

# Z problematyki badań literaturoznawczych

pod red. Małgorzaty Krzysztofik





# Z PROBLEMATYKI BADAŃ LITERATUROZNAWCZYCH

---

pod red. Małgorzaty Krzysztofik

### **Recenzenci**

Tomasz Cieślak  
Konrad Dominas  
Ewa Górecka  
Alicja Jakubowska-Ożóg  
Stanisław Koziara  
Elżbieta Kucharska-Dreiß  
Libor Martinek  
Daria Mazur  
Maria Obrusznik-Partyka  
Artur Piskorz  
Józef Rurawski  
Paweł Tański

### **Opracowanie redakcyjne**

Anna Krakowiak

### **Opracowanie graficzne**

Jarosław Dobrołowicz

### **Korekta**

Aleksandra Sadowska

### **Projekt okładki**

Małgorzata Stępnik

Wydanie publikacji zostało sfinansowane przez Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

© Copyright by Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2019

ISBN 978-83-62068-51-7

### **Wydawca**

Muzeum Narodowe w Kielcach  
pl. Zamkowy 1, 25–010 Kielce  
tel. 41 344 40 14, faks 41 344 82 61  
e-mail: poczta@mnki.pl  
www.mnki.pl



## SPIS TREŚCI

SŁOWO WSTĘPNE .....	9
---------------------	---

### **Monika Bator**

NASZ EKRAN I WIDZ. RECENZJA FILMOWA NA ŁAMACH CZASOPISMA LITERACKO-KULTURALNEGO Z OKRESU PRL NA PRZYKŁADZIE LUBELSKIEJ „KAMENY” .....	11
---	----

### **Alina Biała**

W PODWÓJNEJ PERSPEKTYWIE – PLAKAT ARTYSTYCZNY .....	35
---	----

### **Pelagia Bojko**

OKIEM ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO – OJCZYŹNIANE OBYCZAJE? (NA PODSTAWIE MŁODZIEŃCZYCH LISTÓW DO OJCA) .....	61
--	----

### **Agata Chrobot**

CIAŁO W PROCESIE ONTOGENEZY W POEZJI KLEMENSA JANICKIEGO .....	77
---	----

### **Janusz Detka**

PERYPETIE POKOLENIA 1920 W POWOJENNYM PIĘCIOLECIU (1945–1949) .....	95
--	----

### **Krzysztof Jaworski**

FUTUROBNIA STANISŁAWA MŁODOŻEŃCA JAKO NAJCZĘŚCIEJ PARODIOWANY WIERSZ FUTURYSTYCZNY DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO .....	111
--	-----

**Paweł Kaptur**

GULIWIER W KINGSAJZIE. CZY MACHULSKI CZYTAŁ SWIFTA? ... 127

**Iwona Mityk**

ANASTAZJA KAMIEŃSKA ALEKSANDRY MARININY WOBEC  
KLASYCZNEGO WIZERUNKU BOHATERA-DETEKTYWA. .... 147

**Danuta Mucha**

INDIAŃSKIE LEGENDY I SNY W REALIZMIE MAGICZNYM  
MIGUELA ÁNGELA ASTURIASA ..... 161

**Ewa Anna Piasta**

„NICHT NUR DER LICHTER TAG, AUCH DIE NACHT HAT IHRE  
WUNDER”. KAMPF ALS KEHRSEITE DES FRIEDENS IN DEN  
ERZÄHLUNGEN GERTRUD VON LE FORTS. .... 177

**Dorota Połowniak-Wawrzonek, Agnieszka Rosińska-Mamej**

ODROBINA MĘSKOŚCI NA RECEPTĘ..., CZYLI  
O FRAZEOLOGIZMACH I SKRZYDLATYCH SŁOWACH  
WYWODZĄCYCH SIĘ Z PIOSENEK JEREMIEGO PRZYBORY  
ORAZ O MODYFIKACJACH TYCH POŁĄCZEŃ. .... 193

**Grzegorz Trębicki**

TOWARDS EVALUATION OF CONTEMPORARY  
NON-MIMETIC FICTION: DOES NON-MIMETIC  
FICTION BELONG TO POPULAR LITERATURE?..... 211

## CONTENTS

FOREWORD .....	9
----------------	---

### **Monika Bator**

<i>OUR SCREEN AND THE VIEWER. FILM REVIEW IN THE LITERARY AND CULTURAL MAGAZINE FROM THE POLISH PEOPLE'S REPUBLIC PERIOD ON THE EXAMPLE OF "KAMENA"</i> .....	11
---	----

### **Alina Biała**

FROM A DOUBLE PERSPECTIVE – THE ART POSTER .....	35
--	----

### **Pelagia Bojko**

FROM THE POINT OF VIEW OF ZYGMUNT KRASIŃSKI – HOMELAND CUSTOMS? (BASED ON YOUTHFUL LETTERS TO HIS FATHER). .....	61
--	----

### **Agata Chrobot**

BODY AS THE PROCESS OF THE ONTOGENY IN KLEMENS JANICKI'S POETRY .....	77
---	----

### **Janusz Detka**

PERIPETY OF THE 1920 GENERATION AFTER WORLD WAR II (1945–1949) .....	95
--	----

### **Krzysztof Jaworski**

<i>FUTUROBNIA</i> BY STANISŁAW MŁODOŻENIEC AS THE MOST PARODIED FUTURISTIC POEM OF THE INTERWAR PERIOD .....	111
--	-----

**Paweł Kaptur**

GULLIVER IN KINGSJAZ. HAS MACHULSKI READ SWIFT? ..... 127

**Iwona Mityk**

ANASTASIA KAMENSKAYA BY ALEKSANDRA MARININA  
IN COMPARISON WITH THE CLASSIC LITERARY DETECTIVE  
CHARACTER ..... 147

**Danuta Mucha**

INDIAN LEGENDS AND DREAMS IN THE MAGICAL REALISM  
OF MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS ..... 161

**Ewa Anna Piasta**

”NOT ONLY THE BRIGHT DAY BUT THE NIGHT TOO HOLDS  
MIRACLES OF ITS OWN”: STRUGGLE AS THE OPPOSITE  
OF PEACE IN GERTRUD VON LE FORT’S SHORT STORIES ..... 177

