzieci są najbardziej narażone na negatywne skutki wyobcowania we współczesnym świecie.

Skrajnym przykładem wykorzystania kategorii obcości w studiach nad dzieciństwem jest współczesny nurt socjologii, którego przedstawiciele traktują dzieci i młodzież jak typową mniejszość społeczną, narażoną na marginalizację. Natomiast

pt. *The Origins of Children's Studies and of The Human Rights of Children: Future Challenges* podczas konferencji „Children studies jako perspektywa interpretacyjna”, która odbyła się w Uniwersytecie w Białymstoku w dniach 22–23 marca 2011 r.

²¹ J.H. van Den Berg, [*Dziecko stało się dzieckiem*], przeł. M. Ochab, [w:] *Dzieci (Transgresje 5)*, t. II, wybór i oprac. M. Janion i S. Chwin, Gdańsk 1988, s. 233–234.

²² Zob. J. Ratajczak, *Wizje dzieciństwa*. „Sztuka dla Dziecka” 1988, nr 2. Por. inne felietony autorstwa tego poety w tym czasopiśmie.

status niedorośłego rozpatrują jako rodzaj piętna, bo dorosła większość z reguły lekceważy jego opinie, deprecjonuje kulturę, sposób bycia, język²³. Trudno zgodzić się z tak radykalną wizją wczesnej młodości, jeśli weźmiemy pod uwagę rosnący wpływ na życie społeczne, jaki zyskali nieletni na przełomie wieku XX i XXI.

Warto w tym miejscu zasygnalizować istnienie innej tendencji, charakterystycznej dla postmodernizmu, mianowicie zacierania granicy między tradycyjną opozycją: dojrzałe – niedojrzałe. Jej znakiem rozpoznawczym stało się odrzucenie powagi i elitaryzmu, pusty śmiech, a także ekspansja infantyliizmu²⁴. Dekonstrukcję dzieciństwa opisuje Neil Postman, ogłaszając w głośnej książce z lat 90. XX w. „zaniechanie dzieciństwa”²⁵. Proces postępującej „marginalizacji” dojrzałości przypieczętował wreszcie swoim esejem Francesco M. Cataluccio, ubolewając, że „Dorośli są za mało dorośli i zbyt dziecinni”²⁶. Przesunięcie akcentu z dojrzałości na dziecięcość doprowadziło do niebezpiecznego odwrócenia porządku. I tak, parafrazując słowa Korczaka, w dzisiejszym świecie miejsce bezradnych i niepewnych „cudzoziemców” – Obcych zajmują częściej dorośli niż dzieci.

Uczulić na różnorodność

Jak pokazać niedoroślą odbiorcom doświadczenie obcości? Jak objąć różnorodny charakter tego zjawiska? Które obszary wykluczenia akcentować bardziej, które mniej? Jak portretować nie-Polaków, nie-katolików, reprezentantów rozmaitych mniejszości, imigrantów, ludzi skrzywdzonych przez los, niepełnosprawnych, członków subkultur, dziwaków niepasujących do otoczenia, unikając uproszczeń, schematów, nachalnego dydaktyzmu? Tę listę pytań rozwija Krystyna Zabawa w artykule poświęconym obrazowi niepełnosprawności w nowszej literaturze dziecięcej o kwestię „ryzyka”, na jakie narażony bywa młody czytelnik w literackich spotkaniach z Innym. Zdaniem badaczki właściwą postawą wobec odmienności człowieka chorego kształtują te utwory, których autorzy stronią od skupiania się wyłącznie na fizyczności bohatera („zatrzymywanie się na zewnętrzności”) i jednocześnie starają się nie ulegać pokusie łatwych wzruszeń z happy endem („ryzyko łez”); piętnują przejawy zachowań typu: lekceważenie, niechęć, odraza („niewłaściwe podejście”);

²³ Por. M. Jacyno, A. Szulżycka, *Dzieciństwo. Doświadczenie bez świata*, Warszawa 1999. Por. też Ch. Jenks, *Socjologiczne konstrukty dzieciństwa*, [w:] *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem*, oprac. M.J. Kehily, przeł. M. Kościelniak, Kraków 2008, s. 129–131.

²⁴ „Młokos jest teraz wszędzie: wystarczyło dwudziestu lat, żeby dysydencja stała się normą, autonomia przemieniła się w hegemonię, a młodzieżowy styl życia wyznaczył drogę całości społeczeństwa” (A. Finkelkraut, *Jesteśmy światem, jesteśmy dziećmi*, [w:] tegoż, *Porażka myślenia*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1992, s. 130).

²⁵ Por. N. Postman, *The Disappearance of Childhood*, New York 1994.

²⁶ F.M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2006, s. 274.

demaskują język, szczególnie stosowany przez dorosłych, jako źródło okrucieństwa oraz nieporozumień w komunikacji z Innymi („niewłaściwy język”)²⁷.

Autorzy utworów dla najmłodszych poświęconych obcości z obawy użycia „niewłaściwego języka”, wybierają sprawdzone w tym temacie narracje baśniowe albo metaforykę zaczerpniętą z fantastyki dla dzieci. Baśniowe dziwolągi najsukceszniej bowiem „przełamują reguły konwencjonalnej czasoprzestrzeni [...], zakresem możliwości; niedopasowaniem do czasu i miejsca wnoszą konflikt między świadomością, wiedzą i oczekiwaniem czytelnika a fabułą utworu. [...]”²⁸. Kontynuując myśl Joanny Papuzińskiej, obecność w fantastyce dla dzieci istot nieakceptowanych, dziwacznych, niedopasowanych jest przeważnie pretekstem, żeby młodzieńckiego czytelnika „uczulić na różnorodność świata”²⁹, z drugiej uświadomić mu złożoność własnych doświadczeń psychicznych. Przypadek ten reprezentuje *Niebieska niedźwiedzica* Joanny M. Chmielewskiej. Tytułowa postać staje się ofiarą wykluczenia – zostaje uznana przez otoczenie za dziwadło, a następnie odrzucona przez społeczność zwierząt.

Dla mieszkańców Niedźwiedziej Doliny anormalny, niebieski kolor futra małej Azul jest nie do zaakceptowania

– Kto to widział! Niebieskie uszy, łapy, nos, a nawet brzuch! To niedopuszczalne! – Oburzony Król odwrócił się na pięcie i, nie mówiąc nawet „do widzenia”, wyszedł z chaty. – A co z ucztą? – zawołała za nim mama. – Uczty są dla niedźwiedzi! Dla prawdziwych niedźwiedzi, a nie dla niebieskich dziwadeł! – krzyknął władca. – Zróbcie coś z tym! I to szybko!³⁰.

Autorka wychodzi od zewnętrznej odmienności bohaterki, by pokazać mechanizm stawania się Obcym w grupie. Brak tolerancji, uprzedzenia wobec inności wyrażają się poprzez język agresji (degradująca frazeologia: „niebieskie dziwadło”, „zróbcie coś z tym”). Okrutne słowa Króla: „spadają na ziemię, a potem toczą się daleko, daleko w świat, zostawiając wypalone w trawie ślady”³¹, przekładają się na mowę ciała – gest odwrócenia się plecami na znak odrazy i pogardy.

Mała niedźwiedzica, zgodnie z paradygmatem Obcego, jaki ustalił Zbigniew Benedyktowicz, swoim pojawieniem się wprowadza ducha zmiany do krainy zwierząt. Narusza obowiązujący porządek (rytuał powitalnej uczyty z okazji każdego nowonarodzonego mieszkańca), czym wyzwala konsternację i nieokreślony lęk wśród zwierząt³². Im bardziej uwidacznia się wyjątkowość niebieskiej niedźwiedzicy

²⁷ Por. K. Zabawa, *Ryzyko spotkania z Innym – niepełnosprawny we współczesnej literaturze dla dzieci* [w:] *Edukacja polonistyczna wobec Innego*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2014, s. 121–142.

²⁸ J. Papuzińska, dz. cyt., s. 170.

²⁹ Tamże, s. 180.

³⁰ J.M. Chmielewska, *Niebieska niedźwiedzica*, Warszawa 2012 [brak numeracji stron].

³¹ Tamże.

³² Zob. Z. Benedyktowicz, dz. cyt.

(wrażliwość, bogactwo wewnętrzne, sprawność fizyczna), tym bardziej przesądza ona o swoim losie wykluczonej.

Następną fazą procesu wyrzucania małej Azul na społeczny margines jest próba unifikacji. „Życzliwa” sąsiadka doradza, żeby „przefarbować futerko”, co upodobni niedźwiedziątko do pobratymców, czyli narzuci mu normatywną tożsamość – czarne, brązowe, szare lub białe futro. Kiedy rodzice stają w obronie inności swojego dziecka, to w konsekwencji „skazują” Azul na różne szykany, jawną dyskryminację (np. regulamin zawodów w łowieniu ryb jest tak skonstruowany, żeby uniemożliwić jej udział), wreszcie ostracyzm. Nikt nie wymienia jej imienia, rówieśnicy odmawiają wspólnych zabaw, nie chcą przebywać w jej towarzystwie. Tragiczna bezradność rodziców wobec cierpień dziecka powoduje, że ostatecznie cała rodzina opuszcza Niedźwiedzią Dolinę.

Zgodnie z zasadą optymizmu w literaturze dziecięcej wariant obcości, jaki prezentuje *Niebieska niedźwiedzica*, ma wymiar przejściowy, a przede wszystkim odwracalny. Azul wraz z rodzicami powraca do Niedźwiedziej Doliny za namową Króla, który dzięki magicznym okularom, zrozumiał, że obecność niebieskiej barwy zapewnia jego królestwu niezbędną dla równowagi różnorodność. W planie aksjologicznym inność zostaje tu dowartościowana, utożsamiona z tym, co dobre i prawdziwe.

Z innej perspektywy i na odmiennym płaszczyźnie „spotkanie z Obcym” prezentuje *Czas meteorów* Anny Onichimowskiej – humorystyczna opowieść, utrzymana w typowej dla tej autorki poetyce z pogranicza realizmu (groteskowego) i fantastyki. O ile w przypadku *Niebieskiej niedźwiedzicy* pojawiało się ono głównie w konstrukcji tytułowej postaci, o tyle tutaj odnosi się do przestrzeni kontaktów międzysąsiedzkich. Mamy oto nudne miasteczko Topsowo przesiąknięte duchem ładu, porządku i systematyczności:

Każdy Topsik, wychodząc z przedszkola, spotykał swojego tatusia, a potem wracali do domu. Przed obiadem, punktualnie o szesnastej, siadali całą rodziną na huśtawce i huścili się dwadzieścia razy, w przód i w tył. Pośrodku siedział Topsik, z prawej jego mama, a z lewej tatuś. Huścili się nawet wtedy, kiedy padało. Żaden deszcz ani nawet śnieżyca nie mogły im w tym przeszkodzić. Tak samo huścili się dziadkowie i pradiadkowie. [...] Dopiero, kiedy wszystkie huśtawki zatrzymywały się, Topsy ruszały na obiad³³.

Oprócz obsesyjnej punktualności, ściśle określonego rytmu dnia, normą dla mieszkańców jest kukurydziana dieta oraz dym z komina w kształcie kolby kukurydzy. Filozofia życiowa Topsów opiera się na racjonalizmie, dlatego „wyobrażanie sobie czegokolwiek było surowo krytykowane”³⁴. Ponadto każdy przyzwoity obywatel miasteczka w miejscach publicznych zawsze pokazuje się w papierowej czapeczce kupioną w miejscowym sklepie. Na marginesie warto przypomnieć, że motyw

³³ A. Onichimowska, *Czas meteorów*, Warszawa 2012, s. 12–13.

³⁴ Tamże, s. 5.

nakrycia głowy jako swoistego identyfikatora przynależności grupowej pojawił się w przywołanym na początku artykułu utworze Stefana Themersona.

Ten uporządkowany mikroświat Topsów zderza się z odmiennymi obyczajami nowo przybyłej rodziny Tombów. Odtąd wszystko „staje na głowie”. Sąsiad ma „kontrowersyjne” zwyczaje – chodzi z gołą głową, zamiast jednolitego stroju nosi ekscentryczną pelerynę w biało-różową kratkę, w ogrodzie rozwiesza kolorowe baloniki. Na dodatek, w ślad za panem Tombem sprowadza się do Topsowa osioł, który swoim przeraźliwym rykiem burzy spokój w miasteczku. Hałaśliwe zwierzę zjada Wielką Encyklopedię, przesiaduje na dachu, jest nieprzewidywalne, destrukcyjne, na koniec wyrastają mu skrzydła i odlatuje niczym mitologiczny Pegaz. Jaką funkcję pełni w utworze? Autorce z pewnością zależało na humorystycznym efekcie, ale nie tylko. Osioł obok zabawy wnosi do opowieści pierwiastek szaleństwa. Drwi ze zwyczajów zarówno Tombów, jak i Topsów, przeinacza tutejsze rytuały, demistyfikuje racjonalizm konserwatywnej społeczności, by niejako zmienić mentalność tubylców, „robiąc miejsce” dla nowego mieszkańca³⁵.

W *Czasie meteorów* pryncypialność pana Topsa, jego uprzedzenia, rezerwa wobec nieznanym zostają zestawione z otwartością myślenia pana Tomba, który przy bliższym poznaniu okazuje się bardzo sympatyczny i podobnie jak sąsiad ma kłopot ze zrozumieniem mentalności drugiej strony. Onichimowska puentuje swój utwór klasycznym motywem zaproszenia nowych sąsiadów do stołu. Nauka szacunku dla inności zaczyna się od rozmowy i wspólnego jedzenia, akceptacji „obcych” smaków, wymianie przepisów kulinarnych, wspólnych zabaw dzieci. Oto podstawowe obyczaje, które pozwalają zainicjować, a także podtrzymać przyjazne kontakty tak w tej, jak i każdej innej zbiorowości. Obcość zostaje zneutralizowana, co nie zmienia faktu, że pan Tomb w dalszym ciągu pozostaje sobą. Nie musi podporządkowywać się zwyczajom, żeby zostać przyjęty do społeczności miasteczka.

Może trochę kisielu? – Tombo podsunął salaterkę ku paniom. „To nie może być dobre”, przemknęło Agacie przez głowę. „Poza tym my tego nie jadamy. Jednak z drugiej strony...”. [...] „Muszę jej wytłumaczyć, jak to u nas [...] jest”, myślała w panice Topsowa. „A może by się spotkać z innymi sąsiadami i jakoś dojść do porozumienia?...” Patrząc na męża, który właśnie zdjął z głowy Tomby karmnik, poczuła, że to możliwe³⁶.

Obcy czy Inni?

W wybranej grupie powieści dla starszych odbiorców motyw obcości uwidacznia się przede wszystkim w konstrukcji postaci. Notabene, układają się one w wielce

³⁵ Wymienione cechy upodabniają to stworzenie do archetypicznego trickstera – figury, która ma w swej dzikiej, nieokiełznanej naturze element obcości. Por. G. Leszczyński, *Trickster artysta. Ponowoczesne gry archetypowe*, [w:] tegoż, *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 144–145.

³⁶ A. Onichimowska, dz. cyt., s. 54–55.

ciekawą kolekcję bohaterów. Mamy tu: nastolatków stojących u progu adolescencji – dziewczynkę z Bośni wychowywaną w polskiej rodzinie (*Ela-Sanela* Katarzyny Pranič), Kubę – samotnika z zielonym irokezem na głowie (*Most nad Missisipi* Ewy Przybylskiej), uciekiniera z domu (*Pisklak* Zuzanny Orlińskiej) oraz niepełnosprawną Mełę, dziecko-karła (*Czarny Młyn* Marcina Szczygielskiego). Spośród wymienionych wyróżnia się ostatnia postać, bliższa kategorii literackiego odmienca. Niepełnosprawność fizyczna, psychiczna plus nadprzyrodzone zdolności sprawiają, że inność Meli jest permanentna i nieodwracalna. W pozostałych przypadkach widzimy obcość doraźną i – co ważne – intencjonalną. Sanela, Cyryl, Kuba sami separują się od świata. Uczucie wyobcowania rodzi się w nich na skutek odmienności etnicznej, bolesnych doświadczeń, braku zrozumienia i pomocy z zewnątrz czy bezradności. Przyczyny te idą w parze z często występującą na wczesnym etapie adolescencji zaburzoną, wybiórczą autopercepcją³⁷. Skrajny przypadek prezentuje utwór Przybylskiej, w której bohater prowadzący odgradza się od świata zewnętrznego murem milczenia, manifestuje swoją odmienność poprzez wygląd, chowa się w zakamarkach bloku, całymi dniami obserwując ludzi z ukrycia.

Sytuację wyobcowania podkreślają we wskazanych utworach charakterystyczne peryferyjne przestrzenie wydarzeń. U Pranič mamy prowincjonalne miasto gdzieś na Dolnym Śląsku³⁸, wioskę Młyny – odciętą od świata na skutek cywilizacyjnych przemian w powieści Szczygielskiego. Akcja *Pisklaka* została ulokowana w niewielkiej miejscowości Ruda, gdzie ślady przedwojennej kolonii willowej sąsiadują z pozostałościami peerelowskich ogródków działkowych. I wreszcie blok z wielkiej płyty, widziany z perspektywy bohatera *Mostu nad Missisipi*, sprawia wrażenie przestrzeni zamkniętej, która wbrew negatywnym skojarzeniom z labiryntem, jest dla Kuby bezpiecznym schronieniem.

Orlińska i Pranič duże znaczenie przypisują starym domostwom, usytuowanym na uboczu, pełnym zakamarków i tajemnic. Druga z wymienionych autorek modyfikuje ten nieco zbanalizowany motyw, splatając go z wątkiem poszukiwania tożsamości tytułowej Saneli. Równoległe z odkrywaniem prawdy o sobie, bohaterka zaczyna się interesować znalezionymi na strychu ponadstuletniego domu fotografiami, listami i innymi pamiątkami po Werterach, dawnych niemieckich właścicielach.

Zaprzeczeniem „okolicy dzieciństwa”, o której pisał Jerzy Cieślowski, jest wioska z powieści-horroru Szczygielskiego. Należy ona do miejsc wykluczonych w dosłownym tego słowa znaczeniu. Wykluczenie ma charakter geograficzny i społeczny. Młyny leżą między Warszawą a Poznaniem, „w martwym trójkącie”, jak stwierdza Iwo, bohater-narrator, między linią wysokiego napięcia, nowo wybudowaną

³⁷ Por. J. Ł. Grzelak, M. Jarymowicz, *Tożsamość i współzależność*, [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 3, red. J. Strelau, Gdańsk 2000, s. 108.

³⁸ Chociaż nazwa Bolesławiec w powieści nigdzie nie pada, wskazują na niego zarówno powieściowa topografia, ślady niemieckiej przeszłości, jak również trop autobiograficzny. Problemem palimpsestowej przestrzeni w powieści Pranič omawiam w artykule *Ucząc się od Jurgielewiczowej. „Inna” w powieści Katarzyny Pranič „Ela-Sanela”*, [w:] *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze...*, s. 81–93.

autostradą a zrujnowanym kombinatem³⁹. Powolną śmierć tej niegdyś tętniącej życiem wsi z dużą spółdzielnią rolno-przemysłową, przypieczętowała transformacja ustrojowa. Większość mieszkańców stąd wyjechała, natomiast tych nielicznych, którzy zostali, skazano na izolację i zapomnienie. Dojmujące uczucie beznadziei autor powieści buduje ciężącego nad tym miejscem nieokreślonego zła.

Powróćmy do wizerunków nastoletnich postaci. Najbardziej wypróbowany wariant obcości wybrała Orlińska. Cyryl to właściwie kolejne wcielenie Zenka Wójcika. Opis okoliczności, jakie towarzyszą pojawieniu się „Obcego” w miejscu zabaw młodziutkich bohaterek *Pisklaka*, są właściwie jawnym cytatem z *Tego obcego*:

- W Domu. Wariatki. Ktoś. Mieszka – powtarza dobitnie Hanka.
- Wiesz kto? – Pyta Klara, próbując opanować drżenie głosu.
- Przyjaciółka kiwa głową, a jej wielkie brązowe oczy, wiecznie jakby smutne, rozbłyskują radosnym blaskiem.
- Widziałam go.
- Kto to jest?
- Chłopak. Starszy. Może w wieku Marka...
- Ale co on tam robi?
- Nie wiem, nie chciał powiedzieć. Ma ze sobą małego brata.
- Od dawna tam są?
- Hanka wzrusza ramionami.
- Wiesz, oni nie chcą, żeby ktoś się o nich dowiedział i są ostrożni⁴⁰.

Intertekstualnych nawiązań do utworu Jurgielewiczowej znajdziemy więcej. Postacie nastoletników: protagonistki powieści – empatycznej Klary, jej żywiołowej przyjaciółki Hanki, poważnego Marka, cynicznego Damiana – mają swoje pierwowzory w Uli, Pestce, Marianie, Wiktorze. Akcja powieści rozgrywa się podczas wakacji we wsi przedzielonej rzeką. „Obcy” zjawia się tu nagle, szukając schronienia dla siebie i młodszego brata w opuszczonej, na pół zrujnowanej willi (nazywanej przez miejscowych „Domem Wariatki”). Już w pierwszym kontakcie tajemniczy uciekinier jawi się Klarze, głównej bohaterce, jako Obcy/Inny: „Jest w tej twarzy coś dzikiego, czujnego, co widać tylko przez chwilę, zanim pojawi się na niej lekki uśmiech⁴¹. Małomówność, skrytość, szorstki styl bycia – cechy te w oczach dziewcząt podnoszą atrakcyjność nowo poznanego chłopca. Dopełnieniem literackiego schematu spotkania z tajemniczym przybyszem są kłopoty, jakie przysparza on Hance i Klarze. Muszą tę znajomość ukrywać i przed dorosłymi, i bandą miejscowych łobuzów.

Orlińska w zapożyczeniach z *Tego obcego* idzie o krok dalej, „dopisując” do historii Cyryla drugie dno. Ucieczka z domu było gestem rozpaczki dziecka z rozbitej rodziny, któremu świat się zawalił. Celem desperackiej wędrówki chłopców jest Irlandia, dokąd w poszukiwaniu pracy wyemigrowała matka. Bracia wierzą, że

³⁹ M. Szczygielski, *Czarny Młyn*, Warszawa 2011, s.13.

⁴⁰ Z. Orlińska, *Pisklak*, Łódź 2012, s. 12–13.

⁴¹ Tamże, s. 15.

jej odnalezienie rozwiąże wszystkie problemy i na nowo staną się rodziną. Autorka *Pisklaka* aktualizuje przyczyny alienacji bohatera. Stoi za nią rozkład więzi rodzinnych spowodowany emigracją matki, alkoholizm ojca, który nie potrafił pogodzić się z odejściem żony i zerwaniem przez nią kontaktów z najbliższymi, brak stabilności i bezpieczeństwa. Mimo wspomnianych zależności inaczej niż w powieści z lat 60. XX w. rozwija się relacja z Obcym. Znajomość z Cyrylem nie wymaga od nastolatka przełamywania własnego lęku czy niechęci ani pokonywania jego arogancji. Narrator akcentuje jego wzbudzające zaufanie spojrzenie, miłość do brata, uczciwość (oskarżenie o kradzieże okazało się fałszywe). Dlatego uciekinier zamiast rezerwy niemal natychmiast wzbudza pozytywne uczucia u bohaterki i odbiorcy. Bez oporów pozwala sobie pomóc, bo brak mu hardości, dzięki której bohater Jurgielewiczowej miał psychiczną przewagę nad grupą przyjaciół. Pozornie losy obydwu chłopców kończą się podobnie. Zyskali akceptację spotkanych na swej drodze rówieśników, zmieniło się ich nastawienie do świata, przestali uciekać, więc przezwyciężyli obcość. O ile jednak zakończenie *Pisklaka* zapowiada, że Cyryl wraca do normalności, o tyle wątpliwe, by Zenek „wyrósł” ze swojej inności⁴².

Katarzyna Pranič wybrała narrację prowadzoną z punktu widzenia dziewczynki, która samą siebie postrzega jako Inną. W dodatku reprezentuje niezmiernie rzadki w rodzimej literaturze czwartej, a przez to intrygujący przypadek postaci podwójnie naznaczonej obcością. Dwunastoletnia Sanela Hasani, zwana przez najbliższych Ela, pochodzi z Bośni. Została adoptowana jako niemowlę przez polską lekarzkę. Własna przeszłość to dla Saneli jedna wielka niewiadoma. Nie zna języka ani rodzinnego kraju. Babcia ustaliła ledwie kilka faktów z życia dziewczynki. Nie wiadomo, kim byli jej rodzice, czy nadal żyją, gdzie mieszkają. Nie wiadomo, czy ma jakichś krewnych. Z niespiesznie rozwijającej się akcji utworu (również takiej lektury wymaga tekst) czytelnik stopniowo dowiaduje się, że ma do czynienia z uchodźcą – ofiarą krwawego konfliktu na Bałkanach, dzieckiem muzułmańskiej rodziny mieszkającej w Sarajewie, które cudem uszło z życiem. Tragiczną przeszłość rekompensuje bohaterce kochająca opiekunka oraz ich wspólny dom, opisywany powyżej – miejsce o wartości sentymentalnej i symbolicznej.

Autorka *Eli-Saneli* koncentruje się na dwóch wątkach. Pierwszy pokazuje przyspieszone dojrzewanie bohaterki, która musi się zmierzyć z bolesną prawdą o swojej rodzinie i zdobyć samowiedzę⁴³. Splata się z nim drugi wątek obejmujący wewnętrzny świat dziewczynki, jej przemyślenia, podświadome lęki, sny, stąd w powieści przewaga planu psychologicznego nad fabularnym. Z obydwu wyłania się podobizna dziewczynki dorastającej w przekonaniu o własnej odmienności. Składa się na nią cudzoziemskie imię i nazwisko („Gdybym nazywała się Sanela

⁴² Por. J. Ługowska, „Inni” i „obcy” w powieściach dla młodzieży Ireny Jurgielewiczowej, [w:] *Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch i K. Gajda. Kraków 2002, s. 180.