**Dorota Połowniak-Wawrzonek, Agnieszka Rosińska-Mamej**

*A BIT OF MASCULINITY ON PRESCRIPTION...*, THAT  
IS, IDIOMS AND WINGED WORDS FROM THE SONGS  
OF JEREMY PRZYBORA AND ABOUT MODIFICATIONS  
OF THESE CONNECTIONS ..... 193

**Grzegorz Trębicki**

TOWARDS EVALUATION OF CONTEMPORARY  
NON-MIMETIC FICTION: DOES NON-MIMETIC  
FICTION BELONG TO POPULAR LITERATURE? ..... 211

## SŁOWO WSTĘPNE

Oddawana do rąk Czytelników monografia wieloautorska pod tytułem *Z problematyki badań literaturoznawczych* prezentuje aktualne wyniki badań naukowych pracowników Uniwersytetu Jana Kochanowskiego zajmujących się literaturą polską i powszechną, ideą korespondencji sztuk, teorią literatury oraz filmoznaństwem. Szeroki wybór tematów sprawia, że publikacja stanowi ciekawą propozycję wydawniczą dla odbiorców zainteresowanych historią literatury polskiej i powszechnej, teorią literatury, antropologią dzieła literackiego, krytyką filmową, historią sztuki (plakat artystyczny) oraz relacjami między słowem a malarstwem.

Autorzy artykułów poruszają nowatorskie tematy, a zarazem w interpretacji omawianych zagadnień sięgają po różnorodne metodologie badawcze, dzięki czemu prezentowane publikacje wpisują się w nurt najnowszej polskiej i europejskiej refleksji humanistycznej.

*Małgorzata Krzysztofik*



**Monika Bator**

ORCID: 0000-0001-7734-3122

***NASZ EKRAN I WIDZ. RECENZJA FILMOWA  
NA ŁAMACH CZASOPISMA  
LITERACKO-KULTURALNEGO Z OKRESU PRL  
NA PRZYKŁADZIE LUBELSKIEJ „KAMENY”***

**Słowa kluczowe:** recenzja filmowa, czasopismo literacko-kulturalne, „Kamena”, Anna Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Mirosław Derecki

**Streszczenie**

Artykuł dotyczy miejsca, charakteru i funkcji recenzji filmowej w regionalnym czasopiśmie literacko-kulturalnym z okresu PRL na przykładzie lubelskiej „Kameny”. To ważne pismo literackie, powstałe w okresie przedwojennym, po wojnie przekształciło się w periodyk społeczno-kulturalno-literacki wydawany przez większość czasu w formie dwutygodnika. Tematyka filmowa stała się dość ważną jego częścią, a jest ona badawczo nierozpoznana, o czym świadczy choćby nieobecność tego prasowego źródła w bazie internetowej: film w prasie polskiej. W niniejszym artykule interesuje mnie przede wszystkim specyfika działu recenzji filmowej w czasopiśmie spoza filmowej branży, poświęconym głównie literaturze i kulturze.

OUR SCREEN AND THE VIEWER. FILM REVIEW IN THE LITERARY AND CULTURAL  
MAGAZINE FROM THE POLISH PEOPLE'S REPUBLIC PERIOD  
ON THE EXAMPLE OF "KAMENA"

**Keywords:** film review, literary and cultural magazine, "Kamena", Anna Jakubiszyn-Tarkiewicz, Mirosław Derecki

**Abstract**

The article concerns the place, character and function of a film review in a regional literary and cultural magazine from the Polish People's Republic period on the example of "Kamena" – the Lublin literary and cultural magazine. This is an important literary magazine, created in the pre-war period, after the war it was transformed into a socio-cultural-literary periodical published most of the time in the form of a bi-weekly. The film-related topic has become quite an important part of it, and it is unexamined as far as the research is concerned, as evidenced by the absence of this press source in the online database: a film in the Polish press. In this article I am primarily interested in the specificity of the film review column in a magazine from outside the film industry, devoted mainly to literature and culture.

„Kamena” to czasopismo literackie założone w 1933 roku w Chełmie przez Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, poetę, tłumacza i wydawcę oraz Zenona Waśniewskiego, również poetę i tłumacza, ale także malarza i grafika. Początkowo ukazywało się jako miesięcznik i było finansowane ze składek nauczycielskich (Męskiego Seminarium Nauczycielskiego w Chełmie).

Umiarkowany awangardyzm, lewicowość społeczna i polityczna oraz kulturalny słowianofilizm – pisał we wspomnieniowej książce na temat pisma jego współzałożyciel i redaktor naczelny K.A. Jaworski – to trzy zasady, na których opierała się „Kamena”. O ile drugiej i trzeciej pozostawała cały czas wierna, o tyle awangardyzm ustępował nieraz eklektyzmowi<sup>1</sup>.

Pismo dość szybko zostało zauważone nie tylko w regionie, ale i w kraju. W „Kamieniu” publikowali między innymi Bruno Schulz, Czesław Miłosz,

<sup>1</sup> K.A. Jaworski, *W kręgu „Kameny”*, Lublin 1965, s. 17. Cf. M. Bechczyz-Rudnicka, *Droga rozwojowa „Kameny”*, „Kalendarz Lubelski 1964” 1963, R. 64, po wzn. 7, s. 109–114. *Kamena 1897–1933–1967*, red. M. Józefacka, T. Kłak, J. Zięba, oprac. graf. R. Tkaczyk, Lublin 1967. W. Michalski, *Kazimierz Andrzej Jaworski 1897–1973*, Lublin 1985.



Władysław Broniewski czy Julian Tuwim. Do wybuchu II wojny światowej ukazało się 50 numerów<sup>2</sup>.

Po wojnie wznowiono wydawanie pisma, początkowo w Chełmie i w Lublinie, a wkrótce tylko w Lublinie (jako organu Lubelskiego Oddziału Związku Literatów Polskich), najpierw w formie kwartalnika, potem miesięcznika i wreszcie – dwutygodnika. Zmieniła się też szata graficzna i struktura całości – dotychczasowe czasopismo poetyckie, nie bez trudności, ewoluowało w stronę periodyku społeczno-literackiego. Autorzy wywodzili się ze starszego pokolenia lubelskich literatów (m.in. Maria Bechczyc-Rudnicka, Kazimierz Andrzej Jaworski, Konrad Bielski, Stefan Wolski). Pojawiły się też nazwiska Anny Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Konrada Eberhardta<sup>3</sup> i Zbigniewa Jakubika. Autorzy imali się „różnych form m.in. recenzji literackiej i teatralnej, publicystyki kulturalnej i społecznej, a nawet reportażu”<sup>4</sup>.

Na początku lat 60., gdy „nad polską kulturą zaczął wzbierać kolejny podmuch centralizmu”<sup>5</sup> i pojawiło się niebezpieczeństwo likwidacji niektórych „nierentownych” czasopism kulturalnych, „Kamień” udało się utrzymać dzięki pomysłowi „unii kulturalnej czterech województw”: białostockiego, kieleckiego, lubelskiego, rzeszowskiego, której potrzebny był periodyk odzwierciedlający poczynania kulturalne i artystyczne w tych województwach. I takim właśnie pismem stała się „Kamena”. Po kilku latach ośrodki tworzące „unię kulturalną” usamodzielniały się i stworzyły

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Konrad Eberhardt, późniejszy znakomity krytyk filmowy, związany był z „Kamieną” u początków swojej twórczej działalności. Był wtedy studentem romanistyki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Pierwszy jego tekst w „Kamieniu” ukazał się w 1953 roku. Będąc przez kilka lat stałym współpracownikiem pisma, nie pisał jeszcze wtedy recenzji filmowych, a komentował przede wszystkim zjawiska tutejszego życia literackiego i teatralnego. Łączność z „Kamieną” utrzymywała się także przez jakiś czas po wyjeździe Eberhardta z Lublina. Co ciekawe, jak zaznaczył Mirosław Derecki, autor wspomnieniowej rubryki redagowanej cyklicznie w 1983 roku w związku z jubileuszem „Kamienia”, tego dość znaczącego – jak się wydaje – epizodu w życiu Eberhardta nie odnotowano nawet w obszernym biograficznym wstępie do książki z najważniejszymi felietonami zmarłego przedwcześnie krytyka: *Konrad Eberhardt o polskich filmach*, wybór i wstęp R. Koniczek, Warszawa 1982. Za: M. Derecki, *Środowisko lubelskie* (4). *Romans z teatrem*, „Kamena” 1983, nr 6, s. 5; K. Eberhardt, *Wyznanie na temat miasta*, „Kamena” 1961, nr 20, s. 5–6. Nie wspomina się o nim również w późniejszej książce poświęconej krytykowi: *Konrad Eberhardt*, red. B. Giza, P. Zwierchowski, Warszawa 2013.

<sup>4</sup> M. Derecki, *Środowisko lubelskie* (3). *Vivat professores!*, „Kamena” 1983, nr 4, s. 4.

<sup>5</sup> Idem, *Środowisko lubelskie* (10). *Waldemar i towarzysze*, „Kamena” 1983, nr 14, s. 4.

własne periodyki społeczno-kulturalne<sup>6</sup> (m.in. białostockie „Kontrasty” czy kieleckie „Przemiany”).

W 1983 roku „Kamena” świętowała półwiecze istnienia. Taki jubileusz to ewenement szczególnie w grupie pism literackich i kulturalno-społecznych<sup>7</sup>. Pismo wydawano w formie lubelskiego dwutygodnika do końca 1988 roku. Później „Kamena” wróciła do macierzystego Chełma jako kwartalnik i na początku lat 90. zawieszono jej działalność<sup>8</sup>.

W piśmie o profilu społeczno-kulturalnym nie mogło zabraknąć tematyki filmowej. W ankiecie na temat *Roli i specyfiki krytyki filmowej*<sup>9</sup> opublikowanej w „Kwartalniku Filmowym” w 1963 roku Zygmunt Kałużyński wskazywał, że specyfiką polskiej krytyki jest brak jednego ośrodka intelektualnego w stylu francuskich „Cahiers du Cinéma”, co spowodowało swego rodzaju rozproszenie piszących o filmie w redakcjach różnych czasopism społeczno-kulturalnych. Istnieje według niego „specjalny polski rodzaj krytyki filmowej: trochę esej, trochę felieton, trochę kazanie, trochę publicystyka; zadaniem takiej krytyki jest nie tyle ocena filmu i analiza, lecz znalezienie w nim problemu społecznego i objaśnienie go dla czytelników”<sup>10</sup>. Ten rodzaj pisarstwa o filmie rozwinął się – według oceny Kałużyńskiego – około roku 1957. Dzięki odwilży nastąpiła wtedy wręcz inwazja dobrych filmów z zachodniej kinematografii, nieoglądanych na polskich ekranach od lat, był to również początek pozytywnego fermentu w kinie polskim<sup>11</sup>.

Rubryka recenzji filmowych pod nazwą *Nasz ekran*, pojawiła się w „Kamencie” mniej więcej w tym właśnie czasie, we wrześniu 1958 roku<sup>12</sup>. Redakcja kierowała się „przesłankami dość oczywistymi: film jest w tej chwili dziedziną sztuki tak ważną i popularną, że w piśmie o pewnych ambicjach nie może zabraknąć recenzji filmowych”<sup>13</sup>.

Pierwszą filmową recenzentką pisma była znakomita tłumaczka literatury francuskiej, publicystka, literatka, Anna Tatarkiewicz (z domu Jakubiszyn).