⁴³ Szerzej tą kwestią zajmuję się we wspomnianym artykule *Ucząc się od Jurgielewiczowej...*, s. 81–93.

Nowak, to miałabym tylko oryginalne imię. Ale ja też jestem Hasani. Tak jak oni⁴⁴), nieakceptowana powierzchowność („Za dużo włosów» – po raz niewiedomo której pomyślała Ela, potrząsając sterczącymi na wszystkie strony kędziorami. Babcia mówiła, że to loki, ale guzik prawda – to wstrętny, skołtuniały barani kożuch⁴⁵), wreszcie nietypowe przyzwyczajenia („Ela była kolekcjonerką smutnych rzeczy. Kiedyś zbierała obrazki z wizerunkiem Pierrota o zapłakanych oczach [...]”⁴⁶). To poczucie ugruntowują reakcje szkolnych kolegów:

No, no! Jednak przyszłaś. Fajnie, teraz chyba mamy już pełną obsadę. Dziewczyny! – zwrócił się do bliźniaczko podobnych dziewczynek, stojących nad koszem. – To jest nasz klasowy alien: Ela-Sanela. [...] Ela, idąc za Martą przez półmroczny korytarczyk, postanowiła zignorować tę sytuację, ale było jej przykro. Alien – obca. Bo co? Bo nie ma w klasie swojej paczki? A może dlatego, że jej imię i nazwisko brzmi inaczej? Ci, którzy słyszeli je pierwszy raz, zawsze byli nieco zdziwieni, ale Ela czuła, że Michał powiedział to specjalnie, żeby zrobić jej przykrość. Ela-Sanela. Właśnie, że tak! Sanela Hasani! Czuła, jak palą ją policzki. „Co za głupek” – pomyślała⁴⁷.

Nie natrafimy w utworze na jakieś drastyczne przykłady braku akceptacji, niechęci czy wrogości wobec Eli. Przeciwnie, Pranič zrezygnowała z tradycyjnego wzorca bohaterki obcej narodowościowo, która staje się ofiarą uprzedzeń czy negatywnych stereotypów⁴⁸. Kreując sylwetkę Saneli, pisarka odwołała się natomiast do innego słynnego motywu osvajania Lisa przez Małego Księcia. Jej bohaterka może przewyciężyć obcość dzięki miłości i wsparciu polsko-bośniackiej rodziny, co dokonuje się dosłownie podczas spektaklu, kiedy Ela w roli Lisa „pozwala się oswoić”, spoglądając na widownię, gdzie wspólnie siedzą przybrana Babcia oraz cudem odnaleziona siostry.

Traumatycznym za Hanną Gosk nazwałabym z kolei typ obcości, jakiej doświadcza główny bohater *Mostu nad Missisipi* Przybylskiej⁴⁹. Historię Jakuba można by skomentować, parafrazując słowa Paula Ricouera – cierpienie staje się przyczyną niemożności opowiadania o sobie⁵⁰. To „zerwanie nici narracyjnej” przejawia się w powieści dekompozycją tradycyjnie rozumianej fabuły, jej fragmentarycznością, niespójnością, przeskokami czasowymi, nadmiarem równoważników zdania. Autorka próbuje „naśladować” w ten sposób tok myśli chłopca, na którego głowę spadły wszelkie możliwe nieszczęścia: dysfunkcyjna rodzina, samobójstwo ojca

⁴⁴ K. Pranič, *Ela-Sanela*, Warszawa 2011, s. 229.

⁴⁵ Tamże, s. 40.

⁴⁶ Tamże, s. 12.

⁴⁷ Tamże, s. 176–177.

⁴⁸ Por. J. Papuzińska, „My” i „Oni” czyli stereotypy narodowe w polskiej literaturze dziecięcej, [w:] tejsze, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996, s. 99–111.

⁴⁹ Zob. H. Gosk, dz. cyt., s. 76.

⁵⁰ P. Ricoeur, *Tożsamość osobowa*, [w:] tegoż, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 137.

(prawdopodobnie wskutek popełnionych malwersacji), próba samobójcza i choroba psychiczna matki. Cierpienie Kuby pogłębia niemożność zrozumienia tego, co stało się w jego domu. Reszty rodziny, a zwłaszcza „rzekomej Babki”, sprawującej nad nim tymczasową opiekę, nie stać na szczerą rozmowę. Na uwagę zasługuje charakterystyczny dla Przybylskiej realizm, z jakim potrafi ukazywać stan prawdziwej udręki psychicznej i cielesnej bohatera.

Stał w drzwiach, cały z kamienia. Okno było szeroko otwarte, za nim głęboka ciemność. Czuł, że nogi wrosły mu w próg. Cień na parapecie poruszył się. Był gotów. Wtedy w Kubie coś się odezwało. Przeleciało jak błysk. Dopadł parapetu. Złapał rąbek spódnicy. Zapytał ledwo opanowując drżenie.

– Jestem chory, nie widzisz?

Nie odezwała się. Przestała się wychylać.

– Pobili mnie w szkole.

Pociągnął ją delikatnie do tyłu. Nie odwróciła się.

– Cały jestem połamany – ciągnął cicho. Nie poznawał swojego głosu. Ona też nie знаła cierpiącego Kuby. Odwróciła się. Patrzyła w ścianę. Nie w niego. Wtedy zapłakał. Najprawdziwiej. Trzymał brzeżek sukienki szlochał rozpaczliwie. Czuł, że to konieczne. [...] Czy jej straciły nieruchomości. Jeszcze były jak za szybą. Ale już go zauważyła. Objęła go. Czoło miał gorące, płonął cały jak stos. Dygotał⁵¹.

Podsumowując, analizowane w artykule realizacje wątków obcości przedstawiają bardzo różne jej aspekty od społecznych, etnicznych, psychologicznych po traumatyczne. Portrety bohaterów wyraziście dopełniają warunki przestrzenne – miejsca peryferyjne, zamknięte, wyobcowane pod względem geograficznym, społeczno-ekonomicznym. Symptomatyczny dla najnowszej literatury dziecięco-młodzieżowej wydaje się zwrot w stronę opowieści, których kanwę stanowią losy bohaterów o skomplikowanych biografiami, tożsamościach albo tych tzw. normalnych, zmuszonych, by zmierzyć się z problemami natury moralno-etycznej, jakie wynikają ze spotkania z Innym/Obcym.

Bibliografia

- Benedyktowicz Z., *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000.
- Bednarek M., *Zbrodnia porządku – uwarunkowania i oblicza nietolerancji w prozie Stefana Themersona*, [w:] *Literatura, kultura, tolerancja*, red. G. Gazda, I. Hübner, J. Płuciennik, Kraków 2008.
- Cataluccio F.M., *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2006.
- Chrobak M., *Ucząc się od Jurgielewiczowej. „Inna” w powieści Katarzyny Pranič Ela-Sanela*, [w:] *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. nauk. B. Szamburska-Niesporek, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2014.
- Cieślikowski J., *Topos dziecka i dzieciństwa (szkic konspektowy)*, [w:] tegoż, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Wrocław 1985, s. 180–189.

⁵¹ E. Przybylska, *Most nad Missisipi*, Łódź 2012, s. 22.

- Finkielkraut A., *Jesteśmy światem, jesteśmy dziećmi*, [w:] tegoż, *Porażka myślenia*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1992.
- Gosk H., *Bohater literacki o cechach Innego/Obcego*, [w:] tejże, *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej. Wybrane zagadnienia*, Izabelin 2002.
- Grzelak J.Ł., Jarymowicz M., *Tożsamość i współzależność*, [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 3, red. J. Strelau, Gdańsk 2000.
- Jacyno M., Szulżycka A., *Dzieciństwo. Doświadczenie bez świata*, Warszawa 1999.
- Jenks Chris, *Socjologiczne konstrukty dzieciństwa*, [w:] *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem*, oprac. M.J. Kehily, przeł. M. Kościelniak, Kraków 2008, s. 129–131.
- Jonca M., *Enfants terrible. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*, Wrocław 2005.
- Leszczyński G., *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku. Wybrane problemy*, Warszawa 2006, s. 13–17.
- Leszczyński G., *Trickster artysta. Ponowoczesne gry archetypowe*, [w:] tegoż, *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012.
- Ługowska J., „Inni” i „obcy” w powieściach dla młodzieży Ireny Jurgielewiczowej, [w:] *Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch i K. Gajda, Kraków 2002.
- Papuzińska J., *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, wyd. II rozszerzone, Łódź 2008, s. 178–179.
- Papuzińska J., „My” i „Oni” czyli stereotypy narodowe w polskiej literaturze dziecięcej, [w:] tejże, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996.
- Podemski K., *Socjologia podróży*, [w:] *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. P. Kowalski, Opole 2003, s. 123.
- Postman N., *The Disappearance of Childhood*, New York 1994.
- Ratajczak J., *Wizje dzieciństwa. „Sztuka dla Dziecka” 1988*, nr 2.
- Ricoeur P., *Tożsamość osobowa*, [w:] tegoż, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992.
- Skotnicka G., *Poszukiwanie drogi do czytelnika dziecięcego (Twórczość dla dzieci Stefana i Franciszki Themersonów)*, [w:] tejże, *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzwania. Szkice*, Wrocław 1994.
- Van den Berg Jan H., *[Dziecko stało się dzieckiem]*, przeł. M. Ochab, [w:] *Dzieci (Transgresje 5)*, t. II, wybór i oprac. M. Janion i S. Chwin, Gdańsk 1988.
- Waldenfels B., *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002.
- Zabawa K., *Ryzyko spotkania z Innym – niepełnosprawny we współczesnej literaturze dla dzieci*, [w:] *Edukacja polonistyczna wobec Innego*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2014, s. 121–142.

Alienation as an interpretative category in children's studies and young readers' literature

Abstract

The notions of otherness and alienation are among the privileged topics of the 20th and 21st centuries. Philosophers, analysts of social phenomena and psychologists use these terms when diagnosing the situation of contemporary man (T. Todorov, B. Waldenfels, Z. Bauman). Also in modern children and adolescent literature there is a tendency to expose various types of characters' strangeness, alienation and marginalization, as well as to show negative stereotypes and condemn prejudices against ethnical, religious or social minorities.

The author of the paper attempts to define alienation as an anthropological category. According to her, this category, which combines phenomena placed against various contexts, can be implemented not only in studies on childhood (children studies), but also when analysing literary texts dedicated to young readers.

The article deals with some chosen variations of the alienation motif (social, ethnical, psychological, traumatic) in the Polish prose from the years 2011–2012. The author claims that the trend towards stories, whose characters have complex biographies and ambiguous identities, seems significant in contemporary young readers literature.

Słowa kluczowe: literatura dla dzieci i młodzieży, kategoria obcości w kulturze, Inny/Obcy w literaturze, antropologia dzieciństwa

Key words: children and adolescents literature, alienation category in the culture, Stranger/ Alien in literature, childhood anthropology

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

Małgorzata Wójcik-Dudek

Uniwersytet Śląski

Architektura pamięci – (nie)literackie przestrzenie getta

*Budowałem na piasku
I zawaliło się.
Budowałem na skale
I zawaliło się.
Teraz budując, zacznę
Od dymu z komina.*

Leopold Staff, *Podwaliny*

Zacytowany wiersz pochodzi z tomiku *Wiklina*, który ukazał się jeszcze za życia poety. Był rok 1954, Leopold Staff w historii „prywatnej” odnotował już dwa zawały, historia „uniwersalna” skazała go na dwie wojny światowe, natomiast historia kulturowa przyniosła poecie dwukrotny pożar jego biblioteki. Stworzone przez niego metaforyczne obrazy wznoszenia i kolejnych katastrof budowlanych z pewnością stanowią poetyckie reminiscencje tamtych wydarzeń. Wydaje się jednak, że Staff oprócz gorzkiego rozrachunku z tym, co przyniosło życie, poddaje weryfikacji ewangeliczne reguły. Chrystusowy imperatyw, aby budować swe życie na solidnym fundamencie, został zgodnie z regułą Białoszewskiego „sprawdzony sobą”. Tym samym okazało się, że ani piaszczysty, ani twardy grunt nie zapewniły upragnionego bezpieczeństwa. Rozczarowanie ewangelicznymi zasadami doprowadziło do deklaratywnego stwierdzenia, że trzecia próba wznoszenia domu rozpocznie się od dymu z komina.

Co może oznaczać ten dym? Z pewnością to, co najbardziej ulotne i niepewne. Jednak z drugiej strony, dym uruchamia motywikę związaną z *autodafe* – publicznym wykonaniem kary śmierci na heretyku, spaleniem heretyckich ksiąg, publicznym napiętnowaniem czy w końcu – samospaleniem. To ostatnie znaczenie wymienionego terminu wydaje się szczególnie istotne dla naszych rozważań. Samospalenie bowiem może być uznane za rodzaj protestu bądź ofiary złożonej na ołtarzu jakiejś idei. Od takich konotacji już niedaleko do całopalenia – ofiary złożonej Bogu. Ciąg skojarzeń zamyka oczywiście Holocaust, termin zaproponowany przez Elie Wiesela i mimo wielu sprzeciwów funkcjonujący w świadomości kulturowej. Czyżby więc poeta paradoksalnie uważał, że iluzoryczna pamięć o pomordowanych powinna być fundamentem – fundamentalnym problemem – współczesnej literatury?

Tworzenie fundamentu, związane z nim budowanie, a więc także i pisanie, wymaga miejsca. Trawestując słynne Heideggerowskie określenie *bytu-ku-śmierci*, można przyjąć, że stanowimy również przemieszczający się *byt-z-miejsca-w-miejscie*. To oczywiste, że nie zawsze przemieszczając się i osiedlając, kolonizujemy przestrzeń niezajętą przez Innego. Z kolei sąsiedztwo wymaga od nas tolerancji, a od drugiej strony dobrej woli.

Co jednak w przypadku, jeśli zamieszkujemy przestrzeń dziś puste, ale kiedyś wypełnione mieszkańcami? Oczywiście, mam na myśli miejsca zajmowane niegdyś przez Żydów, które w związku z perturbacjami historii zostały opuszczone i osieroczone. Powtórnie zaludnione stanowią kulturotektoniczny palimpsest, który niełatwo odczytać.

W lekturze tego arcytrudnego tekstu pomagają oczywiście literatura, w tym literatura „czwarta”, i sztuka, które jednocześnie odpowiadają, w jaki sposób można obcować z miejscami takim jak Muranów, stanowiącymi dla zwiedzającego lub mieszkańca mentalne i fizyczne wyzwanie.

Artykuł stanowi więc próbę zestawienia, a w konsekwencji wskazania wspólnego mianownika dla tekstów literackich przeznaczonych dla młodego odbiorcy i projektów artystycznych związanych z przestrzenią dawnego warszawskiego bądź łódzkiego getta. Okazuje się bowiem, że zarówno literatura, jak i architektura, posługują się podobnymi motywami, pomimo że tak zróżnicowane teksty kultury kierowane są przecież do odbiorcy dziecięcego i dorosłego.

Miejsce do posiedzenia *versus* fotografia do pooglądania

Joanna Rajkowska w 2007 roku zrealizowała przy placu Grzybowski projekt Dotleniacz. Sztuczny staw wypełniony roślinnością emitował ozon. Miał on stwarzać miejsce, które mogłoby odmienić pogettową przestrzeń. W miejsce niegospodzącej się rany artystka postanowiła wprowadzić życie – tu mieszkańcy z okolicznych kamienic i bloków mogliby przychodzić, aby po prostu tam pobyc. Autorka projektu zauważa niemal somatyczną zależność między byciem a pamięcią: „Przy Dotleniaczu nikt już nie opowiadał historii z czasów getta. Nie dlatego że były one niestosowne, ale dlatego że nie było tam miejsca na ten rodzaj pamiętania. Pamiętanie przy Dotleniaczu odbywało się poprzez sposób, w jaki ludzie przebywali sami ze sobą, ze swoim ciałem. Bo jeśli człowiek osiąga taką bliskość z własnym ciałem i jednocześnie z innymi ciałami, to mam wrażenie, że osiąga też bliskość ze swoją pamięcią”¹.

¹ J. Rajkowska, *Opowiadania*, [w:] *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Warszawa 2010, s. 93. Warto zwrócić uwagę na zagadnienie przestrzeni po getcie, która zazwyczaj sprowadzona zostaje do niedającej się niczym wypełnić pustki. Ta dziwna wyrwa w mieście jest świadectwem nieistnienia jakiegoś elementu, który niegdyś stanowił centrum nieistniejącego dziś świata (por. J. Leociak, *Spojrzenia na warszawskie getto*, Warszawa 2011). Podobne spostrzeżenia dotyczą krakowskiego Podgórze: „Przyzwyczała się odczytywać kod miasta przez historyczne ślady. W Krakowie, między żydowską dzielnicą Kazimierz a Podgórzem, był kiedyś most, najstarszy i najważniejszy w okolicy. Zostały pro-

Projekt Rajkowskiej dzięki budowaniu wspólnoty miał wyzwać niemal plemienne poczucie wspólnoty i ciągłości historycznych narracji, a co za tym idzie – pracę pamięci, której niekonicznym skutkiem powinna być rozmowa.

Problem ciągłości narracji porusza także Joanna Rudniańska, autorka uznanej książki *Kotka Brygidy*. Zabiera młodego czytelnika w powojenną przestrzeń Muranowa, która jeszcze nie doczekała się nowej osi świata w postaci „dotleniacza” ogniskującego ludzi i pozwalającego tym samym na kontaktowanie się z przeszłością. Helena, główna bohaterka powieści, jest Polką i jako dziesięcioletka przeżyła wojnę po w miarę bezpiecznej aryjskiej stronie muru. Jednak całe jej dojrzałe życie i starość mijają w cieniu pamięci o żydowskiej rówieśnicy – Brygidzie – która prawdopodobnie nie miała tyle szczęścia. Helena już jako stara kobieta zamieszkała na Muranowie i niemal codziennie wśród przypadkowych osób przeprowadza swoją prywatną ankietę na temat znajomości historii tej dzielnicy:

Dwie młode kobiety siedziały na ławce i rozmawiały, a troje dzieci, chłopiec i dwie dziewczynki, bawiło się w piaskownicy.

– Tu stała synagoga. Biała, okrągła synagoga – zwróciła się do kobiet, ale one zajęte rozmową, nawet nie zwróciły na nią uwagi.

– Tu stała synagoga – powtórzyła głośniej.

– Już jej nie ma. Stała właśnie tutaj – potwierdziła jedna z kobiet.

– Dlaczego ją zburzyli? – spytała Helena.

– Nie wiem – powiedziała kobieta i wzruszyła ramionami. – Może dlatego, że była stara.

– Co też pani mówi? Zburzyli ją, bo była stara?! – krzyknęła Helena.

– A co się pani czepia? Ja nie burzyłam tej pani synagogi – powiedziała kobieta opryskliwie.

– To prawda. Ma pani rację – przyznała Helena i odeszła. Słyszała jeszcze, jak ta druga nazwała ją wariatką².

Helena, stara wariatka, jest strażniczką pamięci. Snuje się po obcej sobie Warszawie, szuka nie tylko synagogi, ale również innych pozostałości po getcie,

wadzące do niego ulice i murowane przyczółki po obu brzegach Wisły. Ludzie zachowują się jednak tak, jakby kamienne filary ciągle tkwiły w dnie rzeki. Łowią ryby pod nieistniejącym przęsłem, a podczas spacerów Mostową wyhamowują dopiero u brzegu, zdziwieni, że dalej nie można już dojść. Most jest znakiem braku, mimo że go nie ma, ciągle przypomina o sobie”. B. Chomątowska, *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012, s. 25. Należy dodać, że w 2010 roku władze Krakowa odtworzyły most między Kazimierzem a Podgórzem jako kładkę rowerowo-pieszą, nadając jej imię Laetusa Bernatka. Zob. także I. Suchojad, *Topografia żydowskiej pamięci. Obraz krakowskiego Kazimierza we współczesnej literaturze polskiej i polsko-żydowskiej*, Kraków 2010.

² J. Rudniańska, *Kotka Brygidy*, Lasek 2007, s. 125–126. Problem przestrzeni w analizowanej powieści stanowi centralne zagadnienie artykułu Alicji Baluch. Zob. A. Baluch, *Pogranicza, czyli o relacjach przestrzennych w Kotce Brygidy Joanny Rudniańskiej*, [w:] *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, A. Zok-Smoła, Katowice 2014, s. 143–149.

lecz miasto przekształciło się we wrogi kobiecie palimpsest-labirynt. Jedynym drogowskazem są wspomnienia, zaś pamięć nakazuje odnalezienie Brygidy. Chęć przywołania rówieśniczki do żywych zdeterminowała życie Heleny, która trochę wbrew sobie, niczym biblijny Jonasz, zostaje zmuszona do poświadczania istnienia małej Żydówki:

Na sosnowym regale stoi fotografia wycięta z książki – na parkowej ławce siedzi dwoje starych ludzi, brodaty mężczyzna w długim surducie i kobieta w ciemnej sukni, a pomiędzy nimi dziewczyna z kotem. Dziewczyna ma jasne loki i ciemne oczy, a kot to właśnie kotka Brygidy. Helena jest pewna, że to ona, choć fotografia jest czarno-biała. A więc dziewczynka musi być Brygidą. [...] Tamtą książką, z której pochodzi owo zdjęcie, był album z fotograficznej wystawy o przedwojennych Żydach. Helena przypadkiem wstąpiła do Zachęty. Spacerowała po salach i w pewnej chwili jej oczy spotkały się z oczami kotki Brygidy. A potem samej Brygidy. Kupiła więc ogromny, drogi album, przydźwigała go do domu i wycięła zdjęcie. Obok stoją inne rodzinne zdjęcia [...]. Dwoje starych Żydów i dziewczynka z kotem należą w ten sposób do rodziny Heleny, do jej dzieciństwa, do przedwojny³.

Choć, jak twierdzi Susan Sontag, fotografia jest sztuką elegijną i strefą zmierzchu, a zrobić komuś lub czemuś zdjęcie, to tak jakby wziąć udział w czymś umieraniu⁴, to jednak Helena wierzy, że ocalenie medalionu jest tożsame z ratowaniem pamięci o zmarłych.

Punctum fotografii żydowskiej rodziny są paradoksalnie oczy kotki, tak bardzo przypominającej kotkę Brygidy, którą Helena opiekowała się podczas wojny. Skrzyżowanie spojrzenia kobiety i kota skutkuje *anagnorisis*. To rozpoznanie poczynione przez melancholijne oko musiało kiedyś nastąpić. Kobieta (u)wiedziona kocim spojrzeniem, niczym Alicja w Krainie Czarów wiedziona przez Królika, przyjmuje zaproszenie do budowania opowieści, która poniekąd będzie także historią jej dzieciństwa.

Brigida znajduje „sobowtóra”, który pragnie ocalić swoje odległe odbicie od zapomnienia. Szaleńczy pomysł, aby włączyć żydowską dziewczynkę we własne nieżydowskie drzewo genealogiczne, skutkuje symboliczną zmianą porządku świata. To zapewne nie pasja kolekcjonerska każe Helenie zdobyć przedwojenne zdjęcie, ale właśnie melancholia, która nie tylko nie pozwala rozstać się ze stratą Brygidy, ale również z utratą swojego dzieciństwa, tak przecież zjednoczonego z losem żydowskiej rówieśnicy.

Fotografia Brigidy, nieznanego dziecka z warszawskiego getta, dzięki melancholii Heleny wpisuje się w nową i obcą sobie przestrzeń życia, którego gwarancją jest pamięć.

Obecność na sosnowym regale fotografii Brygidy jest bezpośrednim dowodem na jej wcześniejsze istnienie. Odwołując się do Jacquesa Derridy, warto jednak ten

³ Tamże, s. 132.

⁴ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 19.

logiczny wniosek podać w wątpliwość. Otóż, jak zauważa filozof, „zwykle zakładamy, że to, co powtórzone, jest zależne od istniejącego oryginału. Można jednak odwrócić to rozumowanie i powiedzieć, że coś jest oryginalne [...], o ile istnieje w powtórzeniu”.

Uwagi J. Derridy tylko pozornie komplikują sytuację ontologiczną fotografii małej Żydówki. O ile człowiek – fotografowany obiekt – jest źródłem nieskończonej liczby kopii i imitacji, o tyle żadna z nich nie jest w stanie powołać człowieka do życia. Praca pamięci, wysiłek tworzenia fotograficznego „patchworku” pozostają jedynie działaniem żywych, próbujących rozpaczliwie ocalić zmarłych. Helena, podobnie jak fotografka wspomniana przez J. Bergera, ma misję „literaturyzacji” starych fotografii. Kopia, jaką stanowi fotograficzny obraz utraconej osoby, staje się po prostu fantazmatem. Zdjęcie dziecka przypominającego Brigidę zmienia się pod wpływem rojenia Heleny w symulowany obraz o pozornej rzeczywistości – niemalże literackie *simulacrum*.

Można uznać, że Helena nie godzi się z Barthesowską formułą fotografii „To-co-było”⁵, gdyż zawiera się w niej nieodwracalność czasu, a przecież „zgoda na «to było» likwiduje w zarodku możliwość prawdziwego doświadczania teraźniejszości. Ponieważ takie nastawienia umieszcza wszelką przyczynę w przeszłości, teraźniejszość staje się jedynie bezsilnym kontynuatorem przeszłości: dla Nietzschego więc przewyciężenie nieodwracalności czasu dokonuje się przez transformację nastawienia «tak było» w «tak chciałem»”⁶.

Miejsce do przeżycia

Jedną z tez postpamięciowego dyskursu jest twierdzenie, że należy tak przepisać historię, aby odnosiła się do doświadczeń tych, którzy żyją współcześnie⁷. Podążając tym tropem, warto zauważyć, że popkulturowa operacja dokonana na hasle „Arbeit macht frei” w konsekwencji przekształca je w absurdalne zdanie: „I fat rat me be rich”. To, co łączy oba hasła, to z pewnością, nawiązanie do nazistowskiego przedstawiania Żydów jako szczurów; natomiast to, co dzieli, dotyczy różnych języków – niemieckiego i angielskiego, które przerażają tym, że potraktowane niczym puzzle, dają się dowolnie „ułożyć” i tworzą najbardziej semantycznie nonsensowne kombinacje. Być może są one dowodem na to, że tak jak translacja takiego „wydarzenia” z języka niemieckiego na inny język obcy musi przynieść niezadowolający efekt, tak samo przepisanie historii w taki sposób, aby uwzględniła doświadczenia współczesne pokolenia, wydaje się karkołomnym zadaniem.

⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 130.

⁶ Za: M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 17.

⁷ Zob. *Bauman/Bałka*, red. K. Bojarska, Warszawa 2012, s. 25.

Jednak artyści właśnie w próbie swoistego rodzaju „przełożenia” kodu będą poszukiwać języka, którym współczesność mogłaby wyrazić pustkę/brak po zamordowanych mieszkańcach i utraconych przestrzeniach⁸. Jedną z takich prób podjął Jakub Szczęsny, autor *Domu Kereta*, będącego instalacją umieszczoną między dwoma budynkami na terenie byłego getta warszawskiego:

Wszystko zaczęło się pewnego popołudnia – na mojej drodze do pobliskiego klubu natknąłem się na tę dziwną szczelinę pomiędzy powojennym blokiem spółdzielczym z wielkiej płyty a przedwojenną pożydowską kamienicą mieszkalną. Ten brak łączności wydaje się czymś charakterystycznym dla Warszawy – miasta-Frankensteina. Pomyślałem: „W jaki sposób skomunikować ze sobą te dwa budynki?”. „Poprzez włożenie życia między nimi”⁹.

Instalacja-dom nie tylko nawiązuje do żydowskich kryjówek organizowanych na terenie getta i poza nim, ale poprzez swoją przeźroczystość budzi niepokój. Osoba znajdująca się wewnątrz jest cały czas widoczna, zaś poddana zewnętrznej inwigilacji staje się zupełnie bezbronna. Dodatkowo niewielki, przeźroczysty „dom”, niejako „wciśnięty” między blok a kamienicę, został zawieszony nad ziemią. Budynek nie posiada więc solidnych fundamentów, które dają mieszkańcom poczucie bezpieczeństwa. Iluzoryczny i przypadkowy sprawia wrażenie „zrobionego” z czegoś niematerialnego, choć przecież w niezrozumiały sposób wypełnia pustkę w szeregu fasad. Dzieło J. Szczęsnego budzi jeszcze co najmniej jedno skojarzenie, a mianowicie przywołuje kontekst „szklanych domów”, które pierwotnie miały symbolizować nowoczesność i dawać nadzieję na społeczną sprawiedliwość. Postholokaustowy *Dom Kereta* poddaje surowej ocenie terapeutyczny mit stworzony przez S. Żeromskiego.

Miejsce, jakie zajmuje instalacja, wywołuje wrażenie klaustrofobii, choć przeźroczystość ścian wydaje się temu przeczyć. Mimo wszystko patrzący dochodzi do wniosku, że zamknięcie w szklanym prostopadłościanie jest dla więźnia podwójną torturą. Wiąże się ono bowiem z nieobecną obecnością – ukrywający się nie może dopuścić do tego, aby został zauważony, poddawany jest jednak ciągłej obserwacji. Z drugiej strony, choć nie może opuścić swojego schronienia, to dane jest mu prawo podglądania świata. Jego spojrzenie jest melancholijne – obserwuje życie, lecz w nim nie uczestniczy¹⁰.

To oczywiście, że literatura „czwarta” dotykająca zagadnienia Holocaustu wykorzystuje motyw zamknięcia, który oczywiście wiąże się z fabularnym motywem

⁸ O kulturowych sposobach upamiętniania traktuje monumentalna publikacja: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.

⁹ E. Janicka: *Kryjówek w wersji demo*, „Autoportret. Czasopismo o dobrej przestrzeni” 2013, nr 4 (43), 49.

¹⁰ Por. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000.

ukrywania (się) bohatera¹¹. Ze względu na liczne reprezentacje tego motywu, chciałbym skupić się tylko na dwu przykładach.

Pierwszy z nich pochodzi z *Bezsensowności Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali. Jest to historia żydowskiej dziewczynki, która wraz z dziadkiem i ciotką przebywa na terenie łódzkiego getta. Jutka uważa, że wraz z wybuchem wojny „świat się popsuł”¹². Dziewczynka nie może w nocy spać, więc domaga się od dziadka opowieści, która byłaby remedium na strach i bezsenność. Słuchając przede wszystkim mitów, odbiera od dziadka, choć sama jest przecież tego nieświadoma, lekcję ocalenia. Szczególną rolę odegra w jej życiu mit o Ariadnie i Tezeuszu. Kiedy będzie ukrywała się w ciemnej piwnicy przed szperą, to właśnie kłębek wełny pozwoli jej zapomnieć o wojennej rzeczywistości. Dziewczynka, chcąc pokonać strach, będzie fantazjować i wyobrażać sobie, że dzięki kłębkowi wełny „gra” w micie o tajemniczym labiryncie. Mityczna opowieść pozwoli jej zrozumieć rzeczywistość i odnaleźć się w uniwersalnym porządku świata. Dzięki mitycznej narracji przetrwa Wielką Szperę¹³, choć inne dzieci nie będą miały tyle szczęścia.

Motyw kłębaka wełny, który niczym symboliczna pępowina łączy ukrytą w piwnicy dziewczynkę z zewnętrznym światem, powraca w ilustracjach autorstwa Joanny Rusinek. Można uznać, że ten niepozorny przedmiot stanowi niejako metaforę pamięci – niczym Bergsonowska kula śniegowa, pokryty jest warstwami zdarzeń, do których doprowadza wąta nić.

Piwnica lub inne klaustrofobiczne miejsce bywa w literaturze przeznaczona dla młodego czytelnika zastąpiona swoistego rodzaju metonimią. W książce Renaty Piątkowskiej pt. *Wszystkie moje mamy* główny bohater, żydowski chłopiec Szymon zostaje uratowany z warszawskiego getta dzięki Irenie Sendlerowej. Na szczególną uwagę zasługuje fragment opowieści, w którym kuzyn Szymona obrazowo tłumaczy mu, czym jest łapanka. Podczas pogładowego „wykładu” posługuje się plastelinowymi ludkami i ołowianymi żołnierzami, które potem symbolicznie „więzi” w kartonowym pudełku i puszcza po herbacie. Szymon nie pozostaje obojętny na los zabawek:

Przez cały dzień unosiłem co chwilę obrus i zerkałem na uwięzione ludziki. A w nocy, kiedy Kuba przestał się wiercić i jak zwykle przeciągnął całą pierzynę na swoją stronę, po cichutku wstałem z materaca. Nie zapalając światła, wybierałem

¹¹ Bezprecedensowa w literaturze „czwartej” eksploatacja tego motywu nastąpiła w książce A. Fortesa pt. *Dym*, której finał rozgrywa się w komorze gazowej.

¹² D. Combrzyńska-Nogała, *Bezsensowność Jutki*, Łódź 2012, s. 4.

¹³ Autorka tak wyjaśnia to wydarzenie: „Chaim Rumkowski – przewodniczący Żydowskiej Rady Starszych zaapelował do mieszkańców, żeby oddali dzieci i starców. Zrobił to w imieniu Niemców, którzy chcieli się pozbyć osób niezdolnych do pracy. Myślał, że uda mu się uratować więcej ludzi, jeśli sam wybierze ofiary. 4 września 1940 roku rozpoczęła się szpera. Wybierano starych, chorych i dzieci poniżej dziesiątego roku życia. Ludzie próbowali się ukrywać w różnych skrytkach, ale udało się przetrwać tylko nielicznym”. Tamże, s. 83.

spod stołu wszystkie figurki z plasteliny i zaniósłem je do domu, czyli do szuflady w kredensie. Dopiero wtedy zasnąłem¹⁴.

Dziecięce pojmowanie przestrzeni zamkniętej, w tym wypadku szuflady, jest bliskie interpretacji Gastona Bachelarda, który we *Wstępie do poetyki przestrzeni* miejsca „ukochane” nazywa topofiliami. Alicja Baluch rozwijając tę myśl, dostrzegła w archetypach literatury dla dzieci i młodzieży realizację wskazanych przez teoretyka obszarów wyobraźni¹⁵. I tak, według badaczki topofilie sprowadzać się będą do doświadczenia okrągłości, miękkości i opozycji: mały – duży.

Jednym z dziecięcych miejsc „ulubionych” jest również szuflada (norka, szczelina pod podłogą, kieszeń itd.), która dzięki zamkniętości i obłości wpływa na poczucie bezpieczeństwa najmłodszych. Szymon przez symboliczny gest zamknięcia zabawek w szufladzie przywraca utracony porządek świata. Plastelinowe ludziki przez chwilę znalazły się po stolem – w nie-miejscu, w którym pozostawały odcięte od świata. Wertykalność stołu sugerowałaby, że zabawki przebywają w piwnicy, która nie daje schronienia, ale wręcz przeciwnie oznacza niewolę. Szymon dokonuje przemeblowania świata i „wynosi” zabawki ponad poziom piwnicy, na światło, aby po chwili ukryć je w bezpiecznym miejscu. Istotny jest fakt, że dopiero po dokonaniu tej czynności chłopiec udaje się na zasłużony odpoczynek i zasypia. Dziecko weszło w rolę Stwórcy, który czyniąc dobro i jednocześnie utwierdzając się w przekonaniu, że jego dzieło ma wysoce etyczny charakter, kończy akt kreacji.

Warto dodać, że przestrzeń w opowieści R. Piątkowskiej ma najczęściej charakter wertykalny. Bohater niczym w przeźroczystym prostopadłościanie zaprojektowanym przez J. Szczęsnego jest zawieszony między życiem a śmiercią:

– Wiesz, Chana, ja zawsze staram się stawać na szparach między płytami chodnika – zdradziłem siostrze swój sekret. – Myślę sobie, że to nie są zwykłe szpary, tylko taka krata zawieszona nad wielką przepaścią. Ty też musisz chodzić tak jak ja, po tych szparach, bo jak postawisz nogę na środku płyty, to zlecisz do jakiejś strasznej dziury – przekonywałem¹⁶.

Przepiwniczenia pamięci

Marta Zielińska, powołując się na wzmiankę z *Kronik* Bolesława Prusa, przypomina o tym, że „pewien izraelski historyk” wywiódł nazwę Warszawy od hebrajskiego „berszebe”, co oznacza „wśród piasków”. Badaczka tak tłumaczy tę ludową etymologię, która

¹⁴ R. Piątkowska, *Wszystkie moje mamy*, Łódź 2013, s. 10.

¹⁵ Autorka nawiązując do teorii topofilii, zaproponowała stworzenie podręcznika, który byłby przyjazny małemu dziecku. Zob. A. Baluch, *Topofilie w porządku dziecięcej lektury*, [w:] *Podręczniki do kształcenia polonistycznego w zreformowanej szkole – koncepcje, funkcje, język*, red. H. Synowiec, Katowice 2007, s. 301–309.

¹⁶ Tamże, s. 12.

[...] więcej mówi o przywiązaniu Żydów do tego miasta, o chęci porównania go z pustynią Izraela, aniżeli o rzeczywistym pochodzeniu nazwy. Niemniej jakaś racja w tym jest, czyli nasz mazowiecki piach. Piasek na lotną naturę, właściwie to drugi obok wody żywioł symbolizujący ruch. Dziwny żywioł i tajemniczy. Pozornie o stałej konsystencji, a ciągle się przemieszcza, przesuwa, przesypuje, zacierza ślady. To przykrywa sobą miasto, to odsłania zbielałe kamienie lub kości. W czasie burzy zaciemnia horyzont, a w chwilach spokoju tworzy fatamorgany¹⁷.

Przetrząsanie piasku w poszukiwaniu śladów dawnego świata wydaje się uciążliwym zajęciem, bo ruchomość powierzchni nie zapewnia łatwej eksploracji. W ruchomych piaskach to, co wydaje się centrum, po chwili przestaje nim być. Jeszcze trudniej w takim gruncie dotrzeć do fundamentów nieistniejącego świata – jego piwnic. Zatem dom, którego podwaliny zostały stworzone, jak w wierszu Staffa, z niematerialnego dymu, wymaga mentalnego prze-piwniczenia, pozwalającego na prawdziwe zamieszkanie. Cóż jednak ono oznacza? Być może po heideggerowsku „mieszkać” sprowadza się nie do przebywania pod określonym adresem, ale bycia zdolnym do odkrywania „piwnicy”, która może oznaczać *punctum* na fotografii, szczelinę między budynkami czy niewielką szufladę. Zatem mieszka nie ten, „Kto przebywa między ścianami i nie ten, kto wznosi głowę w stronę wyniosłego dachu, lecz ten, kto skłania głowę ku ziemi”¹⁸. Symboliczne zaglądnienie do piwnic, czyli do nie-miejsc, to ciągłe przypominanie sobie i innym o konieczności pamiętania, które buduje przecież nie tylko naszą tożsamość, ale także „pogłębia” wrażliwość, bo przecież „Jeżeli stale nie chodzimy do studni, naczynia i pojemniki będą stały puste lub ich zawartość straci świeżość”¹⁹.

Warto podjąć to wyzwanie, nawet jeśli przyglądanie się piwnicom i szczelinom prowadzi do ustawienia w centrum stolicy plastikowej palmy²⁰. Ten popkulturowy dramatycznie egzotyczny wykrzyknik, wzniesiony na rondzie przy Alejach Jerozolimskich, przypomina, że ponad 200 lat temu ulica ta prowadziła do Nowej Jerozolimy, żydowskiej dzielnicy. Zaś sama palma to reminiscencja roślinności Izraela, która trochę z siebie samej kpi jako kiczowatej, bo plastikowej, podróbki nieistniejącego już świata.

Bibliografia przedmiotowa

Baluch A., *Pogranicza, czyli o relacjach przestrzennych w Kotce Brygidy Joanny Rudniańskiej*, [w:] *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Nie-sporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, A. Zok-Smoła, Katowice 2014.

¹⁷ M. Zielińska, *Warszawa – dziwne miasto*, Warszawa 1995, s. 47.

¹⁸ T. Sławek, *Przeciw swojskości. Piwnica i studnia*, [w:] *Tenże, Żaglowiec, czyli przeciw swojskości. Wybór esejów*, s. 132.

¹⁹ M. Heidegger, *Co zwie się myśleniem*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2000, s. 98.

²⁰ Jest tu mowa o projekcie Joanny Rajkowskiej z 2002 roku pt. *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*.

- Baluch A., *Topofilie w porządku dziecięcej lektury*, [w:] *Podręczniki do kształcenia polonistycznego w zreformowanej szkole – koncepcje, funkcje, język*, red. H. Synowiec, Katowice 2007.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Bauman/Bałka, red. K. Bojarska, Warszawa 2012, s. 25.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000.
- Chomętowska B., *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012.
- Combrzyńska-Nogała D., *Bezsensowność Jutki*, Łódź 2012.
- Heidegger M., *Co zwie się myśleniem*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2000.
- Janicka E., *Kryjówka w wersji demo*, „Autoportret. Czasopismo o dobrej przestrzeni” 2013, nr 4 (43), 49.
- Leociak J., *Spojrzenia na warszawskie getto*, Warszawa 2011.
- Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.
- Piątkowska R., *Wszystkie moje mamy*, Łódź 2013.
- Rajkowska. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Warszawa 2010.
- Rudniańska J., *Kotka Brygidy*, Lasek 2007.
- Sławek T., *Żaglowiec, czyli przeciw swojskości. Wybór esejów*, Katowice 2006.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa 1986.
- Suchojad I., *Topografia żydowskiej pamięci. Obraz krakowskiego Kazimierza we współczesnej literaturze polskiej i polsko-żydowskiej*, Kraków 2010.
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Zielińska M., *Warszawa – dziwne miasto*, Warszawa 1995.

The architecture of memory – (non)literary areas of ghetto

Abstract

The author of the article makes an attempt to collocate and consequently show the similarities in the literary texts aimed at the young reader and the artistic projects connected with the area of the ghetto. The scholar notices that both literature and architecture use similar motives in spite of the fact that so diversified culture texts are directed to different age groups. Among common literary and architectural motives are: emptiness, cellar, limbo and confinement. All these are set in Martin Heidegger's philosophy oscillating around the symbolism of the flat, being rooted in tradition, lasting and creating.

Słowa kluczowe: pamięć, getto, Holokaust, architektura, literatura „czwarta”

Key words: memory, ghetto, Holocaust, architecture, “fourth” literature

Krystyna Zabawa

Akademia Ignatianum w Krakowie

Znaczenia i sposoby kształtowania przestrzeni w opowieściach biograficznych o artystach Anny Czerwińskiej-Rydel

*Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichter's Lande gehen.
(Kto poetę chce zrozumieć,
Musi jechać w kraj poety)*

Johann Wolfgang von Goethe¹

Znaczenie znajomości miejsca/miejsc dla zrozumienia twórczości artysty (nie tylko poety) w szczególny sposób docenili romantycy, przekazując kolejnym pokoleniom obrazy „kraju lat dziecińczych”. Pielgrzymowanie do miejsc związanych z działalnością wielkich twórców było od dawna istotnym elementem wykształcenia. Dziś przybrało ono formę turystyki kulturowej², także literackiej, którą ułatwiają powstające coraz to nowe szlaki i przewodniki³. Opis miejsc stanowi także istotny element literackich i naukowych książek biograficznych. Przybliżenie czytelnikowi ważnych dla opisywanej postaci przestrzeni, a nawet zachęcenie go do ich odwiedzenia jest często jednym z celów tego typu literatury. Dotyczy to w równym stopniu pozycji skierowanych do dorosłego jak i dziecięcego czytelnika. W tym szkicu zajmę się książkami dla dzieci, z zaznaczeniem jednak, że choć ich zakładanym odbiorcą jest uczeń szkoły podstawowej, to jednak adres ten zostaje poszerzony⁴ dzięki walorom

¹ J. W. Goethe, cyt. za A. Mickiewicz, *Sonetów krymskie* (motto), [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. Cz. Zgorzelski, wyd. 3 zmienione, Wrocław 1986, s. 77.

² Zob. np. A. Mikos von Rohrscheidt, *Turystyka kulturowa. Fenomen, potencjał, perspektywy*, Gniezno 2008 oraz czasopismo naukowe „Turystyka Kulturowa”, <http://www.turystykakulturowa.org/>, dostęp 29.04.2014. Jest ono powiązane z portalem popularyzatorskim.

³ W Polsce wyznakowano i opisano m.in. literackie szlaki małopolskie, świętokrzyskie, wielkopolskie, a także w poszczególnych miastach (np. Warszawa, Kraków, Poznań, Sandomierz). Powstają przewodniki literackie po regionach i miastach, np. M. Banasiak i in., *Świętokrzyski szlak literacki*, Kraków 2007, oraz książki naukowe, dotyczące miejsc turystyki literackiej, zob. *Muzea literackie: historia, edukacja, perspektywy*, red. G. Żuk, E. Łoś, Lublin 2012.

⁴ Na temat charakterystycznej dla współczesnej literatury dziecięcej dwuadresowości zob. K. Zabawa, *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Kraków 2013, s. 92–105.

artystycznym tekstu i ilustracji, a także wartościom poznawczym. Nastolatek czy dorosły odnajdą w analizowanych książkach zarówno satysfakcję lekturową, materiał do refleksji, jak i wiedzę wykraczającą poza powszechnie znane fakty⁵.

W XXI wieku na polskim rynku pojawiło się kilka serii biograficznych dla dzieci. Biografia literacka zyskuje na popularności⁶. Jak pisze znawczyni gatunku, Renata Jochymek: „Żywotopisarstwo cieszyło się zawsze sporym zainteresowaniem zarówno twórców, jak i odbiorców, a na przełomie tysięcy, wpisując się niejako w trend wszelkich podsumowań i refleksji, obok literatury quasi-autobiograficznej, zyskało niemal rangę podstawowej formy wypowiedzi”⁷. Do autorek przywoływanych w książce przez badaczkę (Siedlecka, Tuszyńska, Wachowicz) dołączyła w 2010 roku Anna Czerwińska-Rydel. Od tego czasu napisała ona i wydała 13 książek biograficznych dla dzieci (dane z kwietnia 2014)!⁸ Są to przy tym pozycje o wysokich wartościach artystycznych (zarówno literackich, jak i plastycznych), dostrzegane i doceniane przez krytyków oraz badaczy, nagradzane na prestiżowych konkursach⁹.

Przedmiotem analiz tego szkicu będą trzy książki o artystach: debiut biograficzny autorki – *Jaśnie Pan Pichon. Rzecz o Fryderyku Chopinie, Fotel czasu* – o Aleksandrze Fredrze oraz *W podróży ze skrzypcami. Opowieść o Henryku Wieniawskim*. Wybrałam je ze względu na interesujący mnie w tym szkicu motyw miejsca, sposób kształtowania przestrzeni inny w każdej z opowieści, a równocześnie mający punkty wspólne oraz z powodu ważnej dla podjętego tematu warstwy plastycznej, stworzonej przez uznanych artystów: Józefa Wilkoniasa i Dorotę Łoskot-Cichocką. Celem analiz jest ukazanie, w jaki sposób „modelowanie przestrzeni” wpływa na „rozumienie

⁵ Warto w tym miejscu przywołać świadectwo recenzentki na temat analizowanej poniżej opowieści o Fredrze: „Choć szkoły wszelkie mam już za sobą, ba! nawet studia teatrolologiczne z pogłębioną historią dramatu i teatru polskiego, to tego, czego nauczyłam się z tej książki, wcześniej nie wiedziałam.” A. Hołubowska, *Tego nie dowiesz się w szkole! - recenzja książki „Fotel czasu”*, http://www.qlturka.pl/recenzje,literatura,tego_nie_dowiesz_sie_w_szkole_%E2%80%93_recenzja_ksiązki_%E2%80%93_fotel_czasu%E2%80%93_22964.html, dostęp 29.04.2014.

⁶ Świadectwem tego procesu może być zorganizowana w Opolu konferencja, poświęcona biografistyce dla dzieci i młodzieży, zob. <http://www.pol.uni.opole.pl/wydarzenia/2014/03/25/iii-og%C3%B3lnopolska-konferencja-z-cyklu-%E2%80%93-stare%E2%80%93i-%E2%80%93-nowe%E2%80%93w-literaturze-dla-dzieci-i-m%C5%82odzie%C5%BCy/>, dostęp 29.04.2014.

W swoim referacie pt. *Żywoty artystów w książkach dla dzieci XXI wieku* wzięłam pod uwagę ponad trzydzieści książek. Część z nich ukazało się w jednej z siedmiu serii.

⁷ R. Jochymek, *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej, Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004, s. 5–6.

⁸ Zob. stronę internetową autorki: <http://www.annaczerwinskarydel.com/ksiazki.html>, dostęp 29.04.2014.

⁹ Zob. tamże (informacje o nagrodach oraz fragmenty recenzji). Na wspomnianej powyżej konferencji książki A. Czerwińskiej-Rydel poddali analizie: O. Pajęczkowski, B. Staniów, K. Wądołny-Tatar, M. Wójcik-Dudek, K. Zabawa.

rzeczywistości"¹⁰, w tym przypadku - sylwetki i losu artysty. We wszystkich trzech biografiach występuje topos miejsca szczęśliwego (*locus amoenus*), a także motywy drogi i wędrowca. Dwie pierwsze części tego tekstu zbudowane są na kontrastach przestrzennych: bliskie – dalekie, otwarte – zamknięte, swoje - obce, naturalne - kulturowe. Część trzecia dotyczy przede wszystkim książek, w których sąsiadują ze sobą i wzajemnie się przenikają dwie czasoprzestrzenie. Ich interakcje tworzą szczególną przestrzeń opowieści, która pozwala inaczej spojrzeć na rzeczywistość nie tylko życia XIX-wiecznych artystów.

Miejsca szczęśliwe

Każda z analizowanych biografii na początku opisuje miejsca szczęśliwe, przyjemne, „kraj lat dziecinnych [...] święty i czysty jak pierwsze kochanie”¹¹. Stanowi to nawiązanie do obrazu raj, pierwotnej szczęśliwości i niewinności, *locus amoenus* starożytnych i późniejszych poetów i artystów. E. R. Curtius wyróżnia w nim trzy konieczne elementy: drzewa, trawę i wodę¹². Wszystko to znajduje się w Żelazowej Woli, do której przybywa Mikołaj Chopin:

Dwór w Żelazowej Woli stał wśród **puszczy** pełnej rozmaitych drzew: dębów, kasztanowców, topoli, brzoź i wierzb. Przez otaczający go **park** leniwie przepływała Utrata - kręta **rzeka** o brzegach porośniętych wysokimi trzcinami. Dwór i oficyna tonęły w **kwiatach**. Wszystko to tworzyło malowniczy, typowo polski krajobraz. Jego uroku dopełniały dobiegające zewsząd śpiewy ptaków. Mikołaj z **przyjemnością** rozglądał się wokół¹³.

Są tu wymienione elementy „miejsca rozkosznego” (trawę zastępują trzciny i kwiaty), a także przypisywane mu często głosy ptaków. Usytuowanie bohatera, z którego perspektywy odbiorca poznaje świat przedstawiony, w **środku** tak opisanego krajobrazu jest także znaczące (punkt widzenia został wyraźnie wskazany przez użycie przyminka „wokół”). Okolicznik „z przyjemnością” programuje także emocje czytelnika, jego nastawienie do otaczającej rzeczywistości. Opis rozpoczyna

¹⁰ Odwołuję się tu do referowanego przez M. Głowińskiego twierdzenia J. Łotmana, że „modelowanie przestrzeni jest jednym ze środków rozumienia rzeczywistości.” M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 252.