<sup>6</sup> Ibidem. Cf. M.A. Jaworski, „Kamena”, „Kultura” 1968, nr 29, s. 5, 11.

<sup>7</sup> *Pół wieku*, „Kamena” 1983, nr 20, s. 1.

<sup>8</sup> M.A. Jaworski, *A to Lublin właśnie... Moje posłowie*, „Kamena” 1988, nr 26, s. 2.

<sup>9</sup> *Z ankiety „Rola i specyfika krytyki filmowej”*. Wypowiedź Zygmunta Kałużyńskiego, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 2, s. 39–46.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>12</sup> Tajoj, *Nasz ekran. Czerwona oberża*, „Kamena” 1958, nr 17, s. 6.

<sup>13</sup> Tajoj, *Nasz ekran. Składanka ze wstępem*, „Kamena” 1959, nr 21, s. 7.

Urodzona we Lwowie w 1921 roku, czego śladem był choćby przyjęty przez nią pseudonim Tajój, była związana z Lublinem od początku lat 50. Przyjechała tu razem z mężem, Krzysztofem Tatarkiewiczem (synem profesora Władysława Tatarkiewicza), który otrzymał stanowisko wykładowcy na Wydziale Matematyczno-Fizyczno-Chemicznym UMCS<sup>14</sup>. Interesowała się naukowo m.in. teatrem, a także wiele tłumaczyła, przede wszystkim z literatury francuskiej. Na łamach „Kameny” zamieszczała recenzje teatralne, w tym – recenzje-felietony z przedstawień w lubelskim Teatrze Lalki i Aktora pod stałym nagłówkiem „Z Kubą na widowni” (Kuba to jeden z synów Tatarkiewiczów). Podobnie jak jej mąż, była ważną, inspirującą postacią dla środowiska lubelskiego, szczególnie dla młodych dziennikarzy<sup>15</sup>.

Nie czuła się „krytykiem filmowym z pełnymi prawami do tego tytułu”<sup>16</sup>. Jak tłumaczyła w felietonie na rocznicę powstania rubryki filmowej, „opinie [tam] zamieszczane nie są głosem „fachmana”, lecz impresjami aktywnego widza i miłośnika”<sup>17</sup>. W tym samym tekście wyjaśniała również stosowane przez siebie kryteria doboru filmów do zrecenzowania w rubryce *Nasz ekran*. Mając świadomość, że w dwutygodniku nie ma szans na omówienie choćby najważniejszych pozycji repertuaru filmowego, recenzentka starała się wybierać z bieżącego programu kin lubelskich „pozycje najbardziej godne uwagi: dzieła wybitne, dzieła szczególnie pobudzające do dyskusji, dzieła znamienite. A niekiedy po prostu filmy, które odpowiadają osobistym zainteresowaniom sprawozdawcy: to już ten nieunikniony margines subiektywizmu”<sup>18</sup>.

Ów „nieunikniony margines subiektywizmu” jest szczególnie uzasadniony – jak wyjaśniała w innym tekście – „przy ocenie dzieł wartościowych, ale niejednorodnych i niedoskonałych. Jakiś utwór może się jednemu podobać,

<sup>14</sup> Anna Tatarkiewicz studiowała romanistykę we Lwowie. Po raz pierwszy przybyła do Lublina jako żołnierz-dziennikarz wojskowej gazety w 1944 roku (zmobilizowana wiosną tego roku do Armii Polskiej formowanej na terenie ZSRR i przydzielona do prasy wojskowej, konkretnie do „Polski Zbrojnej”, z czasem przemianowanej na „Żołnierza Wolności”). Potem skończyła studia na Uniwersytecie Warszawskim, by w 1946 roku wyjechać na stypendium do Paryża, gdzie poznała swojego przyszłego męża. M. Derecki, *Środowisko lubelskie* (22). *Życie na Zamku*, „Kamena” 1983, nr 26, s. 3; A. Tatarkiewicz, *Prawda, tylko prawda, cała prawda*, „Więź” 1999, nr 10, s. 131–135, [https://www.wiez.pl/index2.php?s=czasopismo\\_szczegoly,id,84,art,3741/](https://www.wiez.pl/index2.php?s=czasopismo_szczegoly,id,84,art,3741&zdzod=s,czasopismo_szczegoly,id,84,art,3741/) (dostęp: 10.03.2019).

<sup>15</sup> M. Derecki, *Środowisko lubelskie* (22), s. 3.

<sup>16</sup> Tajój, *Nasz ekran. Składanka ze wstępem*, s. 7.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

a innemu nie i obie strony potrafią podać na swe stanowisko przekonujące argumenty, po prostu dlatego, że jeden wzrusza się przede wszystkim tym, co w dziele udane, a drugiemu w odbiorze przeszkadza to, co niedoskonałe czy wręcz poronione”<sup>19</sup>.

Oczywiście, sednem oceny dzieła literackiego, teatralnego czy filmowego powinny być „jakieś obiektywne kryteria estetyczne, powszechnie obowiązujące”<sup>20</sup>, choć wcale nie ma pewności, czy one istnieją. Jednak ich brak powoduje kuriozalną sytuację, w której formułowane są przez recenzentów skrajnie odmienne opinie o tym samym dziele, co – z jednej strony – może wywołać zgryźliwą wesołość czytelników podejrzewających piszących o niekompetencję albo stronnictwo, ale też – z drugiej – stać się przyczyną niepokoju i dezorientacji odbiorców sztuki<sup>21</sup>.