¹¹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1950, s. 391.

¹² „Było to [...] piękne i ocienione miejsce naturalnie położone. Na jego całość składało się przynajmniej jedno drzewo (albo kilka drzew), łączka oraz źródło lub strumień. Można było dodać do tego śpiew ptaków i kwiaty. Najbardziej wyszukane przykłady zawierają także wietrzyk.” E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, wyd. 2 poprawione, Kraków 2005, s. 202. Tu w tłumaczeniu *locus amoenus* to „rozkoszne miejsce”.

¹³ A. Czerwińska-Rydel, *Jaśnie Pan Pichon. Rzecz o Fryderyku Chopinie*, il. J. Wilkoń, Pelplin 2010, s. 9. Wszystkie podkreślenia w tekstach literackich (tu i kolejne) moje, KZ. Następne cytaty z tej książki będą oznaczane w tekście literą J i numerem strony w nawiasie, np. (J 9).

hiperbola, dzięki której park staje się puszczą, wyzwalaając w myśli i wyobraźni większości polskich odbiorców w wieku poszkolnym obrazę z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza (jest tu nawet rodzaj kryptocytatu: przymiotnik „rozmaite” przywołuje inwokację z polami „malowanymi zbożem rozmaitem”). Dwór w Żelazowej Woli staje się na chwilę dworem w Soplicowie, a zatem miejscem symbolicznym dla Polaków, centrum „swojskości” i polskości, z typowo polskimi gatunkami drzew (również o znaczeniu symbolicznym). Od razu wiadomo, że to ojczyste *locus amoenus*, do którego się tęskni i które harmonijnie łączy w sobie elementy natury (puszcza, drzewa, rzeka, kwiaty) i kultury (dwór, park). Natura wyraźnie przeważa. Dom jest w niej zanurzony, co uzmysławia także wodna metafora: „dwór i oficyna **tonęły** w kwiatach”.

Podobnie ukazany został dworek państwa Fredrów w *Fotelu czasu*. Jeden z gości, wchodząc do środka, wykrzykuje: „Jak dobrze znaleźć się w tym prawdziwie polskim, szlacheckim domu!”¹⁴ W jednej z kolejnych „odstón” (o szczególnej konstrukcji przestrzeni w tej opowieści zob. część trzecią tego tekstu) pojawiają się trzy córki Fredrów, „które w zwiewnych sukienkach tańczą na łące, trzymając się za ręce” (F 59). To czytelne odwołanie do trzech Gracji - bogiń wdzięku i radości (które, co prawda, zazwyczaj przedstawiane są przez artystów nago, ale istnieje także znany obraz A. Canovy z 1799 r., ukazujący kobiety tańczące właśnie „w zwiewnych sukienkach”; podobnie na wcześniejszym obrazie Botticellego *Wiosna*, 1482). Świetnie wtapiają się one w pejzaż „miejsca rozkosznego”, Arkadii, której z kolei polski charakter znów podkreślają drzewa, znajdujące się w parku wokół dworu: młody Aleksander Fredro „stoi pod lipą” (F 60). Ma w ręku „jakiś zwinięty papier”, co wskazuje na kolejne literackie skojarzenie z lipą czarnoleską i tworzącego w jej cieniu Jana z Czarnolasu¹⁵, symbolizującego w tym przypadku literackie powołanie chłopca.

Wiejskiej przestrzeni polskiego dworku pozbawiony był kolejny bohater opowieści Czerwińskiej-Rydel – Henryk Wieniawski. Ale i dla niego znalazła pisarka „miejsce przyjemne”: przestrzeń, gdzie natura grała pierwsze skrzypce:

Park w Lublinie był zupełnie nowy. Założono go na wzór ogrodów angielskich*. Efekt był tak wspaniały, że park zaczęto nazywać Ogrodem Saskim przez porównanie do warszawskiego, któremu ten lubelski (zdaniem mieszkańców) zdecydowanie dorównywał.

¹⁴ A. Czerwińska-Rydel, *Fotel czasu*, il. D. Łoskot-Cichocka, Warszawa 2013, s. 33. Kolejne cytaty będą oznaczane w tekście literą F i numerem strony w nawiasie, np. (F 33).

¹⁵ Motyw cienia, którego używają drzewa, podejmowany przez Kochanowskiego, pojawia się także w *Fotelu czasu* wraz z motywami arkadyjskimi: drzew i trawy. Dom i to, co ludzkie znów zostaje zdominowane przez przyrodę, wtopione w nią: długi stół, na 50 osób, jak szacuje narrator-bohater, znajduje się „w cieniu drzew” (F 59), „pod drzewami” (F 60). Dzieci bawią się i wystawiają sztukę dla gości na łące.

– Zobaczcie dzieci, jak tu ładnie! [...] Tu rosną klony [...], a tam dęby. Popatrzcie, zupełnie inne igły mają sosny, inne – cisy, a jeszcze inne – cedry. Liście jesionów i buków są troszkę podobne, widzicie? Tam są kasztanowce i orzechy...¹⁶

Park-ogród pełen jest drzew swojskich (od nich zaczyna swoją wyliczankę pani Wieniawska), jak i egzotycznych, stanowiących być może antycypację losów małego Henia-artysty stale w podróży, poza domem, za granicą. Na razie jednak bohater opowieści wraz z bratem zażywa swobody i bawi się szczęśliwy: „**Uradowani przestrzenią** biegali, śmiejąc się i skacząc” (W 22). Podobne momenty w biografii Chopina podkreślane są przez narratora *Jaśnie Pana Pichona*: „Fascynowała go **naturalna wolność**, przyroda, bliskość zwierząt. Większość czasu spędzał na uganianiu się **po polach...**” (J 37). Już jako bardziej stateczny młodzieniec w spokojniejszym tempie doświadczał w Dusznikach piękna natury i swobody: „...miejscową atrakcję stanowiły pejzaże. Góry zrobiły na Chopinie ogromne wrażenie. Chodził więc na długie spacery i **zachwycał się** widokami” (J 51). Warto wspomnieć, że drzewa jako elementy przyrody są ważnym elementem niemal wszystkich ilustracji, na których widnieje otwarta przestrzeń, zarówno autorstwa J. Wilkonia (J 6, 10, 12, 14, 36, 39), jak i D. Łoskot-Cichockiej (W 21, 50–51, 57; F 62–63, 94–95). Zwłaszcza zajmujące całe rozkładówki obrazy w *Fotelu czasu* zasługują na uwagę, ponieważ dopełniają oszczędny w opisach tekst. Zieleń drzew przed dworem w Szafarni (J 36) stanowi natomiast jeden z nielicznych, jasnych akcentów kolorystycznych w ilustracjach *Jaśnie Pana Pichona*.

Trzeba podkreślić, że szczęśliwe miejsca dzieciństwa to były otwarte przestrzenie, krajobrazy „domowe”, swoje, bezpieczne. Każdy z bohaterów, jak protagonista baśni, musiał je w pewnym momencie opuścić. Najwcześniej Henryk Wieniawski: „Miał osiem lat i po raz pierwszy wyjeżdżał z Lublina” (W 42). Celem podróży była najpierw Warszawa, a później (jeszcze w tym samym roku) – Paryż. 16-letni Fredro zaciąga się do armii, w ciągu pięciu lat doświadcza tułaczego losu żołnierza i więźnia. Chopin opuszcza Polskę najpierw w wieku 19 lat, a na dłużej (jak się okazuje – na zawsze) rok później. Każdy z nich porzuca dom jak baśniowy bohater, aby dojrzewać w drodze. Jednak tylko w przypadku jednego nastąpi happy end, właściwy baśniowej opowieści, i historia zatoczy koło: Fredro w polskim dworku, otoczony rodziną będzie żył „długo i szczęśliwie” (tak to przynajmniej wynika z opowieści Czerwińskiej-Rydel). Chopin i Wieniawski – cudowne dzieci, geniusze muzycy – oddalą się od domu i już do niego nie powrócą. Ich *locus amoenus* w pewnym sensie podąży za nimi, pozostanie w nich. Podkreśla to narrator opowieści, każąc zapamiętać ostatnie obrazy ojczystej ziemi, widziane oczami wyjeżdżających:

Lublin **otulony ciepłem kolorowych liści** wydawał się Heniowi najpiękniejszy na świecie. (W 52)

¹⁶ A. Czerwińska-Rydel, *W podróży ze skrzypcami. Opowieść o Henryku Wieniawskim*, il. D. Łoskot-Cichocka, Łódź 2014, s. 20 i 22. Gwiazdka w tekście opowieści odnosi do przypisu: „Ogród angielski – ogród kształtowany na wzór naturalnego krajobrazu”. Kolejne cytaty z tej książki, będą oznaczane w tekście literą W i numerem strony w nawiasie, np. (W 22).

Powóz oddalał się od domu, a on odczuwał coraz więcej wątpliwości. Właściwie to był już prawie pewien, że powinien zawrócić. [...] **Droga ocieniona była wierzbam** i wyglądającemu przez okno powozu Fryderykowi Chopinowi wydawało się, że drzewa te żegnają go ze smutkiem. Poruszały listkami, jakby szepcząc tajemniczo i zapowiadając jakieś niezwykle wydarzenia...¹⁷ (J 54)

Motyw drogi zostanie podjęty w następnej części szkicu. Podsumowując tę część, warto zauważyć, że miejsca szczęśliwe mają także charakter „miejsc ciepłych”, opisywanych przez Alicję Ungeheuer-Gołąb w odniesieniu do *Dzieci z Bullerbyn* Astrid Lindgren. Badaczka definiuje je jako „sytuacje, wypowiedzi lub zachowania, które trafiają do sfery emocjonalnej odbiorcy i wzruszają”¹⁸. Pojęcie odnosi się zatem do miejsc w tekście, a nie w świecie przedstawionym utworu, jednak przykłady, które podaje autorka, pokazują, że „miejsca ciepłe” wiążą się także ze szczególną przestrzenią (pokojem dziadka, poziomkową polanką). W książkach Czerwińskiej-Rydel występują przede wszystkim w odniesieniu do „miejsc przyjemnych”, szczęśliwych i przyjaznych. Pojawiają się jednak również (podobnie jak u Lindgren) jako rozładująca napięcie puenta rozdziału, „zostawiając odbiorcy uczucie przyjemności, spokoju”¹⁹. Najbardziej poruszającą sceną – miejscem ciepłym – jest przedstawiona w narracji słownej i plastycznej scena spotkania z matką, po długiej rozłące, na sali koncertowej w Paryżu: „...Henio odłożył skrzypce na fortepian i pobiegł do loży, w której siedziała szlochająca ze szczęścia pani Regina” (W 88). Tekst wpisany jest w ilustrację, przedstawiającą scenę i widownię: na scenie obok fortepianu chłopiec tuli się do matki, a nad nimi widać wielkie różnokolorowe serce²⁰. A. Ungeheuer-Gołąb pisze o takich scenach: „Ukazują dziecko w kręgu zdarzeń szczęśliwych, ów krąg przenosi się na odbiorcę, czyniąc z niego uczestnika «miejsc ciepłych» i kształtując mądry stosunek do życia”²¹.

¹⁷ Ostatnie dwa zdania zamykają opowieść Czerwińskiej-Rydel, która zastosowała klamrę kompozycyjną: niemal tak samo brzmiący akapit otwiera narrację. Odnosi się do Mikołaja Chopina, ojca Fryderyka, któremu wydawało się, że drzewa „witają go radośnie” (J 7). Ruch **do** i **od**, obecny we wszystkich książkach, powiązany został z emocjami: odpowiednio z radością i smutkiem. Bliskość domu, zawsze waloryzowana dodatnio, wiąże się z obecnością ukochanych osób („Po co opuszczać miejsca i ludzi, których najbardziej kocha?” (J 54) – zastanawia się, odjeżdżając, Fryderyk.) Oddalenie, o którym będzie mowa w kolejnej części tekstu, jest bardziej ambiwalentną cechą przestrzeni.

¹⁸ A. Ungeheuer-Gołąb, *O tym, jak lektura „Dzieci z Bullerbyn” Astrid Lindgren ratuje przed „czarną nocą”*, „Guliwer” 2005 nr 1, s. 16.

¹⁹ Tamże, s. 17.

²⁰ Kolorowy element i stylizowany na ludową wycinankę obraz kwiatów stanowią plastyczny motyw przewodni opowieści, nadając jej muzyczny rytm oraz znacząc sceny szczególnie istotne i naładowane emocjami.

²¹ A. Ungeheuer-Gołąb, dz. cyt., s. 17.

Drogi, miejsca dalekie i nie-miejsca

Los artysty to bycie w drodze. Tak wynika z opowieści biograficznych A. Czerwińskiej-Rydel i nie tylko. R. Jochymek twierdzi, że jest to jeden z charakterystycznych motywów analizowanych przez nią utworów:

Kolejnym fascynującym Wachowicz toposem – nie stronią od niego i pozostałe biografistki – jest wędrowiec. [...] wielokrotnie będzie eksponowała antynomię wędrowania (szukania miejsca i celu w życiu) – domu polskiego, obcości i swojskości, obcego świata, nieatrakcyjnej rzeczywistości – marzenia o Polsce i swojskiej przyrodzie²².

Podobnie w analizowanych przeze mnie książkach przestrzeń obca, niedomowa, nieojczysta jest przestrzenią nauki i zdobywania doświadczeń. Każdy z bohaterów znajduje się na obczyźnie, daleko z własnej woli. Dla Chopina stanowi to nawet spełnienie marzeń. Jego losy po ostatecznym wyjeździe z Polski poznajemy jednak tylko szkicowo dzięki *Posłowi* i *Kalendarium*. Ostatni akapit właściwej opowieści został przytoczony powyżej i pozwala jedynie przeczuwać smutek i cierpienie związane z oddaleniem od domu i bliskich. Czas rozłąki został za to dokładnie opisany w opowieści o Wieniawskim. Pensja madame Voislin była przeciwieństwem „przyjaznego miejsca” (W 62), jakiego szukała dla ośmioletniego chłopca matka. Regina Wieniawska nie słucha intuicji Henia, który porównuje gospodynię do czarownicy. W istocie jednak w kolejnych rozdziałach narrator tak właśnie konsekwentnie ją opisuje: „...skierowała na Henia swój tłusty palec udekorowany licznymi pierścionkami i oznajmiła szorstkim tonem” (W 63), ryknęła, burczała, „śmiała się chrapliwie [...], pokazując czarne zęby”, krzyczała, „tłukła przypaloną patelnię” (W 64). Miejsce, w którym znalazło się dziecko, jest zimne i nieprzyjazne. Konieczność pracy ponad siły, brak odpowiedniego pożywienia upodobniają je do baśniowego domu czarownicy lub macochy, u której bohater (w baśni częściej bohaterka) musi mieszkać. Jest też jednak inny świat – miejsce spełniania się marzeń, jak pałac w *Kopciuszku*²³. To konserwatorium, a w nim – pan Massart, ujawniający przed Heniem tajemnice skrzypiec i gry na nich: „Gdyby nie pan Massart... – myślał sobie, maszerując z przewieszonym przez ramię futerałem w kierunku konserwatorium – gdyby nie mój nauczyciel, sto razy bardziej wołałbym Lublin od Paryża” (W 66).

Paryż i inne miejsca odległe od domu są dla bohaterów miejscami nauki i zdobywania doświadczeń. To kolejna analogia z baśnią. Aby dojrzeć, dorosnąć, nauczyć się czegoś ważnego, trzeba rodzinny dom opuścić, rezygnując z opieki najbliższych i ich wsparcia. Wie to młody Chopin i dlatego tak marzy o wyjeździe. Fredro wyrusza na wojnę, wiedziony poczuciem obowiązku wobec kraju, ale też pragnieniem przygody. Jak sam przyznaje w cytowanym przez A. Czerwińską-Rydel wierszowanym wspomnieniu:

²² R. Jochymek, dz. cyt., s. 143–143.

²³ Skojarzenia z tą baśnią nasuwają się kilkakrotnie. Nawiązania występują na kilku poziomach. Nie miejsce tu jednak, aby ten temat rozwijać.

Wróciłem, prawdę mówiąc, bez celu do kraju,
Lecz z pękiem doświadczenia różnego rodzaju²⁴.

Jak widać z powyższych przykładów, **miejsce** w analizowanej opowieści biograficznej (a także w dwu pozostałych) to **ludzie**. Oni je tworzą, nadają mu wartość, czynią przyjaznym lub wrogim. Życie na obczyźnie bez rodziców i rodzeństwa staje się znośne dzięki nauczycielowi (pełniącemu funkcję „wrózki”, w tym przypadku lepiej – dobrego czarodzieja). Dzięki szlachetnemu człowiekowi nawet niewola rosyjska jest do przeżycia dla głównego bohatera *Fotelu czasu*²⁵.

Oprócz miejsc jednak, ważnych ze względu na zamieszkujących je ludzi (Paryż dla Wieniawskiego to także spotkanie nad Sekwaną Chopin i Mickiewicz²⁶, odwiedzający mieszkanie Wieniawskich po przeprowadzce tam matki i brata Henryka), we wszystkich opowieściach pojawiają się nie-miejsca, definiowane przez Marca Augé jako przestrzenie anonimowe²⁷. W nich brakuje ludzi obok, nie tworzą się żadne (dobre ani złe) relacje, człowiek pozostawiony jest sam sobie. Francuski antropolog pisze o nie-miejscach, że stanowią charakterystyczny element hipernowoczesności, europejskiej i amerykańskiej cywilizacji XXI wieku. Tymczasem na mniejszą skalę pojawiały się w ludzkiej przestrzeni także w czasach dawniejszych. „Hotele, lotniska, dworce i poczekalnie to moja codzienność” (W 5) – tak kończy się pierwszy akapit opowieści o Wieniawskim. Narratorem-bohaterem jest tu współczesny dwunastolatek, mieszkający w Warszawie, wyznający jednak, że połowę swojego życia spędził w podróży. Podobnie jak ponad 150 lat temu – Henryk Wieniawski. Poświęcony mu ostatni rozdział opowieści kończy wyliczenie miejsc (nie-miejsc?) jego koncertów: Helsinki, Revel, Ryga, Dorpat, Mitawa, Ploen, Wilno, Warszawa, Puławy, Poznań, Drezno, Wrocław, Lipsk, Berlin, Hamburg... To już nie miejsca, ale kolejne nazwy, napisy, o których wspomina Augé²⁸. Los artysty, opisywany w opowieściach biograficznych, to także „punkty tranzytowe i tymczasowe miejsca pobytu”²⁹.

„Nie-miejsca przemierzamy w pośpiechu i dlatego mierzy się je w jednostkach czasu”³⁰. Rozdział opowieści biograficznej o Wieniawskim, opisujący podróż matki do Paryża na końcowy koncert syna, nosi tytuł *Wyścig z czasem*, choć to tak naprawdę była walka z przestrzenią: „Z Lublina do Paryża był kawał drogi, a podróż dyliżansem ciągnęła się niemiłosiernie. [...] Jechali przez miasta, miasteczka i wioski,

²⁴ A. Fredro, *Pro memoria*, cyt. za F 88.

²⁵ „Opiekował się nim lekarz, Michał Minejko, który okazał się prawdziwym przyjacielem. Fredro potem często go wspominał i mówił, że to jego drugi ojciec” (F 86).

²⁶ Miejsce obce ulega w ten sposób „oswojeniu”, tworzy się namiastka ojczyzny.

²⁷ Zob. M. Augé, *Nie-miejsca – wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

²⁸ Np. „Zapośredniczenie ustanawiające więź między jednostkami a ich otoczeniem w przestrzeni nie-miejsca dokonuje się poprzez słowa, a raczej poprzez teksty”. Tamże, s. 64.

²⁹ Tamże, s. 53.

³⁰ Tamże, s. 71.

nigdzie się nie zatrzymując” (W 84). Raz tylko trzeba było przeczekać w gospodzie burzę. Jednak pani Regina zachowywała się jakby nie przyjmowała do wiadomości zatrzymania w miejscu: „przez całą noc chodziła od okna do okna” (W 85). Dylizans to też jedno z nie-miejsc, bardzo ważnych w analizowanych książkach i to zarówno w ich warstwie słownej jak i plastycznej: ilustracja z zaprzężonym w konie pojazdem, pędzącym przez las i pola wypełnia całą rozkładówkę rozdziału *Podróż dylizansem* (W 50–51). W *Jaśnie Panu Pichonie* opis podróży powozem stanowi klamrę kompozycyjną, o czym była mowa powyżej. Na ilustracjach dylizans pojawia się pięciokrotnie, a droga widnieje na dziewięciu stronach (to jedna trzecia wszystkich obrazów Wilkonia, towarzyszących tekstowi). Na siedmiu ilustracjach zostały przedstawione różne wnętrza z instrumentem, wskazujące na rodzaj miejsc, w jakich przede wszystkim przyszło przebywać bohaterowi. Jego talent i późniejszy zawód (podobnie jak w przypadku Wieniawskiego) określają charakter miejsc i nie-miejsc w jego życiu.

Spośród trzech artystów, których biografie zostały przedstawione w analizowanych książkach, tylko Fredrze było dane (po pięcioletnim okresie tułaczki) „dotrzeć do Arkadii – domu polskiego”³¹. Opowieść o nim rozgrywa się niemal wyłącznie we wnętrzach, a kolejne miejsca jawią się czytelnikowi jak kolejne odsłony na scenie teatralnej dzięki szczególnemu zabiegowi pisarki, o którym będzie mowa w trzeciej części szkicu.

Podróże w czasoprzestrzeni

Dwie spośród analizowanych opowieści rozgrywają się w dwuplanie czasoprzestrzennym³²: jeden plan jest XIX-wieczny (traktuje o losach postaci, którym biografia jest poświęcona), drugi natomiast przenosi w realia XXI stulecia. Obok postaci historycznych pojawiają się bohaterowie współcześni, a przede wszystkim 12-letni chłopcy, przejmujący rolę narratora. Ich życie splota się na pewnym etapie z życiem sławnych artystów, ich „ścieżki” zdają się przebiegać równolegle, jakby odwzorowywały punkty „dróg” sprzed ponad wieku. 12-letni Maciek jest obiecującym skrzypkiem, nazywanym „drugim Wieniawskim”, z kolei Olek to potomek Aleksandra Fredry. Maćka i Henryka łączy życie „w podróży ze skrzypcami”, a także – jak się okaże – niezwykle instrument, na którym obaj mieli okazję grać. Obaj mają kochające matki, które muszą pogodzić się z rozłąką i samodzielnością syna-wirtuoza. Autora *Zemsty* poznajemy natomiast tuż po narodzinach, towarzysząc jego rodzeństwu w chwilach oczekiwania na nowego członka rodziny. W podobnej sytuacji jak bracia i siostry Fredry znajduje się Olek, którego mama właśnie urodziła

³¹ R. Jochymek, dz. cyt., s. 143.

³² W pewnym sensie również trzecia opowieść – *Jaśnie Pan Pichon* – w *Posłowie* sugeruje perspektywę współczesną: „Fryderyk Chopin [...] nie żyje od wielu lat. Jednak wciąż żyje i zachwyca nas jego muzyka” (J 59). Pojawia się informacja o Międzynarodowych Konkursach Chopinowskich. Nie ma jednak współczesnego bohatera-narratora, jak to się dzieje w książkach o Wieniawskim i Fredrze.

kolejnego syna³³. Zaraz na początku następuje rodzaj „zderzenia” dwu przestrzeni – przytulnego, tonącego w półmroku pokoju sprzed dwustu lat i przywoływanej przestrzeni współczesnego szpitala. W obu przypadkach to sceneria narodzin. Od początku zatem charakter miejsca wskazuje na różnice w obyczajowości i codziennym życiu. To jedna z osi konstrukcyjnych opowieści o Fredrze i Wieniawskim: dokładnie opisywane pokoje we dworze Fredrów kontrastują ze współczesnym mieszkaniem, miejsce nauki dzieci na początku XIX wieku to także dom, nie szkoła, „hotele, lotniska, dworce i poczekalnie”, w których spędza dużą część życia Maciek, pełnią dziś funkcje dyliżansów i przydrożnych gospód, które stały się przeznaczeniem Wieniawskiego.

Współcześni chłopcy, poznając historię sławnych artystów także poprzez związane z nimi miejsca, zyskują w pewnym sensie ich doświadczenie, z którego mają szansę wyciągnąć naukę także dla siebie. Maciek wiedzę o wielkim skrzypku zdobywa m.in. dzięki opowieści tajemniczego milionera, który wzywa chłopca do siebie, aby pozwolić mu zagrać na XVIII-wiecznych skrzypcach Guarneriego, należących kiedyś do Henryka Wieniawskiego: „Pewnie wiesz, że Henryk Wieniawski od dwunastego roku życia już do końca właściwie non stop był w podróży? [...] Był cudownym, ale bardzo **samotnym** dzieckiem. [...] Zmarł jako biedak [...] **odłączony** od rodziny, **samotny** i **nieszczęśliwy**” (W 94). Milioner, podobnie jak w całej opowieści narrator, powodem tragicznego końca wirtuoza czyni w pewnym sensie także jego odłączenie od bliskich i związaną z tym, trudną do udźwignięcia samotność. To konsekwencja braku szczęśliwego miejsca, przebywania w nie-miejscach, skazujących na izolację, brak głębszej komunikacji z innymi. Nawet sale koncertowe pełniły dla Henryka funkcję nie-miejsc, stawiając go w roli „obiekta” spektakli, na których gromadziły się tłumy. A trudno wejść w relację z tłumem. Przed tym przestrzegał swojego najzdolniejszego ucznia paryski profesor Massart: „Musisz się bardzo strzec, Henryku, i uważać, żeby pośród wielu sukcesów, nagród, koncertów, **podróży** i uwielbienia, których będziesz doświadczał, nie zgubiło ci się gdzieś **po drodze** to, co najważniejsze. [...] Drugi człowiek” (W 74). Paryska ulica okazuje się miejscem, w którym można zauważyć pojedynczego, biednego człowieka (dziewięcioletni skrzypek pomaga żebrakowi, odczuwając wielką satysfakcję). Sala koncertowa nie daje już takiej możliwości. Niemal takie same słowa wypowie po prawie dwustu latach tajemniczy milioner do Maćka: „...sława, sukces, kariera nie mogą nigdy przesłonić tego, co najważniejsze...” (94). Jednak w XXI wieku nikt już nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na postawione przez chłopca pytanie: „A co jest najważniejsze?” (W 95). On sam musi tę odpowiedź odnaleźć.

Maciek, piszący swój dziennik w 2012 roku (ostatni wpis pochodzi z roku 2016), poznaje życiorys Wieniawskiego z książek i opowieści. Narracja, dotycząca losów małego Henia, toczy się niezależnie. Natomiast Olek z *Fotela czasu* ma szansę osobiście poznać miejsca i osoby bliskie autorowi *Pana Jowialskiego*. Przechowywany

³³ „Wczoraj o czwartej rano urodziła mi braciszka. Nie powiem, żebym był jakoś specjalnie z tego powodu zadowolony” (F 7).

u prababci mebel, należący wcześniej do sławnego przodka, okazuje się wehikułem czasu (a może tylko wehikułem wyobraźni? chłopiec „widzi” sceny rozgrywane się między 1793 a latami 70. XIX wieku, kiedy choruje na anginę, ma gorączkę). Ten chwyt umożliwił pisarce prawdziwe igraszki z przestrzenią. Czytelnik nie tylko przenoszony jest z miejsc, właściwych dla XIX wieku do wnętrza XXI-wiecznych (w przeciwieństwie do otwartych przestrzeni biografii Chopina i Wieniawskiego, tu niemal wszystko dzieje się w zamkniętych pomieszczeniach, co znajduje też odzwierciedlenie w ilustracjach). Ale także przyjmuje perspektywę widza teatralnego: przestrzeń przedstawiona w opowieści stwarza wrażenie przestrzeni scenicznej. Dzieje się tak dzięki szczególnemu usytuowaniu narratora-observatora, śledzącego akcję i kolejne sceny z pamiętkowego fotela. Sytuacja przedstawienia teatralnego zostaje także ukazana wprost, kiedy młody Aleksander Fredro inscenizuje z udziałem rodzeństwa własną sztukę z okazji imienin matki. Widownia staje się zmultiplikowana: sztukę *Strach nastraszonego* oglądają imieninowi goście (rok 1805), Olek – narrator (przybysz z XXI w.) oraz za jego pośrednictwem – czytelnik *Fotela czasu!* W szczegółowej analizie tekstu należałoby podjąć zagadnienie obserwatora, który pełni także funkcję komentatora. W tym szkicu, poświęconym kwestii przestrzeni, wystarczy jedynie zasygnalizować, że kategoria obserwatora (tak wyraźnie obecna w książce Czerwińskiej-Rydel) „umożliwia **usytuowanie zdarzeń w strukturach przestrzennych**, daje podstawę do wprowadzenia treści wychodzących poza proste wrażenia zmysłowe i pozwala odbiorcy **silniej angażować się** w proces recepcji treści zawartych w tekście. Co więcej, **wywołuje emocje** związane standardowo z obrazami zmysłowymi lub schematami i wprowadza łączone z nimi **oceny**”³⁴. Ten mechanizm można prześledzić na przykładzie opowieści o Fredrze: o ileż łatwiej odczuć smutek i rozpacz 13-letniego chłopca, czuwającego przy umierającej matce, jeśli postrzegamy tę scenę oczami współczesnego dziecka i z jego perspektywy ją odbieramy³⁵.

Oczywiście, fakt kształtowania przestrzeni na wzór sceny ma swoje uzasadnienie w *Fotelu czasu* w postaci głównego bohatera i jego profesji. Usprawiedliwia także epizodyczną konstrukcję opowieści: Olek w swoim fotelu przenosi się kolejno do dworku, w którym rodzi się późniejszy komediopisarz (scena pierwsza), do

³⁴ G. Habrajska, *Kategoria obserwatora w komunikacyjnej analizie i interpretacji tekstu*, [w:] *Punkt widzenia w języku i kulturze*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 113.

Zob. także A. Kudra, *Językowe wyznaczniki obserwatora w tekście literackim (na przykładzie „Granic” Zofii Nałkowskiej)*, [w:] *Punkt widzenia w języku i kulturze...*, s. 129–138.

³⁵ Naoczność sceny podkreśla czas teraźniejszy narracji: „Podchodzę bliżej: przy łóżku ktoś siedzi, a właściwie półyży, bo głowę trzyma na pościeli. Rude loki rozsypują się na pościeli. To Aleksander” (F 68). Tu następuje dramatyczny dialog umierającej matki z synem. „Po chwili ciszy słyszę urywany szloch. Co tu dużo mówić. Sam mam oczy pełne łez...” (F 69). Emocje postaci zostają wzmocnione ich emocjonalnym odbiorem i reakcją bohatera-narratora. Wkrótce pojawia się też komentarz-ocena. Po powrocie do swoich czasów Olek dzwoni do mamy i mówi, że ją kocha. „Myślę o mamie, tacie i maleństwie. Jak dobrze, że ich mam...” (F 73).

szlacheckiej jadalni kilka lat później (2), do pokoi, w których dzieci Fredrów pobierają naukę (3), do parku przed dworkiem, gdzie 12-letni Aleksander prezentuje swoją pierwszą sztukę (4), do sypialni umierającej Marianny (5), mieszkania, z którego 16-letni młodzieniec wyrusza na wojnę (6), wreszcie do dworu w Jatwiegach, w którym gospodaruje dorosły mężczyzna po powrocie z niewoli (7) i pokoju starszego, posiwiąłego Fredry, otoczonego przez wnuki (8). Te miejsca tworzą kolejne sceny-epizody biografii, znaczone w książce innym, jakby pożółkłym kolorem kartek. Przestrzeń staje się bohaterem, opisującym losy jedynej spośród przedstawionych tu postaci, która jak w klasycznej baśni wyruszyła z domu, zyskała doświadczenie i do tego domu powróciła. Tylko w przypadku Fredry spełnił się schemat, kończony formułą: „i żyli długo i szczęśliwie”. Udał się powrót do ciepłego, szczęśliwego miejsca dzieciństwa, domowej, polskiej Arkadii.

Na zakończenie warto wspomnieć o nowej przestrzeni społecznej, która zaistniała także do pewnego stopnia w książkach Czerwińskiej-Rydel – o przestrzeni Internetu, poddawanej już także opisom naukowym³⁶. W przypadku *Fotelu czasu* jest to tylko odesłanie do stron internetowych: dom-komedii.pl (strona projektu, którego celem jest „przywrócenie świeżości postaci największego polskiego komediopisarza oraz przywołanie na nowo szlacheckich wartości gatunku komedii”) oraz współwydawcy – Fundacji Rodu Szeptyckich (szeptyccy.pl), którą powołali do życia potomkowie Aleksandra Fredry (z ich zbiorów pochodzą ilustrujące tom zdjęcia rodowego fotela, zastawy stołowej, naczyń z łazienki, orderów i rękopisu). Natomiast w opowieści o Wieniawskim Sieć staje się także miejscem akcji. Współczesne „cudowne dziecko”, 12-letni wirtuoz skrzypiec, kontaktuje się z rówieśnikami ze szkoły (i nie tylko z nimi) właśnie w tej przestrzeni:

...muszę sprawdzić na fejsie, co tam nowego się wydarzyło [w szkole, KZ].
Otwieram laptopa. Mam nową wiadomość (W 6).

Tak zostaje zawiązana akcja i zaczyna się przygoda Maćka z cennymi skrzypcami Guarneriego. Chłopiec natychmiast nawiązuje kontakt z nadawcą maila, który zaprasza go do Moskwy. Internet to także miejsce, w którym w pewnym sensie komunikują się matka i syn, wpisując każde swoje zajęcia do wspólnego kalendarza („Zaglądam do kalendarza w Google. Dzielę go z moją mamą” W 7). W opowieść o Wieniawskim została także wkomponowana informacja o stronie internetowej – tym razem w sam tekst, w zakończenie, gdzie jest mowa raz jeszcze o licznych podróżach Wieniawskiego. Podany link poszerza niejako przestrzeń opowieści o kolejne miejsca: „Dokładną mapę wszystkich miejsc, w których koncertował, zobaczyć

³⁶ Zob. np. *Spółeczna przestrzeń Internetu*, red. D. Batorski, M. Marody, A. Nowak, Warszawa 2006.

Badacze piszą o nakładaniu się przestrzeni wirtualnej i realnej oraz na coraz większe znaczenie tej pierwszej w życiu ludzi, zob. M. Szpunar, *Przestrzeń Internetu – nowy wymiar przestrzeni społecznej*, http://www.magdalenaszpunar.com/_publikacje/2008/przestrzen_internetu.pdf, dostęp 29.04.2014.

można na stronie Towarzystwa imienia Henryka Wieniawskiego w Poznaniu: http://www.wieniawski.pl/mapa_tournee_henryka_wieniawskiego.html" (W 96).

W ten sposób przestrzenie związane z wielkimi artystami poszerzają się wciąż o miejsca w Sieci, a współczesna biografistka prowadzi młodych czytelników od nieznanych im wnętrz, pojazdów, parków i ulic XIX wieku do oswojonych przez wielu nie-miejsc nowoczesnej cywilizacji, w tym do coraz bardziej ekspansywnej rzeczywistości wirtualnej. Przesłanie tych opowieści biograficznych, wyłaniające się z analizy kategorii przestrzeni, jest jednak uniwersalne, obowiązujące dwieście lat temu i dziś: miejsca szczęśliwe i ciepłe związane są z najbliższymi, ukochanymi osobami (warto podkreślić raz jeszcze znaczącą rolę matek w każdej z trzech książek). Chociaż trzeba je z czasem porzucić, dobrze do nich wracać choćby pamięcią, czerpiąc siły, natchnienie do pracy i to, co najważniejsze.

Bibliografia przedmiotowa

- Augé M., *Nie-miejsca - wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, wyd. 2 poprawione, Kraków 2005.
- Głowiński M., *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
- Habrajska G., *Kategoria obserwatora w komunikacyjnej analizie i interpretacji tekstu*, [w:] *Punkt widzenia w języku i kulturze*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004.
- Hołubowska A., *Tego nie dowiesz się w szkole! – recenzja książki „Fotel czasu”*, http://www.qlturka.pl/recenzje,literatura,tego_nie_dowiesz_sie_w_szkole_%E2%80%93_recenzja_książki_%E2%80%93_fotel_czasu%E2%80%9322964.html, dostęp 29.04.2014.
- Jochymek R., *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej, Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004.
- Kudra A., *Językowe wyznaczniki obserwatora w tekście literackim (na przykładzie „Granic” Zofii Nałkowskiej)*, [w:] *Punkt widzenia w języku i kulturze*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004.
- Mikos von Rohrscheidt A., *Turystyka kulturowa. Fenomen, potencjał, perspektywy*, Gniezno 2008.
- Muzea literackie: historia, edukacja, perspektywy*, red. G. Żuk, E. Łoś, Lublin 2012.
- Spółeczna przestrzeń Internetu*, red. D. Batorski, M. Marody, A. Nowak, Warszawa 2006.
- Szpunar M., *Przestrzeń Internetu – nowy wymiar przestrzeni społecznej*, http://www.magdale-naszpunar.com/_publikacje/2008/przestrzen_internetu.pdf, dostęp 29.04.2014.
- Ungeheuer-Gołąb A., *O tym, jak lektura „Dzieci z Bullerbyn” Astrid Lindgren ratuje przed „czarną nocą”, „Guliwer” 2005 nr 1.*
- Zabawa K., *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Kraków 2013.

Meanings and Ways of Creating Space in Biographical Stories about Artists by Anna Czerwińska-Rydel

Abstract

The subject of the article is the category of space (spatial forms) in biographical books for young readers by Anna Czerwińska-Rydel: *Jaśnie Pan Pichon. Rzecz o Fryderyku Chopinie, Fotel czasu* (about Aleksander Fredro) and *W podróży ze skrzypcami. Opowieść o Henryku Wieniawskim*. These stories are placed in a strong contemporary tendency to write artists' biographies. They took similar motifs and story arcs (e.g. travel topos). Every analyzed story contains descriptions of happy places, especially ones connected with childhood. The author analyzes them in the context of ancient topos of *locus amoenus*. In turn, the element of every artist's fate, that is leaving home and traveling, can be explained by using the idea of a non-place (described by M. Augé). It is an anonymous space, alienating and causing loneliness. The last part of the article is devoted to a special literary means that is coexistence of two space-time plans: the XIX century and contemporary one. One of the consequences of the look to the past and famous artists' lives from the perspective of XXI-century teenagers is a new social space appearing in the stories: Internet.

Słowa kluczowe: literatura dziecięca, przestrzeń w literaturze, opowieść biograficzna, miejsce w literaturze, *locus amoenus*, nie-miejsce, narrator-bohater, obserwator, motyw drogi

Key words: children's literature, space in literature, biographical story, place in literature, *locus amoenus*, non-place, narrator-character, observer, motif of the road

Karolina Jędrych

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Warszawa jako przestrzeń gry w *Klimku i Klementynce* Marii Krüger¹

Klimek i Klementynka, trzecia powieść historyczna Marii Krüger dla młodego czytelnika, została wydana w 1962 roku. W dwóch poprzednich autorka akcję umieściła w czasach późnego średniowiecza (*Petra*, 1957) oraz w latach 80. XIX wieku (*Godzina pąsowej róży*, 1960). Tym razem Krüger przybliżyła młodemu odbiorcy czasy Insurekcji Kościuszkowskiej, nie wprowadzając go jednak w świat bitew czy życia obozowego, a pozostając w mieście, w którym spędziła większość swojego życia – w Warszawie.

Antonina Jelicz w krótkiej recenzji dla „Nowych Książek” określiła *Klimka i Klementynkę* jedną „z bardziej udanych, pełnych wdzięku książeczek dla dzieci 10-12-letnich”², do zalet powieści zaliczając wartką akcję, żywe dialogi, odtworzoną bez podręcznikowego dydaktyzmu atmosferę epoki i „zaplecze historyczne akcji”³. W podsumowaniu nazwała powieść wyjątkowo miłą, odprężającą lekturą⁴.

Halina Skrobiszewska w szkicu *Problemy literatury dla dzieci młodszych* również wystawiła książce pozytywną ocenę: „Ostatnie lata przyniosły młodym czytelnikom łatwą, z dobrze skonstruowanym wątkiem przygodowym, trzymającą się w klimacie epoki powieść Marii Krüger *Klimek i Klementynka*”⁵. Warto dodać, że

¹ Artykuł ten bazuje na ustaleniach, jakie poczyniła autorka, pisząc rozprawę doktorską pt. *Portret dziewczynki, dziewczyny i kobiety w powieściach Marii Krüger*. Niektóre z zawartych tu stwierdzeń znaleźć można w dysertacji, aczkolwiek artykuł ten poszerza zagadnienia zasygnalizowane w pracy. Praca dostępna jest w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej: http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=89420&from=&dirids=1&ver_id=&lp=1&QI=484A-B36A8959BD57448F170B17A54704-1 [dostęp: 30.04.14 r.]

² A. Jelicz, *Drogi i bezdroża*, „Nowe Książki” 1962, nr 19, s. 1172. Autorzy *Nowego słownika literatury dla dzieci i młodzieży* klasyfikują natomiast powieść jako odpowiednią dla dzieci w wieku 8-10 lat. Zob. Hasło: Maria Krüger, [w:] *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży*, red. K. Kuliczowska, B. Tylicka, Warszawa 1984, s. 198.

³ A. Jelicz, dz. cyt.

⁴ Tamże.

⁵ H. Skrobiszewska, *Problemy literatury dla dzieci młodszych*, [w:] *Kim jesteś Kopciuszku, czyli o problemach współczesnej literatury dla dzieci i młodzieży*, red. S. Aleksandrak, Warszawa 1968, s. 83.

w tym samym tekście Skrobiszewska wspomniała o kryzysie powieści historycznej dla młodszych odbiorców; głównym mankamentem twórczości historycznej dla dzieci i młodzieży było „przeciążenie ich materiałem referatowo-podręcznikowym”⁶. O kiepskim stanie dziecięcej i młodzieżowej powieści historycznej w czasach PRL pisała również Gertruda Skotnicka. Dla lepszej ilustracji swojej oceny książek historycznych badaczka zestawia w tabeli trzydzieści trzy tytuły opasłych powieści, które – uwaga – nie weszły do obiegu czytelniczego. Były zamawiane, pisane, wydawane, a następnie rozsyłane do bibliotek⁷. Na tym tle m.in. *Klimek i Klementynka* Marii Krüger „to nieliczne przypadki odejścia od złej tradycji książ straszących czytelnika swoją objętością”⁸ i – dodajmy – straszących także narracją podręcznikową.

Opowieść o Klimku i Klementynce, doceniona przez recenzentkę, Antoninę Jelicz, zauważona przez badaczki (Skrobiszewską i Skotnicką) jako powieść pozytywnie wyróżniająca się na tle polskich książek historycznych dla dzieci i młodzieży, wpisana krótko po ukazaniu się na rynku na listę lektur szkolnych – dziś jest powieścią zapomnianą, niewznawianą, dostępną jedynie w bibliotekach i antykwariatach. Tym tekstem chciałabym przypomnieć ją współczesnym badaczom literatury dziecięcej i młodzieżowej, zwracając jednak uwagę na tylko jeden aspekt powieści: przestrzeń, w której rozgrywa się akcja utworu. Przyjrzyjmy się temu, w jaki sposób narrator zaprasza czytelnika do Warszawy 1794 roku, jak go po niej oprowadza i – na koniec – w jaki sposób narrator, a z nim czytelnik, opuszczają miejsce akcji.

Dziwnie wtedy było w Warszawie...

Rozdział pierwszy (*Najpierw kilka słów o starej kamieniczce*) jest w istocie prologiem. Narrator opowieści zaprasza czytelnika do Warszawy 1794 roku; historyczny spacer po stolicy zaczynamy od wąskiej, dwupiętrowej kamieniczki na Krakowskim Przedmieściu. Do wnętrza domu, a zarazem do wnętrza opowieści, wchodzimy przez... okno:

Czasem przez wąskie okna kamieniczki można go [pana Andrychiewicza, ojca głównych bohaterów – dop. K.J.] było dojrzeć, kiedy siedząc za stołem zawalonym ogromnymi księgami pisał coś białym gęsim piórem. Można też było dostrzec przez te okna, jak w dużych, ciemnowych pokojach krząta się pani Andrychiewiczowa [...]. Widać też było i dzieci⁹.

W pierwszym rozdziale młodemu czytelnikowi zaprezentowani zostają główni bohaterowie oraz w prosty zarysowane tło historyczne:

⁶ Tamże.

⁷ G. Skotnicka, *Barwy przeszłości: o powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939-1989*, Gdańsk 2008, s. 225.

⁸ Tamże.

⁹ M. Krüger, *Klimek i Klementynka*. Warszawa 1962, s. 5. Kolejne cytaty z tej książki będą oznaczane literami KK wraz z numerem strony.

Wtedy kiedy Klimek i Klementynka przeżywali swe dzieciństwo w murach starej kamieniczki, czasy były niespokojne, trudne i pełne wydarzeń. [...] W osłabionej drugim rozbiorem Polsce [...] lud burzył się. Wszyscy pragnęli wolności kraju i tylko zbrojne powstanie, którego celem byłoby zrzucenie panowania obcych, mogło tę wolność przywrócić (KK 6).

Dziwnie wtedy było w Warszawie, groźnie i wspaniale. Dni to były niezwykłego uniesienia, bohaterstwa i zbratania ludu warszawskiego (KK 8).

Właściwa akcja utworu, zapowiedziana w ostatnim akapicie pierwszego rozdziału, rozpoczyna się w rozdziale drugim i obejmuje trzy dni. 27 kwietnia jedenaastoletni Klimek Andrychiewicz, syn jurysty, odczytuje odezwę prezydenta Zakrzewskiego do mieszkańców Warszawy: „Wzywamy starców, młodzież, matki i dzieci [...] i to wszystko, cokolwiek od Opatrzności ma siły i zdrowie, do stawienia się przy okopach miasta z rydlami, łopatami, taczkami [...]” (KK 18).

28 kwietnia rodzina Andrychiewiczów, w tym Klimek i jego siostra bliźniaczka, Klementynka, udaje się na Czerniaków budować okopy. W Warszawie panuje atmosfera radosnego podniecenia, wszyscy mieszkańcy, niczym jeden sprawnie funkcjonujący organizm, pracują dla dobra miasta. Ta podkreślona przez Krüger radość mieszkańców oraz atmosfera optymizmu, nadziei i zaufania, jakie mieszkańcy pokładali w Kościuszcze, mimo że miastu groziło poważne niebezpieczeństwo, jest ważna również z punktu widzenia wydarzeń, w których już za chwilę będą brać udział Klimek i Klementynka. Mieszkańcy Warszawy w pogodny kwietniowy dzień „byli weseli, jakby wybierali się nie do ciężkiej pracy przy fortyfikowaniu stolicy, tylko na jakiś radosny a uroczysty festyn ludowy” (KK 38). Porównanie powszechnego udziału warszawiaków w działaniach wspomagających obronę stolicy do festynu, sprawia, że traci się z oczu niebezpieczeństwo i z przestrzeni wojny przenosi się – i czytelnik, i bohater opowieści – w przestrzeń zabawy, radosnego święta.

Zauważmy, że do opowieści zostaliśmy wprowadzeni przez okno kamienicy – do domu, w którym rodzice, państwo Andrychiewiczowie, oraz służba dbają o to, by dzieci czuły się bezpiecznie. Klimek i Klementynka, pragnąc oglądać strzelaninę, podchodzą do okien, jednak służąca Kordulcia szybko odciąga je w głąb pokoju, krzycząc, „że na ulicach jest wojna, a wojna to nie zabawa” (KK 8). Dzieci zmuszone są spędzać czas w pokojach od podwórza. Słyszą wieści o tym, że „wojsko i mieszczanie biją się z carskimi żołnierzami, że rosyjskie pułki wycofują się z miasta” (KK 8) itd., ale oszczędzony zostaje im widok walki.

Wojna stanowi jedynie ekscytujące – z punktu widzenia, ponownie, bohaterów i młodego czytelnika – tło wydarzeń. Tło, w którym jest miejsce wyłącznie na zwycięstwa Polaków, na radość i na uroczysty festyn. Mimo iż Kordulcia wcześniej mówi, że „wojna to nie zabawa”, to autorka przedstawia nam ją właśnie jako zabawę, w której tak naprawdę nikt nie może poważnie ucierpieć. Jak napisała Skotnicka [wyróżnienie moje]: „W utrzymanej w stylu gawędowo-familiarnym warstwie narracyjnej, o podobnym jak akcja rytmie, zastosowała autorka opcję dziecięcą [...],

zmniejszając dystans między nadawcą a odbiorcą tekstu. Komentarze, domysły, wnioski z faktów podtrzymują **klimat przygody bliskiej zabawy**¹⁰.

Na Czerniakowie, wśród tłumu ludzi obojga płci, starych i młodych, bogatych i biednych, jedenastoletnie bliźnięta stają się świadkami zagubienia przez młodego polskiego oficera planów fortyfikacji warszawskich. Kiedy Klimek namyśla się, co zrobić ze znalezionym dokumentem, napada go dwóch groteskowo wyglądających zbirów¹¹, jak się później okazuje – pruskich szpiegów. W czasie szamotaniny Klimka i Klementynki z Prusakami plany zostają przerwane na pół. Jedną część ocala Klementynka, drugą zabierają szpiedzy. Dzieciom udaje się uciec przed zbirami, ale szaleńczy bieg bliźniąt („Zdawało im się, że nogi same ich niosą, że się unoszą nad ziemią. Nie, na pewno nigdy w życiu nie biegli tak szybko” (KK 53)) jest dopiero pierwszą rundą gry w berka z groźnymi osobnikami. Następnego dnia, 29 kwietnia, dzieci wrócą do przerwanej zabawy ze szpiegami.

Berek w Warszawie

W klasyfikacji gier i zabaw Rogera Caillois berkowi najbliżej do *agonu*, czyli grupy zabaw, które mają charakter zawodów, a uczestnicy muszą wykazać się konkretną cechą – w tym wypadku szybkością – „przejawiającą się w ściśle określonych granicach bez żadnej pomocy zewnętrznej, tak że zwycięzca jawi się jako najlepszy w danej kategorii wyczynowej”¹². Zdani sami na siebie Klimek i Klementynka będą musieli biegać naprawdę szybko, aby umknąć pruskim szpiegom. Od ich zwycięstwa w tej grze zależy przyszłość Warszawy oraz losy osadzonego w areszcie porucznika Komorowskiego, który zgubił plany fortyfikacji – te same, które później znalazł Klimek. Krüger prezentuje jednak zmagania rodzeństwa ze złoczyńcami tak, jakby zdawała sprawę z gry miejskiej, której „Miasto stanowi [...] *conditio sine qua non*. [...] obszarem, na którym odbywają się gry miejskie, jest realna przestrzeń miasta”¹³. Mówiąc prościej – planszą do gry o dowolnej, wymyślonej przez organizatorów tematyce (historia miasta, fabuła powieści czy filmu, historie wymyślone przez autorów gry) jest zawsze konkretne miasto. Gracze – indywidualni bądź w zespołach – otrzymują od organizatora szereg wskazówek i zadań do wykonania w różnych częściach gry miejskiej „Wygrywa ten, kto najszybciej wykona zadanie(a) lub zdobędzie najwięcej punktów. Zwycięzcy mogą otrzymać pieniądze lub mniej czy bardziej symboliczne nagrody”¹⁴.