Recenzentka starała się w swoich tekstach rejestrować reakcje miejscowej publiczności kinowej. Kontrowersyjnym filmem na lubelskim gruncie okazał się na przykład *Rashomon* (1950) Akiry Kurosawy. Część widzów wychodziła w połowie projekcji, nikt prawie nie doczekał słowa „koniec”; „stanowisko manifestowane czynem przez publiczność, zostało usankcjonowane piórem przez prasę”<sup>22</sup>. Tatarkiewicz uzasadniała problem z przyjęciem filmu „nieznajomością kontekstu obyczajowo-intelektualno-moralnego dzieła”, ale próbowała przeciwstawić się tej trudności, wnikając w film nieco głębiej i analizując odmienne środki wyrazu, które przypominają – według autorki – japońskie malarstwo. Film „ma ten sam asentymentalny klimat, tę samą precyzję detalu i umiejętność syntezy [...]. W *Rashomonie* współgra zimne piękno kompozycji plastycznej kadru, precyzyjna do najmniejszego szczegółu robota reżyserska, świetna, aczkolwiek wyrosła niewątpliwie z obcej nam tradycji, gra aktorska”<sup>23</sup>.

„*Rashomon* siedł w Lublinie coś dwa dni – przy niepełnej sali”<sup>24</sup> w odróżnieniu na przykład od *Rebeki* (1940) Alfreda Hitchcocka, która „szła kompletami dwa tygodnie i na tym pewno jeszcze nie koniec”<sup>25</sup> i – co więcej – bywała na filmie mistrza suspense „publiczność wyjątkowo różnorodna: widziało się

<sup>19</sup> Tajoj, *Nasz ekran. O Domu, w którym żyjemy*, „Kamena” 1958, nr 23–24, s. 12.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> A. Tatarkiewicz, *Nasz ekran. A'propos Rashomonu*, „Kamena” 1959, nr 11, s. 10.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Tajoj, *O Rebecce i o szmirze*, „Kamena” 1959, nr 17, s. 11.

<sup>25</sup> Ibidem.

przedstawicieli środowisk uniwersyteckich, twórczych, rękodzieła, handlu społecznionego, RIP-u i to wszystko w przekroju kilku pokoleń”<sup>26</sup>. Recenzentka nie podzielała entuzjazmu lubelskich widzów, demaskując film jako wielką szmirę, która tylko udaje poziom. Elementami pozytywnymi były – według niej – gra aktorska Joan Fontaine i Laurence’a Oliviera oraz reżyseria Hitchcocka „wytwarzająca chwilami nastrój graniczący ze swoistą poezją grozy”<sup>27</sup>. „Pod osłoną tych niezaprzeczalnych walorów pustka intelektualna filmu tym skuteczniej atakuje prostodusznego widza, skłonnego wierzyć, że ogląda istotnie – jak głosi reklama – znakomity dramat psychologiczny”<sup>28</sup>.

Warto zaznaczyć, że Anna Tatarkiewicz upominała się niejednokrotnie na łamach „Kamieny” o filmową edukację, choćby poprzez stworzenie „kina dobrych filmów” na wzór innych miast, gdzie prezentowano by ambitniejsze produkcje, które teraz ze sporym opóźnieniem docierają do Lublina<sup>29</sup>.

Tej romanistce z zawodu i zamiłowania szczególnie bliskie było kino francuskie, w którego analizę potrafiła sprawnie i interesująco wpleść kontekst literacki. W ciekawej recenzji *Czerwonej oberży* (1951), w reż. Claude’a Autant-Lary, pokazywanej kilka lat po premierze w ramach Festiwalu Filmów Fernandela w lubelskim Kinie Letnim i przyjętej przez publiczność raczej chłodno, wskazywała na literackie korzenie współczesnego humoru absurdałnego, także tego zawartego w omawianej komedii kryminalnej. „Film można odbierać rozmaicie – jako makabryczny żart podany w zawiesistym sosie galijskiego humoru, jako sprowadzoną do absurdu parodię tradycyjnych, bardzo tradycyjnych wątków literackich i dramatycznych, jako – nareszcie – metaforyczny obraz losu ludzkiego, widzianego przez egzystencjalistyczne czarne okulary”<sup>30</sup>.

Czasem ten literacki kontekst może stać się balastem, nadmiarem. Tak było – w ocenie recenzentki – w przypadku filmu René Claira, *Porte des Lilas* (1957), w którym widziała replikę obrazu *Pod dachami Paryża* (1930), jednak bez jego nowatorstwa i lekkości. Fascynacja Claira współczesną „czarną” literaturą („Juju i Artiste przypominają inną sławną parę – Didi i Gogo”<sup>31</sup>) obciążała

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> A.T., *Nasz ekran. U progu życia, Kolorowe pończochy*, „Kamena” 1961, nr 1, s. 12.

<sup>30</sup> Tajoj, *Nasz ekran. Czerwona oberża*.

<sup>31</sup> Bohaterowie sztuki Samuela Becketta, *Czekając na Godota*, wydanej w 1952 roku.

film niepotrzebną egzystencjalistyczną tematyką, bo – zdaniem recenzentki – „problemy Beckettowskie nie pasują do ram poetyki Clairowskiej”<sup>32</sup>.

Literatura francuska była chętnie przywoływanym przez Tatarkiewicz kontekstem, nie tylko w oczywistych sytuacjach, jak w refleksji o braku dobrych filmowych adaptacji powieści Aleksandra Dumasa ojca w recenzji francuskiego filmu *Wicehrabia de Bragelonne*<sup>33</sup>, ale też w tych mniej spodziewanych, jak w zestawieniu francuskiej nowej powieści (*nouveau roman*) z *Rashomonem* Kurosawy<sup>34</sup> (wraz z postulatami rzetelnego zbadania wpływu kinematografii na technikę współczesnej powieści) czy w rozważaniach nad fenomenem aktora-legendy Jamesa Deana, który zagranymi zaledwie trzema rolami, szczególnie w ekranizacji powieści Steinbecka, *Na wschód od Edenu*, „ukazał typ wrażliwości oraz sytuacje psychiczne znamienne dla współczesnej młodzieży”, i którego postawa „buntu bez powodu” ma swoje literackie analogie, choćby „w dziele i życiu Musseta, udręczonego i cynicznego *dziecięcia wieku*”<sup>35</sup>.