¹⁰ G. Skotnicka, dz. cyt., s. 143.

¹¹ „jeden [...] był chudy, z długim, czerwonym nosem, a drugi mały i brzuchaty, z rudymi wąsami” (KK 49).

¹² R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 23.

¹³ O. Nowakowska, *Wszystko gra! Gry miejskie w przestrzeni Warszawy*, „Homo Ludens” 2011, nr 1, s. 156.

¹⁴ Tamże, s. 157.

W latach 60. XX w. nie funkcjonowało jeszcze w zbiorowej świadomości pojęcie „gra miejska”, niemniej jednak Maria Krüger w *Klimku i Klementynce* potraktowała przestrzeń osiemnastowiecznej Warszawy jak planszę do gry w berka, czy też w policjantów i złodziei, w której część dzieci wciela się w goniących policjantów, część w uciekających złodziei (oprócz *agonu* mamy tu także element *mimicry*, czyli gry, w której „jednostka udaje, iż wierzy, jakoby była kimś innym”¹⁵). W powieści dochodzi jednak do odwrócenia ról – to pozytywni bohaterowie uciekają, a „złodzieje” łapią. I choć bliźniętom grozi poważne niebezpieczeństwo, a nawet zostają uwięzione przez Prusaków, młody czytelnik wie przecież, że ze wszystkiego wyjdą obronną ręką. Wystarczy przypomnieć, że już podczas pierwszego spotkania ze szpiegami dzieci poważnie ich poturbowały i uciekły. A skoro udało im się za pierwszym razem – uda się wygrać pozostałe tury tej gry. Jak w recenzji napisała Jelicz: „nie do wybaczenia byłoby przecież, gdyby coś się stało bohaterskim bliźniętom”¹⁶. Wydaje się, że w przestrzeni tej gry miejskiej obowiązują takie same reguły, co w przestrzeni baśni – słabsze dziecko może pokonać groźnego, złego przeciwnika. Klimkowi i Klementynce udaje się przechytrzyć szpiegów tak, jak baśniowej Małgosi udało się oszukać złą wiedźmę i uwolnić brata.

Miejsca na miejskiej planszy i kształt fabuły

Maria Krüger powiedziała o swojej trzeciej powieści historycznej [wyróżnienie moje – K.J.]: „Dobrze też było **biegać** z Klimkiem i Klementynką po starej, kochanej Warszawie”¹⁷. Prześledźmy teraz przez jakie (czy obok jakich) miejsca w osiemnastowiecznej stolicy przebiegli nasi bohaterowie.

Już 28 kwietnia, czyli tego samego dnia, kiedy bliźnięta zdobywają ważne papiery, jeden ze szpiegów śledzi rodzeństwo, czatuje nawet pod kamienicą Andrychiewiczów na Krakowskim Przedmieściu. Następnego dnia Klimek ma z samego rana wymknąć się z domu, by dostarczyć plany fortyfikacji do koszar w Ujazdowie (mieściły się one w Zamku Ujazdowskim), do rąk własnych porucznika Komorowskiego. Ma również zamiar odnaleźć część planów, która w trakcie szamotaniny dostała się w ręce Prusaków. Chłopcu towarzyszyć mają jego kolega Antoś oraz Klementynka. Siostra nie dowierza jednak bratu i... wymyka się z domu wcześniej niż on. Byle jak obcina swoje długie czarne warkocze, a sukienkę z falbankami zamienia na starą czamarkę Klimka.

Mimo szczerych chęci Klementynka nie dociera jednak do Ujazdowa. Szpiegdy podążają za nią krok w krok, zmuszona jest uciekać. Czytelnik może dokładnie odtworzyć trasę jej wędrówki po Warszawie. Z kamienicy na Krakowskim Przedmieściu Klementynka chce iść prosto do koszar, jednak przy kościele Świętego

¹⁵ R. Caillois, dz. cyt., s. 27.

¹⁶ A. Jelicz, dz. cyt.

¹⁷ *Niebieski koralik. Z Marią Krüger koresponduje Urszula Kazimierczak*, „Guliwer” 1998, nr 6, s. 16.

Krzyża dostrzega jednego ze szpiegów. Ukrywa się w świątyni i zasypia. Po przebudzeniu niestety nie wędruje dalej w spokoju – znów musi uciekać, tym razem przed przechodniami, którzy biorą ją za Cygana-złodzieja. Zdyszana przystaje na moment naprzeciw klasztoru księży dominikanów obserwantów¹⁸, nieopodal pałacu Sułkowskich¹⁹. Tam, o godzinie siódmej, spotyka brata swojej matki, wujka Dziarkowskiego. Ten nie rozpoznaje Klementynki, ponadto zgadza się podwieźć swoją „dryndulką” do rogatki mokotowskiej, skąd niedaleko już do koszar.

Po rozstaniu z wujkiem Klementynka, „ku swemu wielkiemu przerażeniu, poczuła na ramieniu czyjąś rękę” (KK 112). Była to ręka rudego szpiega. Dziewczynka, „Nie tracąc ani chwili rzuciła się do ucieczki” (KK 112). Nie bacząc na to, że znajduje się już blisko koszar, Klementynka pobiegła w przeciwnym kierunku – po prostu cofnęła się tam, skąd przybyła. Kiedy spojrzymy na mapę Warszawy, przekonamy się, że uciekając, dziewczynka nie myślała o tym, w którą stronę powinna zmierzać. Przebiegła spory kawałek od rogatek do rogu Nowego Świata i Oboźnej. Potem Oboźną, koło Dynasów, pobiegła na Bednarską (KK 112). Choć zręcznie wymyka się prześladowcy, ten w końcu ją dopada (KK 113).

Dziewczynka zostaje uwięziona w starym młynie nad Wisłą. Czy to znaczy, że Prusacy wygrali tę osobliwą zabawę w berka? Nie tym razem! Zamknięta na klucz Klementynka, nie mogąc wydostać się z młyna drzwiami, postanawia na sznurze spuścić się przez okno wprost do zimnej rzeki. Ten czyn narrator określa jako śmiały i ryzykowany, wymagający odwagi, „a nawet, można powiedzieć, bohaterstwa” (KK 119). Klementynka nie myśli jednak o sobie, a o papierach, które nie mogą dostać się w ręce szpiegów. Choć ucieczka rzeką niesie ze sobą ryzyko zniszczenia dokumentów, dziewczynka podejmuje je. Z wody wyciągają ją flisak Wincenty Krzak i jego syn Bartuś. Dopiero w tym miejscu kończy się gra miejska Klementynki, jej berek ze szpiegami. Połowa papierów, choć mokra, jest bezpieczna.

Trasa Klementynki przeplata się – choć dziewczynka o tym nie wie – z trasą Klimka²⁰. Ten co prawda przed nikim nie ucieka, próbuje za to dogonić swoją siostrę, której nieobecność w domu odkrywa w momencie, kiedy sięga do skrzyni po wojskowe dokumenty. Zamiast planów fortyfikacji znajduje tam karteczkę od rezolutnej Klementynki: „Nie gniewaj się, Klimusiu! Spałeś rano tak smacznie, że nie miałam serca cię budzić. Więc postanowiłam sama dostać się do porucznika. I tak przecież szukać będziemy razem” (KK 76).

¹⁸ W 1794 roku kościół dominikanów oraz klasztor znajdowały się na ulicy Nowy Świat. W miejscu tym stoi obecnie Pałac Staszica. http://www.cmentarium.sowa.website.pl/Cmentarze/CmWZ_18.html [dostęp: 28.04.14]

¹⁹ Jak podaje autorka (lub redaktor) w przypisie: „Pałac Sułkowskich – gmach przy ul. Nowy Świat 64, należący w czasach stanisławowskich do księcia Antoniego Sułkowskiego” (KK 92).

²⁰ Trasę dziewczynki i chłopca zaznaczyłam na mapie współczesnej Warszawy. Można ją obejrzeć tu: <https://maps.google.pl/maps/ms?msid=206293334218538663512.0004bfecd2f60f19aa2b9&msa=0&ll=52.233989,21.020386&spn=0.007937,0.013797> [dostęp: 28.04.14].

Klimek bezpiecznie dociera do koszar w Ujazdowie, rozmawia z porucznikiem Komorowskim, który siedzi „na odwachu” za zgubienie planów fortyfikacji, ale niestety nie wie nic o losie Klementynki (która, przypomnijmy, nie dotarła do koszar). Brat depte siostrze i jej prześladowcy po piętach. Razem z kolegą Antosiem biegnie na róg Nowego Świata i Oboźnej, mijają pałac Dynasowski, dociera na Bednarską. Nad Wisłą wpada na trop Klementynki (ślady krwi i chusteczkę z monogramem). Postanawia pójść rozejrzeć się do stojącego nieopodal starego młyna. Tam zaś goniący – Klimek i Antoś – stają się więźniami szpiegów, zamknięci w tej samej, co wcześniej Klementynka, izbie.

Chłopcy nie poddają się (podobnie jak wcześniej dziewczynka) rozpacz. Teraz grają w berka w starym młynie. Najpierw wdają się w bójkę ze szpiegami i szczęśliwym trafem udaje im się odzyskać drugą część planów fortyfikacji. Później rozpoczyna się brawurowa bieganina po umieszczonych pod sufitem młyna belkach, zakończona dwoma wystrzałami ze starego pistoletu, który Klimek zabrał z domu na wszelki wypadek. Chłopiec był pewien, że „stary grat” jest nienabity, a przede wszystkim – zepsuty. Pistolet opisany w jednym z pierwszych rozdziałów musi jednak – zgodnie ze starą zasadą – wystrzelić w decydującym momencie. W decydującym momencie, niczym w filmach Davida W. Griffitha, przybywa także „kawaleria” w osobach wuja Dziarkowskiego i Wincentego Krzaka. Wystraszeni szpiegowie kradną bryczkę wujka, ale tym razem na ratunek przychodzi prawdziwe wojsko – oddział działaczy. Prusacy zostają schwytani, a plany oddane porucznikowi Komorowskiemu. Groźna zabawa w berka szczęśliwie się skończyła.

Wydarzeniami 29 kwietnia 1794 rządzi ruch i rywalizacja – *agon*. Bohaterowie pędzą po ulicach Warszawy, rywalizują ze sobą w niebezpiecznej, a przecież noszącej wszelkie oznaki przygody zabawie, grze. Klementynkę goni szpieg, Klimek goni Klementynkę i szpiega. Splatają się ze sobą wątek dziewczynki i chłopca. Ta część powieści, wydarzenia tego jednego dnia, układają się w kształt warkocza²¹, przedstawiającego współzawodniczące ze sobą siły:

²¹ Odwołuję się tutaj do teorii stworzonej przez A. Ungeheuer-Gołąb, która w swojej książce opisała wzorce ruchowe obecne w literaturze dla dzieci młodszych, związane z *agon*, *mimicry*, *alea* i *illinx*. Badaczka odkrywa w utworach dla dzieci, w poszczególnych gatunkach, na poziomie zarówno treści jak i formy wzorce linii, koła, warkocza i spirali. Ungeheuer-Gołąb tak motywuje podjęcie badań nad wzorcami ruchowymi w literaturze dla dzieci: „Tytuł pracy *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci. O literaturze dziecięcej jako wędrówce, walce, tajemnicy, bezpiecznym miejscu i zabawie* wskazuje na rolę zachowań ruchowych oraz emocji w aktach poznawczych i zabawie dziecka. Chcę w ten sposób zwrócić uwagę na motoryczną percepcję świata jako jedną z głównych dróg zdobywania wiedzy przez małe dziecko oraz towarzyszące temu procesowi życie uczuciowe dziecka. Działania kinestetyczne, jak: podskoki, kręcenie się w koło, krzątanie się, taniec, bieg i wyścigi [...] mają szczególne znaczenie w życiu dziecka. Wspomagają jego kondycję psychiczną, społeczną i emocjonalną. Prowokowany przez utwory literackie, podszyty emocjami ruch mentalny, którego istnienie zakładam, ma podobne znaczenie”. A. Ungeheuer-Gołąb, *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci. O literaturze dziecięcej jako wędrówce, walce, tajemnicy, bezpiecznym miejscu i zabawie*, Rzeszów 2009, s. 9.

Każdą z falistych linii składającą się na „warkocz” obrazuje meander, który w kulturze, podobnie jak spirala, wyobraża drogę ludzkiego poznania jako błędzenia. Jednak w symbolice splatania pojawia się napięcie, które kojarzone jest z próbą sił, wysiłkiem mięśni lub umysłu. [...] *Agon* obrazowany przez warkocz mówi o współzawodnictwie, które prowadzi człowieka ku walce [...] ²².

Wzorzec *agonu* objawia się m.in. w „parach współzawodniczących ze sobą bohaterów, walki ze sobą lub przeciwnościami losu. Jest to sfera działania, któremu towarzyszą silne emocje prowokujące chęć walki, potrzebę zwycięstwa, ambicję, inteligencję i spryt”²³. W *Klimku i Klementynce*, w rozdziałach, których akcja rozgrywa się 29 kwietnia, znajdziemy zarówno współzawodniczących ze sobą bohaterów (rodzeństwo Andrychiewiczów – pruscy szpiedzy), walkę ze sobą (dzieci walczą ze swoimi słabościami), jak i walkę z przeciwnościami losu (nieprzewidziane zniknięcie Klementynki, uwięzienie; Klementynka musi walczyć też z obyczajem, który nie pozwala dziewczynce na to samo, co chłopcu). Bohaterowie na koniec zwyciężają też przeciwników, udowadniając swoją inteligencję, spryt oraz dobrą kondycję fizyczną.

Raz, dwa, trzy, wypadam z tej gry!

Pomysł oddania planów fortyfikacji porucznikowi, który je zgubił, oraz przechwycenia połowy zabranej przez szpiegów zrodził się spontanicznie w głowach rezolutnych bliźniąt. Nie dopuścili nikogo dorosłego (ojca czy wujka) do swojej tajemnicy. Dobrowolnie weszli do gry ze szpiegami. Dobrowolność, ograniczenie terytorialne i czasowe to niektóre z cech gier i zabaw, które wymienia Caillois²⁴. Bliźnięta mogą również – co prawda tylko do pewnego momentu – opuścić grę²⁵. Klementynka nie musi przecież uciekać przed szpiegami na Bednarską, może wrócić do kamieniczki przy Krakowskim Przedmieściu. Podobnie Klimek; zamiast szukać siostry, mógłby powiedzieć o całej sytuacji rodzicom i wspólnie z nimi usiłować pomóc dziewczynce. Do czasu schwytania przez szpiegów dzieci mogą wypowiedzieć „magiczne” słowa: „Raz, dwa, trzy, wypadam z tej głupiej gry!” i zakończyć zabawę ze szpiegami. Wyjście z gry oznaczałoby jednak dla nich przegraną. Rezultat może byłby taki sam – szpiedzy zostaliby złapani, a plany odzyskane – ale zasługi bliźniąt byłyby przy tym znacznie mniejsze. Nie pokonaliby groźnych przeciwników, nie udowodniliby swojej odwagi czy inteligencji.

Przygoda Klimka i Klementynki dobiega więc końca. Dwa ostatnie rozdziały książki stanowią epilog opowieści o dzielnych bliźniętach i zarazem epilog działań powstańczych w Warszawie. Rozstajemy się z bohaterami w pogodny i ciepły dzień wrześniowy (6 września). Wojska rosyjskie i pruskie rezygnują z oblegania

²² Tamże, s. 84.

²³ Tamże, s. 85.

²⁴ R. Caillois, dz. cyt., 17–18.

²⁵ Swoboda odejścia z gry to również jedna z cech gier i zabaw wg Caillois. Tamże, s. 18.

Stolicy. Radosną wieść przynosi do kamienicy na Krakowskim Przedmieściu pan Andrychiewicz:

Prusacy odступują od miasta, wynoszą się w dół Bzury, a Fersen też w odwrocie. Tym razem zwyciężyliśmy.

– A to wszystko dzięki geniuszowi pana Naczelnika Kościuszki i waleczności naszych wojsk – mówi Klimek. – A może i dlatego, że Prusacy nie mieli planów naszych okopów? (KK 177)

Następnie tak jak weszliśmy do kamieniczki jurysty Andrychiewicza, tak z niech wychodzimy; już tylko przez okno możemy obserwować życie tej warszawskiej rodziny. Oddalamy się od bliźniąt, opuszczamy stolicę, opuszczamy powieść:

A wieczorem, jeśli by ktoś zajrzał przez wąskie okna kamieniczki, znów zobaczyłby zgromadzoną całą rodzinę państwa Andrychiewiczów. [...] Klimek i Klementynka też siedzą zasłuchani. A może marzą o nowej, pełnej niebezpieczeństw i bohaterstwa przygodzie? Bo któż to wie, jakie jeszcze będą dzieje mieszkańców małej kamieniczki na Krakowskim Przedmieściu? (KK 182)

Zauważmy, że narrator przerywa gawędę w momencie, w którym dobrze kończą się nie tylko zmagania Klementynki i Klimka z pruskimi szpiegami, ale również zmagania Polaków z zaborcami. W powieści nie ma miejsca na przepowiadanie tragicznych wydarzeń, które dotkną ludność stolicy już za dwa miesiące: 4 listopada wojska Suworowa i Fersena ruszą na Warszawę. Rosjanie dokonają rzezi Pragi, którą kilkanaście lat później Adam Mickiewicz odmaluje słowem we fragmencie *Pana Tadeusza* (księga XII, wersy 703–713). Nie będzie nowym stwierdzenie, że młody odbiorca musi – razem z bohaterem – przezwyciężyć wszystkie trudności. W ten sposób kształtuje się i umacnia wiara w porządek świata, w którym dobro (nawet reprezentowane przez dziecko) zwycięża zło²⁶. Zło, czy też przeciwnik, jest nieodzownym elementem przestrzeni zabawy typu *agon*, zabawy, jaką w *Klimku i Klementyce* opisała Krüger.

Bibliografia przedmiotowa

Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.

http://www.cmentarium.sowa.website.pl/Cmentarze/CmWZ_18.html [dostęp: 28.04.14]

Jelicz A., *Drogi i bezdroża*, „Nowe Książki” 1962, nr 19.

Krüger M., *Klimek i Klementynka*. Warszawa 1962.

Niebieski koralik. Z Marią Krüger koresponduje Urszula Kazimierczak, „Guliwer” 1998, nr 6.

²⁶ Zwróciła na to uwagę także G. Skotnicka: „Dziecięcy bohaterowie wykazują się czynami ponad miarę swoich możliwości [...]. Baśniowe rozwiązania zaspokajają zapotrzebowanie dziecięcego czytelnika na niezwykłość i stymulują czytelniczą satysfakcję, zwłaszcza gdy zwycięzcą jest rówieśnik”. G. Skotnicka, dz. cyt., s. 143.

Nowakowska O., *Wszystko gra! Gry miejskie w przestrzeni Warszawy*, „Homo Ludens” 2011, nr 1, s. 156.

Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży, red. K. Kulickowska, B. Tylicka, Warszawa 1984.

Skotnicka G., *Barwy przeszłości: o powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939–1989*, Gdańsk 2008.

Skrobiszewska H., *Problemy literatury dla dzieci młodszych*. [w:] *Kim jesteś Kopciuszku, czyli o problemach współczesnej literatury dla dzieci i młodzieży*, red. S. Aleksandrak, Warszawa 1968.

Ungeheuer-Gołąb A., *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci. O literaturze dziecięcej jako wędrówce, walce, tajemnicy, bezpiecznym miejscu i zabawie*, Rzeszów 2009.

Warsaw as a game's space in Klimek i Klementynka by Maria Krüger

Abstract

In my article I present historic novel for young readers (aged 8 to 10) Klimek i Klementynka by Maria Krüger. I'm shortly depicting the book's plot, structure and reception. However, the main part of the essay is an interpretation of using the Warsaw's 1794 urban space, in which action takes place. The city itself becomes a space for a game of tag, in which the pair of main characters (eleven-year-old twins) is running away from Prussian spies, who want to steal important military plans from them. The twins' dangerous adventure could be perceived as a game or play – according to Roger Caillois games and plays theory.

Słowa kluczowe: Maria Krüger, przestrzeń, Warszawa, gra, zabawa, Klimek i Klementynka, powieść historyczna

Key words: Maria Krüger, space, Warsaw, game, play, Klimek i Klementynka, historical novel

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

Michał Mesjasz

Uniwersytet Wrocławski

Puchatek, Uszatek, Fantazy... i Spółka.

Miś w literaturze dla dzieci

Na początku był zgrzyt i błyskanie nożyc w skrawkach brązowego pluszu i sukna, brzęk szklanych czarnych paciorków, szykowanych na oczy, pisk i mruczenie sprężynek, zawijanych skrzętnie w brzuszki z pakuł i gałganków. Był stukot maszyny po formach oddzielnych łap, łbów i korpusów, i skrzyp igieł, haftujących jedwabiem dowcipne nosy i wdzięczne pazury. A nad tym wszystkim unosił się nieprzerwany gwar wesołych głosów kobiecych i śpiew zawieszzonego w klatce u okna kanarka¹.

18 listopada 1902 roku w dzienniku „Washington Evening Star” ukazał się satyryczny rysunek autorstwa Clifforda K. Berrymana przedstawiający amerykańskiego prezydenta Theodore’a Roosevelta, zwanego zdrobniale Teddy, który w trakcie polowania stanął w obronie młodego niedźwiedzia. Napis pod ilustracją informował: „Rysowanie linii w Missisipi”, i odnosił się ponadto do konfliktu o granicę między stanami Missisipi i Luizjana; ilustracja przykuła uwagę Morrisa Michtoma, właściciela cukierni na 404 Tompkins Avenue w Nowym Jorku, który w roku 1903 uzyskał zgodę Roosevelta, aby produkowane przez siebie zabawki nazwać właśnie ‘Teddy bears’.

Tak głosi legenda. W rzeczywistości pierwszy pluszowy miś został zaprojektowany w roku 1902 przez niemieckiego wynalazcę i biznesmena Richarda Steiffa, bratanek Margarete Steiff, która już od roku 1879 wykonywała z gałganków i materiału zabawkowe słonie, psy, koty, konie etc. Miś nosił osobliwą nazwę 55 PB (miał 55 centymetrów wysokości i wykonany był z pluszu, P z niemieckiego *Plüsch*, oraz poruszał kończynami, B z niemieckiego *beweglich* ‘ruchomy’) i przedstawiał niedźwiedzia brunatnego. W roku 1903 Richard Steiff zaprezentował wynalazek na targach w Lipsku, gdzie nie zwrócił on początkowo większej uwagi, ale w roku następnym w trakcie Wystawy Światowej w Saint Louis wzbudził ogromne zainteresowanie i przyniósł jego twórcom główne wyróżnienie – Złoty Medal. Zarówno firma stworzona przez Margarete Steiff – Margarete Steiff GmbH (działająca od 1880 roku), jak i Morrisa i Rose Michtomów – Ideal Toy Company (otwarta w 1907 roku)

¹ B. Ostrowska, *Bohaterski Miś, czyli Przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie – dla dzieci od lat 10 do 100*, Poznań 2011, s. 5.

należą dziś do największych i najbardziej ekskluzywnych w świecie marek produkujących pluszowe maskotki dla dzieci².

Rządek misiów siedzących na półce w sklepie, wszystkie tej samej wielkości, wszystkie w tej samej cenie. A przecież jak się różnią! Ten wygląda wesoło, tamten smutno, ten ma minę nadętą, a tamten zabawny nosek. A jeden specjalnie, o ten, tam dalej, ma taki przyjemny pyszczek. Tak, weźmiemy właśnie tego!³.

Wspomnienie Christophera Milne'a, choć dotyczy lat jego dzieciństwa, świetnie obrazuje, jak różnorodny już wówczas był świat pluszowych zabawek. Jedną z nich znalazła się właśnie w pokoju małego chłopca i wkrótce stała się bohaterem dwóch opowieści: *Kubusia Puchatka* (1926) oraz *Chatki Puchatka* (1928) Alana Alexandra Milne'a. Skąd wzięła ona swoje niepowtarzalne imię wyjaśnił autor w skierowanej do czytelnika żartobliwej *Przedmowie. W zbiorze poezji dla dzieci Kiedy byliśmy bardzo młodzi* (1924), w którym miś nie odgrywał jeszcze większej roli, A.A. Milne umieścił wiersz *Lustro* i tak pisał we wstępie *Zanim zaczniemy*:

Znajdziecie tutaj wierszyk o pewnym łabędziu, jeśli doczytacie aż do tego miejsca. Powinienem wam w zasadzie wyjaśnić, że Krzyś, który rano karmi tego łabędzia, nazwał go Phuu. Jest to znakomite imię dla łabędzia, ponieważ gdy się go woła, a on nie pod pływa (co się łabędom często zdarza), można po prostu udawać, że się go wcale nie wołało, tylko mówiło „phuu!”, żeby sobie nie wyobrażał nie wiadomo czego⁴.

Ów piękny ptak należał niegdyś do Krzysia (czyli Christophera Milne'a), „a ponieważ łabędź był pokryty białym puchem, Krzyś nazwał go Puchatkiem”⁵ i tym pożyczonym imieniem ochrzcił swojego misia. Z kolei imię Kubuś (angielskie Winnie) wzięte zostało od zamieszkującej londyński ogród zoologiczny w Regent's Park samicy niedźwiedzia czarnego, która przyплыła do Wielkiej Brytanii w roku 1914 z Kanady wraz z 2. Kanadyjską Brygadą Piechoty i od razu stała się atrakcją nie tylko dla Christophera Milne'a, ale i innych odwiedzających zoo dzieci i dorosłych⁶. Tak się narodził jeden z najpopularniejszych misiów w historii literatury, choć nie był on pierwszym pluszowym bohaterem utworów dla dzieci. Miał równie interesu-

² Por. H. Carpenter, M. Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford-New York 1999, hasło *Teddy bears*.

³ Ch. Milne, *Zaczarowane miejsca*, przeł. K. Jurasz-Dąmbska, Warszawa 1982, s. 79–80.

⁴ A.A. Milne, *Kiedy byliśmy bardzo młodzi*, przeł. M. Rusinek, Warszawa 2005, s. 7.

⁵ A.A. Milne, *Kubuś Puchatek*, przeł. I. Tuwim, Warszawa 1998, s. 10.

⁶ A. Thwaite, *A.A. Milne. Jego życie*, przeł. M. Glasenapp, Warszawa 2009, rozdziały *Narodziny Puchatka* oraz *Kubuś Puchatek*. Por. B. Sibley, *Hejże ha! Niech żyje Miś! Dla uhonorowania najlepszego Misia pod słońcem*, przeł. B. Nawrot, Warszawa 2002. — Swoją drogą ciekawe wydaje się pytanie, czy A.A. Milne znał tekst *Bohaterskiego Misia* Bronisławy Ostrowskiej, którego angielskie wydanie pt. *The heroic Teddy. The adventures of a Teddy Bear during a Great War* ukazało się około 1926 roku.

jących poprzedników, ale z różnych względów nie tak znanych — chociażby Misia Niedźwiedzkiego Bronisławy Ostrowskiej, jak i nie mniejszą liczbę następców.

Zabawki przypominały początkowo niedźwiedzie polarne, czarne, brunatne, a nawet pandy i wytwarzane były ręcznie, wypełniane trocinami, z futrem z wełny kóz angorskich albo lam alpaka, którą charakteryzowała szczególna miękkość i puszystość, farbowane najczęściej na kolor złoty, beżowy, popielaty, z oczami wykonanymi ze szkła albo drewna. I choć dzięki szeroko otwartemu pyskowi oraz czarnym koralikom w miejsce oczu miały imitować żywe niedźwiedzie, szybko jednak naturalizm szczegółów zastąpiony został swoistą potulnością, jaka następnie stała się dominującą cechą wszystkich maskotek. Stąd, ale nie tylko, należy wyprowadzić wyraźne rozróżnienie między wizerunkami literackich misiów i niedźwiadek. W *Słowniku języka polskiego PWN* można wyczytać, że miś to „zabawka dziecięca wyobrażająca niedźwiadka”, natomiast niedźwiadek — młody niedźwiedź, a więc „duży ssak drapieżny o masywnej budowie ciała, krótkich kończynach, szcztątkowym ogonie, pokryty długim, gęstym futrem” (podając tylko znaczenie najpopularniejsze). W kręgu rozważań znajdują się zatem pluszowe zabawki, ożywione wyobraźnią ich dziecięcych właścicieli, a nie żywe w istocie, ale poddane antropomorficznemu zabiegowi stworzenia, które w jakiś fantastyczny sposób wniknęły do świata ludzi i stały się wraz z nimi równoprawnymi bohaterami utworów literackich⁷.

Stumilowy Las, Kraina Wiecznego Słońca — przestrzeń baśniowo-fantastyczna

Tymczasem wypada wrócić do Kubusia Puchatka, którego wygląd czytelnicy pamiętają nie tylko z opisów autorstwa A.A. Milne’a, lecz również z ilustracji Ernesta H. Sheparda. „Ilustracje Sheparda — pisał Brian Sibley — są bardzo sugestywne, artyście udało się uchwycić piękno krajobrazu Sussex. Jego rysunki przydały historykom marzycielskiego realizmu”. W dalszym miejscu Sibley stwierdzał jeszcze, iż właśnie Ernest H. Shepard „ożywił zabawki, nadając im wyraziste rysy, dzięki czemu, pozostając zabawkami, mają w sobie zarazem coś z ludzi. Kochamy bohaterów za głupstwa, które robią, i zabawne powiedzonka, ale kochamy ich również za to, że wyglądają tak, jak ich rysował Shepard. Szczególnie Puchatka”⁸. Nie ma jednak wątpliwości, że również, a może przede wszystkim, bez literackiej wyobraźni A.A. Milne’a rysunki Ernesta H. Sheparda nie nabrałyby takiej niezwyklej formy.

Miś o Bardzo Małym Rozumku, który mieszkał sam gdzieś w Stumilowym Lesie, pod tajemniczym nazwiskiem pana Woreczko, przyjaciel Krzysia, Królika, Prosiaczka, Kłapouchego, Sowy Przemądrzałej, Mamy Kangurzyca i Maleństwa, Tygrysa; „pocziwy, głupi Miś” oraz „najlepszy Miś pod słońcem”, jak mawiał Krzyś, mimo Wybitnie Zadziwiającego Braku Rozumu, potrafił być filozofem,

⁷ Temu zagadnieniu poświęcam szkic *Paddington, Nalle i cała reszta, czyli Parady futrzanych bohaterów ciąg dalszy. Niedźwiadek w literaturze dla dzieci*, w przygotowaniu.

⁸ B. Sibley, dz. cyt., s. 62.

psychologiem, okultystą, a nawet znawcą tao i świętym specjalistą od gimnastyki i etykiety⁹. Miłośnik małego Conieco, każdego ranka powtarzał sobie tuż po przebudzeniu: „Co też dziś będzie na śniadanie?”, choć zawsze było to „trochę marmolady lekko rozsmarowanej na plastrze czy dwóch miodu”, jedzone szybko i z apetytem dla pokrzepienia sił i punktualnie o jedenastej przed południem; a jako, że Puchatek zanadto lubił miodek, z powodu obżarstwa nieraz zdarzało mu się wpaść w kłopoty, choćby wówczas, gdy utknął w króliczej norze, co właściciel skomentował, iż były to właśnie „skutki nadmiernego jedzenia”. „Nie ma on wiele Rozumu, a nigdy mu się nic złego nie przytrafia. Robi rozmaite głupstwa i zawsze się z nich jakoś wykaraska”¹⁰ — tym razem charakterystyka pochodzi od Prosiaczka, którego wspólnie z Krzysiem Puchatek uratował z zalanego w trakcie powodzi domu. Okrzyknięto go wtedy wieloma imionami: „miły Niedźwiadek, dzielny Miś, Kubuś Puchatek, nasz P.P. (Przyjaciół Prosiaczka), sympatyczny T.K. (Towarzysz Królika), poczciwy P.K. i Z.O. (Przyjaciół Kłapouchego i Znalazca Ogona)”¹¹. Wyprawiono wspaniałe przyjęcie i подарowano skrzyneczkę kolorowych ołówków z kolejnymi imionami: „Były tam ołówki oznaczone literami M.R. — to znaczy dla Misia Ratownika, na innych znów były litery D.M. — co oznaczało dla Dzielnego Misia”¹². A było tych przygód w życiu misia wiele. Oprócz różnych zabaw Kubuś Puchatek lubił czasami usiąść przy kominku i posłuchać ciekawej historii, zaśpiewać piosenkę („Żałosna Piosenka”, „Pochwalna Pieśń Puchatka”, itd.), mrużyć małe Mruczanki (choćby tę w trakcie Przechadzki Zadumy wspólnie z Prosiaczkiem — „Dobrą Mruczankę, taką którą się mruży ku Pokrzepieniu Serc”); mimo łakomstwa codziennie robił „ćwiczenia gimnastyczne na schudnięcie”, on również wymyślił grę w „Misie-patysie”, w którą wszyscy „grywali zwykle na skraju Lasu”.

Gdy Krzysь opuszczał Stumilowy Las — zdawałoby się, że na zawsze — zabrał Puchatka do Zaczarowanego Miejsca i mianował rycerzem: „«Powstań, kawalerze Misiu z Puchatkowa, zwany Kubusiem, najwierniejszy z moich rycerzy»”¹³. Choć zwykło się uważać Kubusia Puchatka za mało rozgarniętego głuptasa, któremu w głowie tylko miód i zabawa, wszakże to właśnie misia wybrał Krzysь, aby pod jego nieobecność sprawował opiekę nad Stumilowym Lasem — chłopiec nie mógł obdarzyć tak wielką odpowiedzialnością kogoś, do kogo nie miał zaufania, że sprosta powierzonymu mu zadaniu. Jak król Artur miał swojego ulubieńca w postaci Lancelota, tak

⁹ Zob. J.T. Williams, *Kubuś Puchatek i filozofowie*, przeł. R.T. Prinke, Poznań 2004; tenże, *Kubuś Puchatek i psychologowie*, przeł. M. Motak, Poznań 2001; tenże, *Kubuś Puchatek i nauki tajemne*, przeł. R.T. Prinke, Poznań 1998; B. Hoff, *Tao Kubusia Puchatka*, przeł. R.T. Prinke, Poznań 1995; M.D. France, *Pokrzepnik fizyczny Kubusia Puchatka*, przeł. i adaptowała E. Jagła, Poznań 2001; też, *Etykietnik towarzyski Kubusia Puchatka*, przeł. i adaptowała E. Jagła, Poznań 2001.

¹⁰ A.A. Milne, *Kubuś Puchatek...*, s. 129.

¹¹ Tamże, s. 139.

¹² Tamże, s. 154.

¹³ A.A. Milne, *Chatka Puchatka*, przeł. I. Tuwim, Warszawa 1983, s. 150.

Krzyś — najwierniejszego rycerza w osobie Puchatka. Nie walczył on ani mieczem ani lancą, ale jego mężne serce i z pozoru tylko błahe uwagi nieraz pozwalały ująć z opresji i znaleźć rozwiązanie dla trudnych wydawałoby się problemów.

W porozumieniu ze spadkobiercami A.A. Milne'a i Ernesta H. Sheparda powstała kontynuacja *Kubusia Puchatka* oraz *Chatki Puchatka*, autorstwa Davida Benedictusa *Powrót do Stumilowego Lasu* (2009), dzięki czemu czytelnik na nowo mógł odkrywać magiczny świat dobrze sobie znanych bohaterów. Choć Miś o Bardzo Małym Rozumku nie grał w niej już pierwszych skrzypiec, chętnie uczestniczył w życiu społeczności. W tekstach literackich łączących w sobie cechy baśni ludowej oraz bajeczki dziecięcej (określenie Jerzego Cieślakowskiego), gliniane ludziki, szyszkowe ludki, krasnale, ożywione zabawki, rzadko były głównymi bohaterami utworów i same albo przy wsparciu przyjaciół stawiały czoła nieszczęściu, a zdecydowanie częściej pełniły „rolę nauczyciela i przewodnika małego dziecka po otaczającym je świecie”, stawały się „uosobieniem samego dziecka”¹⁴. W opowieściach A.A. Milne'a, jak i Ewy Karwan-Jastrzębskiej o Misiu Fantazym, zwierzęcy bohaterowie wypełniali oba te zadania: Puchatek uczestniczył w tropieniu śladów łasic czy Przyprawie do Bieguna Północnego, natomiast Fantazy odzyskał skradziony Kryszał Wiecznego Światła i uratował mieszkańców Krainy Wiecznego Słońca przed ciągłym snem itp. – dyskretnie przemycając pewne prawdy moralne i dydaktyczne.

O ile w większości opowieści właśnie pluszowy niedźwiadek ożywa i wypełnia przestrzeń sklepowych półek, dziecięcych pokojów, mieszkań, realny świat, o tyle w przypadku cyklu o przygodach Kubusia Puchatka, mamy do czynienia z sytuacją zupełnie odwrotną, gdy Krzyś odwiedza swoich przyjaciół w Stumilowym Lesie. Podobnie jest w dwóch powieściach, *Miś Fantazy w Krainie Wiecznego Słońca* (1994) i *Miś Fantazy poznaje tajemnicę Kryszała* (1997), oraz w serii opartych na animowanym serialu telewizyjnym *Miś Fantazy* (2005–2007), ilustrowanych książeczek (2011–2012) Ewy Karwan-Jastrzębskiej. „Pewnego dnia, gdy świat pokryje się lodem, na wyspę przybędzie Miś w kolorze błękitu [...]. To w nim jest nadzieja na ocalenie”¹⁵ – wyczytał w Księdze Czarodziej ze Skąły Wspomnień. Ulubioną zabawą Fantazego była gra w kolory, „nie należał do cierpliwych stworzeń”, „lubił chodzić własnymi ścieżkami. Niebieskie Misie, nawet, jeśli mają przyjaciół, często szukają samotności”¹⁶ i „choć był tylko małym niedźwiadkiem, serce miał naprawdę wielkie”¹⁷. W tej oszczędnej charakterystyce domyślać się można refleksyjnej natury misia, który jak wrażliwe dziecko spogląda z ciekawością na świat, i jak ono pragnie być bohaterem, wychodzącym cało z największych opresji. Skąd zrodził się pomysł postaci Misia Fantazego, a także jego przyjaciół, w korespondencji ze mną, pisała Ewa Karwan-Jastrzębska:

¹⁴ Zob. V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003, s. 117.

¹⁵ E. Karwan-Jastrzębska, *Niebieski miś*, Poznań 2011, nlb.

¹⁶ E. Karwan-Jastrzębska, *Księżycowa kraina*, Poznań 2011, nlb.

¹⁷ E. Karwan-Jastrzębska, *Czarne ptaszysko*, Poznań 2011, nlb.

Miś narodził się przypadkiem. Zaproponowano mi, gdy pracowałam w „Radiu Eska” prowadzenie kolejnego, poza literackim, programu – tym razem dla dzieci – stworzyłam więc postać niebieskiego Misia Fantazego, który miał się pojawiać co tydzień w bajkowej opowieści. Imię Fantazy nadałam mu na cześć dramatu Juliusza Słowackiego. Miś w krótkim czasie wyprzedził audycję. Wyprzedził w tym sensie, że stworzyłam dla niego świat arkadyjski, który szybko zaczął zaludniać się bohaterami archetypicznymi. Czarodziej ze Skały Wspomnień – mędrzec Prospero, kojarzący się dorosłym czytelnikom z *Burzą* Szekspira, witkacowska żaba Kapa Kapa z *Metafizyki dwugłowego cielęcia*, opiekuńcza, matczyna i najsilniejsza ze wszystkich, Żuczek Wesołek – Żołnierz Samochwała czy Dyl Sowizrzał uroczy mitoman, oddany przyjaciołom i mocno tchórzliwy. Julka, jedyna dziewczynka z ludzkiego świata oraz Zagadka, najbardziej tajemnicza postać opowieści – słysząca wszystkie głosy świata, postać, która ma dostęp do tajemnic przyrody i potrafi rozmawiać z wiatrem i korą drzewa. Oczywiście zjawili się wszyscy na raz, więc musiałam to jakoś uporządkować i co tydzień czytać słuchaczom fragment powstającej, niezależnie od audycji „Radio Miś”, książki¹⁸.

Nie można jednak ustrzec się od sugestii, że oprócz nawiązania do postaci Fantazego Dafnickiego, imię bohatera książek Ewy Karwan-Jastrzębskiej należy w szerszym kontekście uznać za znaczące: nie tyle czy nie tylko określenie czegoś zmyślnego, ale jako desygnat sugerujący baśniowość, mityczność, marzycielskość, a i wspaniałość oraz wyjątkowość. Świadczyły o tym zarówno zachowanie i charakter Misia, ale również wygląd — błękitnego czy niebieskiego niedźwiadka, kolor, który symbolicznie oznaczał nie jedynie nadzieję (wszakże właśnie takiej barwy misia ujrzał w Księdze czarodziej Prospero), lecz i wierność, mądrość.

Kraina Wiecznego Słońca, gdzie trafił Niebieski Miś, wyspa położona gdzieś na Oceanie Marzeń, z Drzewem Spotkań w centrum, z Górą Kryształ, Latarnią Latariusza, Lotosowym Jeziorem, Grotą Czarodzieja, Szumiącymi Szuwarami, Skałą Wspomnień... A i Stumilowy Las z Chatką Puchatka, Domami Prosiaczka, Królika, Kangurzyca, „Dołkiem z Piaskiem, w którym bawi się Maleństwo”, Ponurym Zakątkiem Kłapouchego, „wilgotnym i smutnym”... – miejsca ważne dla bohaterów i czytelników. Tak też przedstawiają się one na mapkach dołączonych do książek, autorstwa Ernesta H. Sheparda do *Kubusia Puchatka* oraz Joanny Sedlaczek do *Miś Fantazy poznaje tajemnicę Kryształ*. Nie wchodząc w bogate konteksty kulturowe i literackie, zwróćmy jedynie uwagę na ich baśniowy charakter, niepowtarzalny urok, dzięki któremu, na co dzień banalne scenerie nabierały magicznego charakteru, zasiedlane ponadto przez cudowne postacie. W tych krainach – w przeciwieństwie do świata realnego – działy się wydarzenia, które mogły się zrodzić w wyobraźni niejednego dziecka, a dzielni bohaterowie żyli przygodami, o których owi młodzi czytelnicy mogli tylko marzyć.

¹⁸ E. Karwan-Jastrzębska, list do autora, Warszawa, 1 wrzesień 2013 r.

Mieszkanie, miasto, kraj — przestrzeń realistyczno-arkadyjska

Właściwa dzieciom wrażliwość i naiwność, ciekawość otaczającego świata, którą przejawiał Kubuś Puchatek, nie odstępuje bohatera książek Czesława Janeczarskiego: *Przygody i wędrówki Misia Uszatka* (1960), *Nowi przyjaciele Misia Uszatka* (1963), *Gromadka Misia Uszatka* (1964), *Bajki Misia Uszatka* (1967), *Zaczarowane kółko Misia Uszatka* (1970). Atmosferą, pomysłowością i przesłaniem nie ustępują one w żadnym wypadku opowieściom A.A. Milne'a, i podobnie jak Kubusia Puchatka pamiętamy z rysunków Ernesta H. Sheparda, tak Misia Uszatka z kolorowych ilustracji Zbigniewa Rychlickiego. Miś z Opuszczonym Uszkiem, które oklapło mu ze względu na fakt, iż przebywając w sklepie z zabawkami nie mógł się bawić z dziećmi. „To nic – pocieszał się niedźwiadek. – Teraz, jak bajka wpadnie mi jednym uchem, to nie ucieknie drugim, bo ją oklapnięte zatrzyma” (*Przygody i wędrówki Misia Uszatka*). W domu Zosi i Jacka zaprzyjaźnił się z Kogucikiem, z Zajączkiem, z psem Kruczkiem, który nadał Misiowi drugie imię Uszatka. Wyruszył w podróż pociągiem, w Dużym Mieście odwiedził cyrk, sprzedawał lody „Miś”, w trakcie swoich licznych wędrówek spotykał wiele ciekawych zwierząt i istot, które dzieliły się z nim opowieściami z własnego życia. Odwiedził przedszkole i uczył dzieci porządków, wreszcie trafił do leśniczówki, gdzie mieszkali Basia i Wojtek oraz pies Burek; opowiadał im na dobranoc bajki, „stare i nowe, bajki o ludziach, o zwierzętach i o drzewach, a także bajki o krasnoludkach” (*Bajki Misia Uszatka*). Na uroczystości Nowego Roku gościł Uszatek w Zwierzątkowie w domku Dwóch Bardzo Wesołych Króliczków, od których otrzymał zaczarowane kółko: „Trzeba tylko wypowiedzieć zaklęcie, a kółko potoczy się i zaprowadzi cię tam, gdzie zechcesz. Na wędrówki, na przygody! Żebyś miał co opowiadać potem dzieciom i nam” (*Zaczarowane kółko Misia Uszatka*). Odwiedził więc kraj Eskimosów i spotkał swojego wujaszka Niedźwiedzia Polarnego, w Ciepłych Krajach poznał Murzynka, papugę, strusia, małpkę, wyprawił się nad Amazonkę, widział małego Indianina, kolibry i lamę. Jedną z ulubionych rozrywek Misia Uszatka było fikanie koziołków, bawienie się w chowanego i w berka; chętnie oglądał w telewizji Misia z Okienka i – podobnie jak Kubuś Puchatek – kochał miód, a jego ulubioną przekąską stanowił właśnie chleb z miodem; oprócz tego bardzo lubił spać. W biografii Misia Uszatka, ale i Czarnego Noska, Misia Niedźwiedzkiego, wpisany została jeden z najpopularniejszych literackich toposów – podróż. Bohaterowie wędrowali nie tylko po kraju czy świecie, w odległe egzotyczne krainy, gdzie poznawali nowych przyjaciół, obserwowali obce im zwyczaje, ale również penetrowali miejsca bardziej swojskie, jak mieszkanie czy obejście gospodarskie, ogród. Oprócz charakteru czysto rozrywkowego i mającego na celu urozmaicenie fabuły, takie rozwiązanie niosło ze sobą również walor edukacyjny. Czytelnik wspólnie z misiem, który albo pełnił rolę mentora, albo przyjmował postawę dziecka, dowiadywał się istotnych informacji o życiu i otaczającym go świecie.

W przeciwieństwie do baśni – stwierdza Violetta Wróblewska – gdzie świat charakteryzuje się cudownym wymiarem, a głównym bohaterem jest człowiek,

choć nierzadko zaklęty w zwierzę, roślinę czy przedmiot, w bajeczkach dziecięcych, do których badaczka zaliczyła także cykl o Misiu Uszatek, ożywione zabawki „pozbawione są znamion człowieczeństwa (także w zakresie wyglądu), jak również cech świadczących o czarodziejskiej niezwykłości”¹⁹. Miś z książek Czesława Janczarskiego w zasadzie nie dysponował nadprzyrodzonymi zdolnościami czy artefaktami (wyłączając otrzymane w prezencie zaczarowane kółko z ostatniego tomu serii), a jego przygody ograniczały się do rozrywek, charakterystycznych dla dzieci (zabawa w strażaka, ogród, sklep itp.). Tym samym przygody bohatera pozbawione były właściwej baśniom aury wędrówki od złego początku do szczęśliwego końca, a stawały się drobnymi problemami czy przyjemnościami dnia codziennego.

Miś Uszatek, ale i Kubuś Puchatek, Miś Fantazy, a także miś Kazimierz, bohater książek *Przygody misia Kazimierza* (2012) i *Lato misia Kazimierza* (2013) Pauliny Wilk, potrafili się porozumiewać zarówno ze zwierzętami i otaczającymi ich zabawkami, jak również z ludźmi. O ile jednak w przypadku opowieści A.A. Milne’a i Ewy Karwan-Jastrzębskiej dziecięcy bohater wnikał do krainy fantazji, kierującej się swoimi prawami, gdzie ożywienie martwych przedmiotów czy obdarzenie mową roślin i zwierząt jest zrozumiałe, o tyle w utworach Czesława Janczarskiego i Pauliny Wilk miś zjawił się w realnym świecie i mimo to, że był postrzegany jako pluszowa maskotka, nie wzbudzał swoim zachowaniem zdziwienia otoczenia. Choć autorzy wyraźnie zaznaczają, iż misie zostały wykonane w fabryce, że albo zakupiono je w sklepie, albo z tego sklepu uciekły, ich ożywienie wydaje się być czymś zgoła codziennym i zwyczajnym. Kubuś Puchatek, Miś Uszatek i Miś Fantazy, komunikowali się z bohaterem dziecięcym, Krzysiem, Zosią, Jackiem, Anią, Julką, a więc można zakładać, iż dziecięca wyobraźnia dała im ludzkie cechy, zdolność mowy i rozumowania, miś Kazimierz pojawił się z kolei w życiu dorosłej osoby, wszak zdrobniale nazywanej Anią, ich relacja przebiegała na linii matka – dziecko. Kiedy Kazimierz pierwszy raz zjawił się w drzwiach mieszkania Ani: „Miał na sobie niebieską piżamę z wyhaftowanym z przodu malinowym sercem. Uśmiechał się i ścisnął w łapie małą stokrotkę”²⁰. Oprócz jedzenia, najbardziej lubił przygody, „pływanie różową mydelniczką po Jeziorze Wannowym”, zbieranie znaczków pocztowych, budowanie statku kosmicznego, organizowanie teatru.

Grał różne role. Raz był dostojnym królem w pomalowanej na żółto koronie. Innym razem rycerzem z plastikowym mieczem. Ale najchętniej grał amanta, czyli przystojnego pana, który podoba się wszystkim paniom na widowni²¹.

W lecie Kazimierz odwiedził zaprzyjaźnionego misia Tadeusza Niedźwiedzia („Był to gruby miś o miękkim futerku, dużo ciemniejszym niż Kaziowe”) i wspólnie z jego przyjaciółmi – Czarnym oraz Bolkiem, „malutkim misiem z dużą głową” – urozmaicał

¹⁹ V. Wróblewska, dz. cyt., s. 30.

²⁰ P. Wilk, *Przygody misia Kazimierza. Bajki dla dzieci i niezupełnie dorosłych*, Warszawa 2012, s. 5.

²¹ Tamże, s. 100.

sobie czas zabawami – rozgrywali mecz piłki nożnej, opowiadali straszne opowieści, organizowali koncert muzyczny itp. Bohater przypomina nieświadomione w wielu sprawach dziecko, które swoją uroczą niezdarnością potrafiło wprowadzić czytelnika w zabawny nastrój. Kierując się dobrymi chęciami, nierzadko Kazimierz doprowadzał do kuriozalnych sytuacji, wprowadzając w zakłopotanie dorosłą bohaterkę. Nie chciał być bowiem tylko bibelotem i wydaje się, że czasami zapominał – jak zresztą wiele jemu podobnych postaci zwierzęcych – iż jest pluszową zabawką.