O tym, że Anna Tatarkiewicz była wyczulona nie tylko na kontekst literacki, ale na stricte filmowe środki wyrazu, świadczy choćby jej entuzjastyczna recenzja *Popiołu i diamentu* (1958) Andrzeja Wajdy. Dla recenzentki brak pietyzmu wobec powieści był wielkim plusem tego filmu. „Dosłowne tłumaczenie poetyki literackiej na poetykę filmową (jak wszelkie dosłowne przekłady) – tłumaczyła – mija się z celem zamierzenia, a jest nim: wzbudzić w odbiorcy wzruszenie podobnego rzędu i napięcia”<sup>36</sup>. Chwaliła stronę wizualną filmu, grę aktorską (szczególnie Zbigniewa Cybulskiego, jako aktora *par excellence* filmowego. „Cybulski nie g r a Maćka, on j e s t Maćkiem”), a także pracę reżysera. „Robotę reżyserską Wajdy charakteryzuje [...] umiejętność operowania szczególnie na rzecz spraw najogólniejszych; koncentrowanie uwagi nie na wydarzeniach, ale na stanach psychicznych, wygrywanie międzyakcji”<sup>37</sup>. O wizualnej wrażliwości recenzentki świadczy choćby jej refleksja o najsłynniejszej – jak się po wielu latach okazało – scenie filmu Wajdy, tej z zapalonymi w szklankach od wódki „zniczami” ku czci poległych. Wstrząsająca ta scena – zgodnie z przewidywa-

<sup>32</sup> Tajó, *Nasz ekran. Porte des Lilas*, „Kamena” 1958, nr 21, s. 7.

<sup>33</sup> Tajó, *Nasz ekran. Dumas i film*, „Kamena” 1960, nr 1, s. 12.

<sup>34</sup> A. Tatarkiewicz, *Nasz ekran. A propos Rashomonu*.

<sup>35</sup> Tajó, *Nasz ekran. James Dean i choroba wieku*, „Kamena” 1960, nr 4, s. 8.

<sup>36</sup> Tajó, *Nasz ekran. Popiół i diament*, „Kamena” 1958, nr 20, s. 7.

<sup>37</sup> Ibidem.



niami Tatarkiewicz – pozostała nie tylko „w historii kinematografii polskiej”, ale „historii polskiej kultury”<sup>38</sup>.

W 1958 i 1959 roku recenzje Anny Tatarkiewicz na łamach „Kamenu” ukazywały się w miarę regularnie. W kolejnych dwóch latach zdarzały się dłuższe przerwy w redagowaniu rubryki filmowej, które recenzentka tłumaczyła „powodami techniczno-organizacyjnymi”, jak również „niezbyt frapującym repertuarem, w którym niewiele było pozycji zmuszających kinomana mimo wszystko do chwycenia za pióro”<sup>39</sup>. Niedługo potem Anna Jakubiszyn-Tatarkiewicz przeniosła się do Warszawy, gdzie pracowała m.in. jako tłumaczka z języka francuskiego, członkini zespołu redakcyjnego tygodnika<sup>40</sup> „Forum”, a także współpracowniczką wielu pism społeczno-kulturalnych, w tym filmowych – „Filmu” i „Kina”<sup>41</sup>.

Przez kilka kolejnych lat filmowa rubryka recenzencka w „Kamieniu” nie funkcjonowała. Pojawiały się natomiast okazjonalne artykuły z cyklu *Gawędy o filmie (polskim)* autorstwa Jerzego Kuryluka. Dotyczyły bieżącej produkcji<sup>42</sup>, historii kina i kultury filmowej<sup>43</sup>, ale także wpisywały się w dyskusyjne tematy podejmowane przez krytykę, choćby kwestię scenariusza, jego relacji do literatury i kondycji w polskim kinie<sup>44</sup>.

Autorką ciekawych, polemicznych tekstów była w tym czasie także Maria Bechczyc-Rudnicka, pisarka i znakomita dziennikarka, stała publicystka „Kamenu”, przez jakiś czas również współredaktorka pisma<sup>45</sup>, specjalizująca się na co dzień w artykułach dotyczących literatury czy w recenzjach teatralnych<sup>46</sup>. Wybór omówionych na łamach lubelskiego pisma filmów zdeterminowany był także jej zainteresowaniami literackimi. W recenzji *Faraona* (1965) doceniła wysiłek realizacyjny twórców oraz sam film jako osiągnięcie artystyczne, aczkolwiek zwróciła uwagę na pewne uproszczenia, które przeinaczały poglądy

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> A.T., *Nasz ekran. Wielka parada*, „Kamena” 1961, nr 10, s. 8.

<sup>40</sup> Od kwietnia 2013 roku „Forum” jest dwutygodnikiem.

<sup>41</sup> Między innymi hasło: *Anna Tatarkiewicz* w bazie: film w prasie polskiej, <http://www.film-polski.pl/rec/index.php/rec/17217> (dostęp: 17.03.2019).

<sup>42</sup> J. Kuryluk, *Gawędy o filmie polskim. Zapowiedzi i wątpliwości*, „Kamena” 1962, nr 13, s. 14; Idem, *Gawędy o filmie polskim. Cegły z dachu spadające*, „Kamena” 1963, nr 19, s. 11.

<sup>43</sup> Idem, *Pierwszy lubelski „sinematograf”*, „Kamena” 1962, nr 24, s. 15.

<sup>44</sup> Idem, *Gawędy o filmie. Literatura na ekranie*, „Kamena” 1963, nr 5, s. 10.

<sup>45</sup> M. Bechczyc-Rudnicka, *Droga rozwojowa „Kamenu”*, passim.