Omawiane dotąd teksty przedstawiały postać misia i jego przygody z perspektywy wszechwiedzącego narratora trzecioosobowego, dzięki czemu czytelnik miał wszakże większe spektrum percepcji świata, ale doświadczał go z zewnątrz; osobista narracja pamiętnikarska i autobiograficzna, a więc postrzeganie otaczającej rzeczywistości oczami bohatera-misia, pojawia się w książkach *Bohaterski Miś, czyli Przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie* (1919) Bronisławy Ostrowskiej, *Pamiętnik Czarnego Noska* (1964) Janiny Porazińskiej oraz *Otto. Autobiografia pluszowego misia* (1999) Tomiego Ungerera. Taka pierwszoosobowa forma podawcza – zauważyła Krystyna Heska-Kwaśniewicz – należy do szczególnie lubianych wśród dziecięcego odbiorcy, głównie dzięki wrażeniu autentyczności opisywanych wydarzeń, i nie zmienia tego nawet fakt, iż autorami wspomnień były zwierzęta czy zabawki. „Małe dziecko przecież nie umie pisać, nie może więc być autorem pamiętnika, natomiast w zamimowanym świecie dziecięcej wyobraźni właśnie zwierzę (czy w ogóle zabawka) wszystko potrafi i często posiada więcej możliwości niż człowiek (*vide* postaci zwierzęce w baśniach)”²². Czarny Nosek – pisała we wstępie Janina Porazińska – w okresie dwudziestolecia międzywojennego w imieniu redakcji czasopisma „Słonko” odpowiadała na listy dzieci. W *Pamiętniku Czarnego Noska* opowiadał on jednak nie o pracy w redakcji, ale o swoich wcześniejszych przygodach: ze sklepu z zabawkami trafił do domu Małgosi i otrzymał imię Czarnego Noska; dziewczynka zabrała go do warszawskich Łazienek Królewskich, w odwiedziny do cici, gdzie poznał innego, niegrzecznego, misia.

Przynoszą tackę z ciastem, a on łaps! – zagarnia wszystko dla siebie. Do filiżanki stojącej przed [kuzynem Małgosi – M.M.] Olkiem a pełnej kakao wpakował całą łapę. A potem tą brudną łapą przejechał po buzi lalki Śmiechoduszki, tak że ta różowa lalka od razu zrobiła się podobna do czarnej Murzynki²³.

W trakcie którejś wycieczki Czarny Nosek się nieszczęśliwie zagubił, odnaleziony przez dziewczynkę imieniem Julcia, która nadała mu imię Kosmaczka (ze względu na śliczne, kosmate futerko), miał okazję oglądać wiejskie obejście, zaprzyjaźnił się z psem Bukietem, przeżył niebezpieczną przygodę z krową Kwiatulą itp. Wreszcie szczęśliwie powrócił do swojej pierwszej właścicielki, Małgosi, z którą

²² K. Heska-Kwaśniewicz, *O „Pamiętniku Czarnego Noska” Janiny Porazińskiej*, „Guliwer” 1993, nr 6, s. 11. Zob. również B. Olszewska, „I w sto koni nie dogoni...”. *O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej*, Opole 2007, s. 319–331.

²³ J. Porazińska, *Pamiętnik Czarnego Noska*, Warszawa 1985, s. 30.

wybrali się w Tatry, gdzie miś spotkał niedźwiedzia, a także spędził Boże Narodzenie i Nowy Rok. Jak stwierdziła Krystyna Heska-Kwaśniewicz: „Czarny Nosek rozwija się, dojrzewa, z kolejnych przygód wychodzi mądrzejszy i bardziej doświadczony, z przykrości i niebezpieczeństw wysnuwa wnioski, jest bystrym obserwatorem i ma własną skalę wartości”²⁴. Miś przyglądał się otaczającej go rzeczywistości, która w pewnym momencie rozrasta się poza mieszkanie Małgosi i obejmuje obszar miasta, lasu, gór i wsi, a Czarny Nosek wykazuje niezwykłą ciekawość i życzliwość w stosunku do spotykanych istot, i zarazem umie poradzić sobie w trudnych sytuacjach. Jego przygody bawiąc uczą.

Niektóre utwory, w tym tekst Janiny Porazińskiej, by posłużyć się ogólnym, a dotyczącym pewnego typu literatury dla dzieci z postacią ożywionej zabawki, spostrzeżeniem Ryszarda Waksmanda, chętnie nawiązywały do ludowego dydaktyzmu czy folkloru²⁵. Autorka poprzez losy Czarnego Noska zapoznała młodych czytelników z życiem wsi, ale także wplotła informacje o zwyczajach i kulturze górali.

Wojna i front — przestrzeń realistyczno-refleksyjna

Świat, w którym działali antropomorficzni bohaterowie, był albo fantastyczną krainą, albo bliskim dziecięcemu adresatowi przytulnym mieszkaniem i pokojem, które co jakiś czas tylko opuszczano, aby wybrać się gdzieś na wycieczkę do miasta, lasu, parku, przedszkola czy nawet teatru. Ale – choć oczywiście i tam nie obywano się bez chwil grozy, strachu, niebezpieczeństwa, nie przedstawiało ono obrazów równie strasznych jak wojna, i wiążące się z nią cierpienie fizyczne i śmierć. O tych trudnych sprawach traktuje *Bohaterski Miś* Bronisławy Ostrowskiej, której bohater, Miś Niedźwiedzki, urodzony w pięćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem, wprost z pawilonu wystawy przemysłu artystycznego we Lwowie trafił w ręce Hali i jej brata Stasia, otrzymał złotą obróżkę z imieniem, nazwiskiem, adresem i datą.

I odtąd zaczął płynąć czas – jak czas szkolny. Uczyłem się – ludzi. Odrabiałem z Halą i Stasiem lekcje, słuchałem gawęd, starałem się żyć życiem moich państwa. [...] Uprzedzałem ich życzenia i nieraz oddawałem przysługi, których oczywiście nie domyślali się wcale. Ludzie są tak niedomyślni!²⁶

– wspominał miś, którego awanturnicza natura, ciekawość świata, buntowały się wobec rutyny dnia codziennego. Wkrótce miało się to zmienić, gdy wybuchła pierwsza wojna światowa:

²⁴ K. Heska-Kwaśniewicz, dz. cyt., „Guliwer” 1993, nr 6, s. 11.

²⁵ Zob. ogólne, acz nie nawiązujące do książki Janiny Porazińskiej, uwagi R. Waksmanda, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 418.

²⁶ B. Ostrowska, dz. cyt., s. 26.

Ja byłem wstrząśnięty, odrodzony, szczęśliwy. Nowe życie krążyło po mnie jak iskry elektryczne. I każdą najdrobniejszą cząsteczką moją czułem jedno, czułem nieomylnie: Wielkie Jutro – nadeszło²⁷.

Miś obserwował maszerujące wojska austriackie, rosyjskie, kapitulację Lwowa, a w okresie tułaczki po frontach pierwszej wojny światowej walczących i ginących żołnierzy, spalone wsie, ludzi wiwatujących na wieść o abdykacji cara Mikołaja II Romanowa i rewolucji lutowej 1917 roku: „Radowało się we mnie serce wolnego niedźwiadka tym zwycięstwem wolności, ale niepokoiła mnie – wojna”²⁸. Jego wojenne przygody kończą się happy endem: wpierw w Poznaniu spotkał Komendanta, marszałka Józefa Piłsudskiego, a we Lwowie swoich państwa – rodzinę Niedźwiedzkich. „Miś jest ożywioną zabawką, bacznie przygląda się otoczeniu, stara się zrozumieć świat i ludzi, czuje, pragnie, wyciąga wnioski z uzyskanych wiadomości i sytuacji, w które uwikłał go los, ale nie potrafi mówić, porozumiewa się właściwie tylko z przedmiotami i korzysta z ich usług, ponieważ jego możliwości działania są ograniczone”²⁹. Jego naturę charakteryzują wyraźnie pacyfistyczne idee, a także wartości, o których pisała Barbara Olech: „Silne osadzenie głównego bohatera w tradycji historycznej, przywoływanie toposu sprawiedliwego rycerza uzasadnia późniejsze jego reakcje i refleksje. Miś Niedźwiedzki skupia w sobie cechy polskiego patrioty (ze szczególnym umiłowaniem wolności)”³⁰. Czytelnik pamięta tę rycerską topikę, która kończy *Chatkę Puchatka* A.A. Milne’a. Miś Niedźwiedzki bez problemu przemieszczał się z miejsca na miejsce, znajdował się w miejscach, do których nawet dziecięcy bohater nie miałby dostępu, gdyż miś dla nikogo nie przedstawiał zagrożenia, dlatego też stawał się świadkiem ważnych dziejowych wydarzeń³¹; przekazał je następnie w formie wspomnień, eksponując w nich nie tylko własną osobę, ale głównie heroizm walczących żołnierzy.

Choć badacze literatury zgadzają się co do faktu, iż utworu Bronisławy Ostrowskiej nie można uznać za *stricte* baśniowy, brakuje w nim bowiem czarodziejskiego tła wydarzeń³², to jednak odnaleźć w nim można elementy fantastyczne charakterystyczne dla literatury modernistycznej czy dwudziestolecia międzywojennego. Ówcześni autorzy – co zauważyła Anna Czabanowska-Wróbel – zdecydowanie chętniej ukazywali ożywioną zabawkę nie jako piękny bibelot, ale jako przedmiot niepozbawiony defektów, wykonany z byle jakiego materiału czy wręcz groteskowo brzydki, a ponadto, co będzie widoczne również w tekstach późniejszych

²⁷ Tamże, s. 41.

²⁸ Tamże, s. 128.

²⁹ B. Kulka, *Twórczość Bronisławy Ostrowskiej dla dzieci*, „Guliwer” 1992, nr 3, s. 55–56.

³⁰ B. Olech, *Dziecięce odkrywanie świata wojny. „Bohaterski Miś” Bronisławy Ostrowskiej i „Dzieci Lwowa” Heleny Zakrzewskiej*, [w:] *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch, K. Stępnik, Lublin 1999, s. 223.

³¹ Zob. J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008, s. 97–98.

³² Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 69.

„marzeniem połowicznie tylko bytującej zabawki jest pełnia życia dostępnego ludziom”³³. W świecie wojny szczególnie pluszowe maskotki, jak chociażby Miś Niedźwiedzki czy Otto, narażone na różnego rodzaju niebezpieczne sytuacje, niszczały, o ile nie trafiły w ręce osób, które przywróciłyby im dawny wygląd. W dziejowej zawierusze, pozbawione właścicieli, stawały się niczyje, zdane jedynie na siebie.

W przypadku postaci Czarnego Noska, Misia Niedźwiedzkiego, a także Otta z opowiadania Tomiego Ungerera, mamy do czynienia tylko z częściową ich antropomorfizacją: porozumiewali się oni jedynie w obrębie świata przedmiotów, czasami również ze zwierzętami. I tak, choć Miś Niedźwiedzki od aparatu telefonicznego dowiedział się o zamordowaniu arcyksięcia Franciszka Ferdynanda, nie komunikował się ani z Halą, ani z Stasiem, podobnie Czarny Nosek „odpisywał” na listy czytelników ręką Janiny Porazińskiej, nie opowiadał bajek ani Małgosi, ani Julci, jak czynił na przykład Miś Uszatek, gdy odwiedził dzieci w przedszkolu Ani.

Zrobiono mnie w Niemczech. Pamiętam, jak szyto mnie w jakimś warsztacie. Było to dość bolesne. Gdy przytwierdzono mi oczy, po raz pierwszy zobaczyłem ludzką istotę. Była to uśmiechnięta pani, która uniosła mnie i powiedziała: „No, ten jest naprawdę śliczny!”. Potem owinięto mnie w papier i włożono do pudełka³⁴.

Otto był prezentem od Oskara подарowanym Dawidowi, żydowskiemu chłopcu, z okazji jego urodzin. Zabawy chłopców i Misia przerwała druga wojna światowa, osamotniony Otto – podobnie jak Miś Niedźwiedzki – przechodził z rąk do rąk i przeżywał równie niebezpieczne przygody, gdy wreszcie pojawił się w witrynie jednego z amerykańskich antykwariatów. W sklepie Misia odnalazł Oskar, wówczas sędziwy już starszy pan, o czym napisała jedna z gazet, dzięki czemu o sprawie dowiedział się mieszkający w Ameryce Dawid. Tak więc Miś na nowo pozwolił spotkać się przyjaciołom sprzed lat. „I wtedy życie stało się takie, jakie być powinno – spokojne i normalne”³⁵.

Doświadczenia Otta obejmowały zarówno traumę Holocaustu, jak również spotkanie z rasizmem, oglądał świat z perspektywy biernej, lecz świadomej zabawki. Jednocześnie biografie Misia wyraźnie naznaczyła kategoria porzucenia, rozumianego w szerokim kontekście: wpiery musiał rozstać się z żydowskim chłopcem Oskarem, został brutalnie odebrany czarnoskórej dziewczynce Jasmin, wreszcie wiele lat spędził w witrynie sklepu antykwarycznego. W życiu Otta odnaleźć wszak można chwile radości, choć zdecydowanie wyraźniej przebijają w nim smutek. *Casus* wojny – pisała Joanna Papuzińska – pozwalała „usytuować bohatera poza przestrzenią zasadniczej gry sił, zarówno w sensie losowym, jak i psychologicznym. Nie będzie on zabijał, ani nie będzie zabijany, a nawet jeśli zginie – jego śmierć nie będzie

³³ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 91-92.

³⁴ T. Ungerer, *Otto. Autobiografia pluszowego misia*, przeł. M. Rusinek, [Łagiewniki] 2011, nlb.

³⁵ Tamże.

tak drastyczna jak śmierć dziecka, wzbudzająca zawsze w czytelniku bardzo silne reakcje obronne³⁶. Tak działo się w przypadku Misia Niedźwiedzkiego oraz Otta, nieszkodliwych świadków zdarzeń, ale w przypadku bohatera książki Tomiego Ungerera, Miś odczuwał, oprócz cierpienia psychicznego, wynikającego właśnie z wydarzeń dziejowych i osamotnienia, także swoisty ból fizyczny, gdy przeszła go niemiecka kula. Owo rozwiązanie stanowi *novum* — autor nadał bowiem martwemu przedmiotowi dodatkowe cechy właściwe tylko żywym istotom, przy czym należałoby dopowiedzieć, że ból nie niósł ze sobą kolejnego czynnika, jakim mogłaby być śmierć.

W omówionych utworach miś reprezentował różny stopień dojrzałości: od głuptaska pokroju Kubusia Puchatka czy Kazimierza do zabawki o dość wysokiej świadomości społecznej w typie Misia Niedźwiedzkiego i Otta. We wszystkich jednak przypadkach przemycany w postawach bohaterów dydaktyzm nie wykazywał się natręctwem, gdyż wynikał bezpośrednio z ich doświadczeń. Oni również poniekąd kreowali rzeczywistość, choć stopień oddziaływania związany był bezpośrednio z natężeniem pierwiastka fantastycznego: najsilniejszy w tekstach o charakterze baśniowym, naj słabszy w utworach, gdzie dominowała konwencja realistyczna. „Miś – pisała w korespondencji ze mną Ewa Karwan-Jastrzębska – jest postacią oswojoną przez literaturę jako istota, która z jednej strony posiada cechy budzące respekt, gdyby postrzegać go w kontekście obecności w przyrodzie, z drugiej zaś wyzwala uczucia opiekuńcze i kojarzy się z ciepłem i poczuciem bezpieczeństwa”. Oddzielając kreacje misiów od literackich wizerunków niedźwiedzi, można zaobserwować, iż wiele pluszowych zabawek czuło zazdrość wobec swoich kuzynów, chciało i wierzyło, że potrafi się stać żywym stworzeniem. Choćby Miś Uszatek, który rozmarzył się w trakcie majowej słoty: „Pada deszcz, znów wszystko będzie rosnąć. To i ja urosnę po deszczu. Postoję na dworze. Chciałbym być taki jak Duży Niedźwiedź z lasu...” (*Przygody i wędrówki Misia Uszatka*). Oprócz tego, że niedźwiedź wzbudzał szacunek i nierzadko lęk, imponował misiom groźną i rosłą posturą, stawał się synonimem wolności nieograniczonej ścianami pokoju, przedszkola, sklepu, ale przede wszystkim był żywą istotą i tej cechy szczególnie mu zazdrozczono. Bohater książki *Przygoda Misia* (1954) Ewy Szelburg-Zarembiny, który uciekł właśnie z przedszkola, na odchodnym wykrzyknął: „Ja nie chcę być zabawką ni jutro, ni dziś. Nie jestem lalką, piłką, klockiem! Ja jestem – niedźwiedź. Miś!!!”. Swoim spontanicznym zachowaniem, czasami wiążącym się również z brawurą oraz pomysłowością w szukaniu zajęć wypełniających czas wolny, bohater zwierzęcy wyrażał wszystkie te pragnienia, możliwości i działania, które odczuwa dziecko, ale nie zawsze jest w stanie ich doświadczyć w codziennym życiu.

³⁶ J. Papuzińska, dz. cyt., s. 99–100.

Bibliografia przedmiotowa

- Carpenter H., Prichard M., *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford-New York 1999.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.
- Dorfman F.M., *Pokrzepnik fizyczny Kubusia Puchatka*, przeł. i adaptowała E. Jagła, Poznań 2001.
- Dorfman F.M., *Etykietnik towarzyski Kubusia Puchatka*, przeł. i adaptowała E. Jagła, Poznań 2001.
- Heska-Kwaśniewicz K., O „Pamiętniku Czarnego Noska” Janiny Porazińskiej, „Guliwer” 1993, nr 6.
- Hoff B., *Tao Kubusia Puchatka*, przeł. R.T. Prinke, Poznań 1995.
- Kulka B., *Twórczość Bronisławy Ostrowskiej dla dzieci*, „Guliwer” 1992, nr 3.
- Milne Ch., *Zaczarowane miejsca*, przeł. K. Jurasz-Dąmbska, Warszawa 1982.
- Olech B., *Dziecięce odkrywanie świata wojny. „Bohaterski Miś” Bronisławy Ostrowskiej i „Dzieci Lwowa” Heleny Zakrzewskiej*, [w:] *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch, Krzysztofa Stępnik, Lublin 1999.
- Olszewska B., „I w sto koni nie dogoni...”. *O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej*, Opole 2007.
- Papuzińska J., *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008.
- Sibley B., *Hejże ha! Niech żyje Miś! Dla uhonorowania najlepszego Misia pod słońcem*, przeł. B. Nawrot, Warszawa 2002.
- Thwaite A., *A.A. Milne. Jego życie*, przeł. Małgorzata Glasenapp, Warszawa 2009.
- Waksmund R., *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy, gatunki, konteksty)*, Wrocław 2000.
- Williams J.T., *Kubuś Puchatek i filozofowie*, przeł. R.T. Prinke, Poznań 2004.
- Williams J.T., *Kubuś Puchatek i psychologowie*, przeł. M. Motak, Poznań 2001.
- Williams J.T., *Kubuś Puchatek i nauki tajemne*, przeł. R.T. Prinke, Poznań 1998.
- Wróblewska V., *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003.

Pooh, Uszatek, Fantazy... and others. Teddy Bear in children literature

Abstract

This article presents the texts for children, both Polish and foreign, whose hero was a plush toy, a teddy bear. The object of the description were books: *Winnie-the-Pooh* and *The House at Pooh Corner* by A.A. Milne, a series of *Bear Fantazy* by Ewa Karwan-Jastrzębska, a series of *Bear Uszatek* by Czesław Janczarski, *Przygody misia Kazimierza* by Paulina Wilk, *Pamiętnik Czarnego Noska* by Janina Porazińska, *Bohaterski Miś* by Bronisława Ostrowska and Tomi Ungerer's *Otto*. The place of action were both fantastic land, as well as the real world – a flat, a nursery, a farm, etc. It was noted that the plush toys differed in the degree of anthropomorphizing and their adventures in addition to the entertainment value, also provide educational content. The creators of literary texts presented the story both from the point of view of an omniscient narrator, and appealed to the form of a diary and autobiography, whose "authors" were forms of teddy bears.

Słowa kluczowe: bohater literacki; literatura dla dzieci; miś w literaturze

Key words: literary hero, children literature, teddy bear in literature

Spis treści

Od redakcji	3
I. PRZESTRZENIE, (NIE)MIEJSCA, TOPOGRAFIE LITERACKIE	
Dorota Samborska-Kukuć „Co za piękny kraj i jak cudna była tam wiosna!” Księdza Platera sentymentalne „obmapywanie” Krasławia	4
Lesława Korenowska Образ леса в немецком романтизме	20
Anna Wietecha Modyfikacje realności w <i>Dziwnej historii</i> Bolesława Prusa*	32
Aleksandra Budrewicz „Pierzchnęły marzenia...”. O trudach dorastania w <i>Grzechach dzieciństwa</i> Prusa i <i>Great Expectations</i> Dickensa	49
Marta Rusek Przestrzeń dojrzewania w <i>Zmorach</i> Emila Zegadłowicza	66
Konrad Kissin Awanturyczny pejzaż zdegradowany w <i>Przygodach i Zdarzeniach na brygu Banbury</i> Witolda Gombrowicza	78
Urszula Kolberova Zarys rozwoju literatury zaolziańskiej (1920–2011)	87
Zofia Zarębianka „Podłotek z wiecznością na ty”. Bóg i człowiek w wierszach Agnieszki Kotei	98
Krystyna Latawiec Nie-miejsca jako przestrzeń intensywnych interakcji: kilka przykładów z teatru	109
Natalia Góra Aut viam inveniam aut faciam. Эскиз о пространстве в драмах ивана вырыпаева	122
Ewa Nowicka W stronę przeszłości i marginesu. Miejsca dotknięte Jarosława Iwaszkiewicza	137
Monika Świerkosz „Gdy rozum śpi budzą się... potwory”. Monstrualne przestrzenie w prozie Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk	149

[264]

II. MIEJSCA I ŚWIATY W LITERATURZE „CZWARTEJ”

Adam Kowalczyk	
Wybrane warianty czasoprzestrzenne literatury XX i XXI wieku	160
Alicja Baluch	
Tajemniczy świat Doroty Terakowskiej	167
Alicja Ungeheuer-Gołąb	
O dobrej dziewczynie (na podstawie wybranych baśni braci Grimm)	173
Oliwia Brzeźniak	
Domowe kobiety i mężczyźni w podróży kontra kobiety w podróży i zagubieni mężczyźni. Baśniowe przestrzenie kobiet (komunikat)	187
Małgorzata Chrobak	
Obcość jako kategoria interpretacyjna w badaniach nad dzieciństwem i literaturą dziecięco-młodzieżową	195
Małgorzata Wójcik-Dudek	
Architektura pamięci – (nie)literackie przestrzenie getta	215
Krystyna Zabawa	
Znaczenia i sposoby kształtowania przestrzeni w opowieściach biograficznych o artystach Anny Czerwińskiej-Rydel	225
Karolina Jędrych	
Warszawa jako przestrzeń gry w Klimku i Klementynce Marii Krüger	239
Michał Mesjasz	
Puchatek, Uszatek, Fantazy i Spółka. Miś w literaturze dla dzieci	249

Contents

Od redakcji	3
I. PRZESTRZENIE, (NIE)MIEJSCA, TOPOGRAFIE LITERACKIE	
<i>Dorota Samborska-Kukuć</i>	
“What a wonderful country and how magnificent the spring was out there!” The sentimental “mapping” of Krasław by Father Plater	4
<i>Lesława Korenowska</i>	
The vision of the forest in the German Romanticism	20
<i>Anna Wietecha</i>	
Modifications of reality in <i>Dziwna Historia</i> (A Strange story) by Bolesław Prus	32
<i>Aleksandra Budrewicz</i>	
“Our dreams ran away...” On the difficulties of growing up in <i>Grzechy Dzieciństwa</i> by Prus and <i>Great Expectations</i> by Dickens	49
<i>Marta Rusek</i>	
Growing-up space in <i>Zmory</i> by Emil Zegadłowicz	66
<i>Konrad Kissin</i>	
The adventurous landscape degraded in <i>Przygody</i> and <i>Zdarzenia na brygu Branbury</i> by Witold Gombrowicz	78
<i>Urszula Kolberova</i>	
Development outline of the Zaolzie literature (1920–2011)	87
<i>Zofia Zarębianka</i>	
“Youngster and eternity on a first name basis”. God and Man in the poems of Agnieszka Koteja	98
<i>Krystyna Latawiec</i>	
Non-places as a space of intense interactions: a few examples from theaters	109
<i>Natalia Góra</i>	
AUT VIAM INVENIAM AUT FACIAM. The study of dramas by Ivan Vyrpayev	122
<i>Ewa Nowicka</i>	
Towards the past and the margin Touched places of Jarosław Iwaszkiewicz	137
<i>Monika Świerkosz</i>	
“The sleep of reason produces... monsters.” Monstrous spaces in the prose of Izabela Filipiak and Ogiła Tokarczuk	149

II. MIEJSCA I ŚWIATY W LITERATURZE „CZWARTEJ”

Adam Kowalczyk	Selected spacetime variants of the 20th and 21st century literature	160
Alicja Baluch	The mysterious world of Dorota Terakowska	167
Alicja Ungeheuer-Gołąb	About a good girl (on the basis of selected folk tales)	173
Oliwia Brzeźniak	House-women and traveling men versus traveling women and lost men. Fairytale spaces of women (dispatch)	187
Małgorzata Chrobak	Alienation as an interpretative category in children's studies and young readers' literature	195
Małgorzata Wójcik-Dudek	The architecture of memory – (non)literary areas of ghetto	215
Krystyna Zabawa	Meanings and Ways of Creating Space in Biographical Stories about Artists by Anna Czerwińska-Rydel	220
Karolina Jędrych	Warsaw as a game's space in Klimek i Klementynka by Maria Krüger	239
Michał Mesjasz	Pooh, Uszatek, Fantazy... and others. Teddy Bear in children literature	249