<sup>46</sup> M. Derecki, *Środowisko lubelskie* (14). *Pani Maria*, „Kamena” 1983, nr 18, s. 3.

filozoficzne wyrażone w powieści. Kawalerowicz kończy film efektownym mrokiem, „widokiem czarnych czeluści bramy, w której miał się ukazać ludziom dobrej woli – Ramzes, mąż opatrnościowy, władca sprawiedliwy”, ale się nie ukazuje. W powieści jest jeszcze epilog, w którym „intrzygant, arcykapłan Herhor [...] realizuje projektowane przez Ramzesa reformy”<sup>47</sup>.

Interesujący jest w tej recenzji jej aspekt autotematyczny. Otóż publicystka, zestawiając entuzjastyczne przyjęcie *Faraona* Kawalerowicza przez publiczność i krytykę z kontrowersjami i dyskusją wokół *Popiołów* (1965) Wajdy, stwierdza, że:

O tonacji i temperaturze odbioru naszych reprezentacyjnych dzieł sztuki filmowej decydują u nas postawy historiozoficzne autora i konsumenta. Ryzykowna „historiozofia” *Popiołów* Żeromskiego odżyła na ekranie w najwidoczniej nieodpowiednim momencie, zaś polityczno-socjologiczne poglądy Prusa jakoś nikogo nie podrażniły. No i mamy werdykty: Wajda „zdradził”, Kawalerowicz – „wierny”<sup>48</sup>.

Autotematycznym komentarzem rozpoczęła publicystka również inną swoją recenzję adaptacji filmowej klasyki, tym razem zagranicznej, czyli powieści Lwa Tołstoja, *Wojna i pokój* (1967) w reżyserii Siergieja Bondarczuka. Zarzucała krytyce filmowej banalność stwierdzeń związanych z kwestią przenoszenia literatury na ekran. Chodzi o generalnie powtarzającą się myśl, „że ekranizacja tej czy innej wielkiej powieści nie przeniosła całego jej bogactwa”<sup>49</sup>. Publicystka przypominała o odrębności materii literackiej i filmowej, twierdząc, iż „ogólna niewydolność gatunku filmowego w czytelnym przekazywaniu f i n e z j i i n t e l e k t u a l n y c h nie powinna być źródłem zarzutów stawianych poszczególnym dziełom filmowym”<sup>50</sup>. Recenzja była jednocześnie polemiką z „krańcowo negatywnym stanowiskiem”, jakie wobec filmu Bondarczuka zajął Zygmunt Kałużyński w „Polityce”<sup>51</sup>. Publicysta zarzucał radzieckiej produkcji, że za mało w nim ducha Tołstoja i że zrobiony został w „stylu muzealnym”<sup>52</sup>. Według oceny Bechczyc-Rudnickiej adaptacja Bondarczuka to pieczołowicie zrealizowany, osadzony w epoce „wyciąg audiowizualny” powieści z konieczną i starannie przeprowadzoną selekcją wątków, faktów, zestawień postaci, bez

<sup>47</sup> M. Bechczyc-Rudnicka, *Faraon – wielka rzecz*, „Kamena” 1966, nr 7, s. 8.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> M. Bechczyc-Rudnicka, *Wojna i pokój*, „Kamena” 1967, nr 22, s. 10.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Z. Kałużyński, *Film. Tołstoj w panoramie*, „Polityka” 1967, nr 43, s. 7.

<sup>52</sup> Za: M. Bechczyc-Rudnicka, *Wojna i pokój*.



nadmiernych i niepotrzebnych „udziwnień”. „Czyżby antyestetyczne niechlujstwo miało nadać tej konwencji scenograficznej lepszy styl?”<sup>53</sup> – pytała retorycznie publicystka.

Regularna rubryka filmowa powróciła na łamy „Kameny” pod koniec 1968 roku pod nazwą *Ekran i widz*. Jednak na początku lat 70. znów nastąpiły zawirowania. Przez kilka miesięcy funkcjonowała jako *Ekran i estrada*, w związku z czym pojawiło się w jej ramach kilka tekstów poświęconych życiu muzycznemu (m.in. recenzja koncertu Trubadurów w Lublinie<sup>54</sup> czy refleksje o lubelskim jazzie<sup>55</sup>). Po kolejnej, tym razem prawie dwuletniej przerwie, pod koniec 1973 roku wróciła (ponownie z widzem w nazwie) i przez prawie 20 lat działała w miarę systematycznie.

Stałym jej recenzentem został Mirosław Derecki, znany lubelski dziennikarz, reportażysta, pisarz, związany z pismem od początku lat 60.<sup>56</sup> „Studiował weterynarię, choć jego pasją było aktorstwo. Został dziennikarzem, ale nie zrezygnował z działalności estradowej, udzielając się przez wiele lat w lubelskich kabaretach”<sup>57</sup>. Najpierw zadebiutował swoimi opowiadaniem drukowanymi na łamach „Kameny”. Ówczesna redaktor pisma Maria Bechczyc-Rudnicka doceniła jego talent oraz zmysł obserwacji i zaproponowała mu współpracę, a później (w styczniu 1963 roku) – etat w redakcji<sup>58</sup>. „Pisał artykuły z zakresu publicystyki kulturalnej, teksty poświęcone filmowi (w autorskiej rubryce *Ekran i widz*) i sztuce teatralnej, [...] reportaże historyczne oraz reporterskie gawędy, w których utrwalił Lublin, jakiego już dawno nie ma, jego mieszkańców, kulturę, nastrój”<sup>59</sup>.

Podpisujący się inicjałami M.D. był autorem prawie 300 recenzji filmowych, nie licząc kilku dłuższych artykułów oraz wywiadów z ludźmi kina, a także z inspirującymi krytykami i wykładowcami akademickimi (Aleksandrem Jackiewiczem, Bolesławem Michałkiem czy Jerzym Toeplitzem<sup>60</sup>).

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> M.D., *Ekran i estrada*. „Żywe słowo”, „Kamena” 1970, nr 22, s. 12.

<sup>55</sup> M.D., *Ekran i estrada*. *Coś się dzieje...*, „Kamena” 1970, nr 23, s. 10.

<sup>56</sup> M. Derecki, *35 lat i ja*, „Kamena” 1979, nr 1, s. 8.

<sup>57</sup> Mirosław Derecki (1936–1998), Leksykon. Słownik biograficzny [in:] <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/miroslaw-derecki-19361998/> (dostęp: 20.10.2018).

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> *Niepokój i odwaga*. Z Aleksandrem Jackiewiczem rozmawia M. Derecki, „Kamena” 1980, nr 8, s. 5. *Aktor współodpowiedzialny*. Z prof. Jerzym Toeplitzem rozmawia M. Derecki,

Teksty w rubryce filmowej były krótkie, ale treściwe, recenzent starał się uruchamiać zarówno współczesne, jak i historyczne konteksty filmowe czy kulturowe.

Lubił powoływać się na inne krytyczne opinie, aby potwierdzać własne zdanie, albo częściej – podejmować polemikę z recenzentami stołecznymi. Miał świadomość, że:

O wartości dzieła sztuki decyduje [...] nie tyle liczba oficjalnych nagród, ile rezonans, jaki wywołuje ono wśród odbiorców. Ten rezonans uwidacznia się i w kontrowersyjności krytyki i spontaniczności zainteresowania się nowym zjawiskiem przez środki masowego przekazu i – co może najważniejsze – reakcją szerokiej publiczności<sup>61</sup>.

Pisząc w jednym z pierwszych tekstów o krytycznej recepcji *Lalki* (1968) Bolesława Prusa według Wojciecha Jerzego Hasa, stwierdzał m.in.:

[...] Has swoim ostatnim filmem zamieszał potężnie w polskiej krytyce filmowej. A że zrobił to równocześnie w sposób przebiegły, bazując na stałych „intelektualnych” ciągach ludzi piszących o filmie, wyprawiają oni teraz nie lada recenzyjne łamańce, aby powiedzieć, że film jest – ich zdaniem – do luftu, ale zarazem nie narazić się na stwierdzenie, iż nie rozumieją jego intelektualnych i artystycznych głębin<sup>62</sup>.

Sam felietonista jednak też w jakimś sensie tę ekwilibrystykę uprawiał, twierdząc, że Has miał prawo do własnej koncepcji w duchu „filmu autorskiego”, aczkolwiek – po pierwsze – zgrzeszył uproszczeniem i naiwnością w obrazie rozwarstwowanego społeczeństwa z powieści Prusa, a – po drugie – dał się zniewolić scenografom filmu o wybujałym temperamencie i nasycił film zbyt mocno charakterystyczną dla siebie rekwizytornią<sup>63</sup>.

W 1968 roku, na początku swojej recenzenckiej działalności, Derecki sformułował opinię na temat polskiej twórczości filmowej w ogóle.

U nas prawie każdy reżyser – twierdził z przekąsem – pragnie odkrywać nowe kontynenty sztuki filmowej i we wszystkich dziedzinach [...]. Tak to w wielkiej

---

„Kamena” 1980, nr 16, s. 1, 10. *Wajda niepokorny*. Z Aleksandrem Jackiewiczem rozmawia M. Derecki, „Kamena” 1981, nr 13, s. 3. *Filmowane na gorąco*. Z Bolesławem Michałkiem rozmawia M. Derecki, „Kamena” 1981, nr 14, s.1, 4.

<sup>61</sup> (md), *Ekran i widz. Kabaret*, „Kamena” 1974, nr 4, s. 14.

<sup>62</sup> M.D., *Felieton z rezerwy. Wokół Prusa i Hasa*, „Kamena” 1968, nr 25, s. 8.

<sup>63</sup> Ibidem.

męce rośnie nam nowe pokolenie Godardów i Antonionich, choć niektórzy przedstawiciele tego pokolenia zbliżają się już do emerytury<sup>64</sup>.

Irytował go brak specjalizacji tematycznej czy formalnej polskich reżyserów, wynikający z lęku przed pomówieniem o „zawężenie wachlarza zainteresowań”, „brak odkrywczości”, czego efektem było „miotanie się między tematyką psychologiczną, historyczną, młodzieżową, big-beatową, za każdym razem wyważając dawno otwarte drzwi”. A przecież – co powinno się wydawać oczywiste – „w pojęciu sztuki mieści się także pojęcie dobrego rzemiosła artystycznego”<sup>65</sup>. Tekst ten koresponduje z refleksją Anny Tatarkiewicz, która niegdyś również zarzuciła polskiej sztuce filmowej pogardę dla „rzemieśnictwa” i brak utworów dobrej, średniej klasy<sup>66</sup>. Co ciekawe, w jednym i drugim wypadku pretekstem do tej szerszej refleksji stały się dobrze – w ocenie recenzentów<sup>67</sup> – zrealizowane polskie filmy wojenno-batalistyczne: *Orzeł* Janusza Meissnera i Leonarda Buczkowskiego oraz *Kierunek Berlin* Jerzego Passendorfera i Wojciecha Żukrowskiego.

Drażnił recenzenta „Kamień” stosowany przez niektórych stołecznych krytyków, a także reżyserów mówiących o własnych obrazach, „wzniośle intelektualny styl”, którym starali się na siłę podbudować znaczenie filmów będących w założeniu gatunkowym kinem rozrywkowym i to niejednokrotnie – w ocenie Dereckiego – słabej jakości. Zarówno dorabianie „historiozoficznej” otoczki w duchu Grottgera do *Wilczycy* (1982) Marka Piestraka, który jakby zapomniał, że „istotą ambitnego horroru nie jest dzisiaj piętrzenie na ekranie piramidy trupów i okrwawionych bebeczków”<sup>68</sup>, ale – tak jak w *Dziecku Rosemary* (1968) Polańskiego czy *Łśnieniu* (1980) Kubricka – budowanie grozy przez sięganie po atrybuty jak najbardziej „zwyczajne” i „codzienne”, jak i tworzenie złudzenia, że oglądając *Wielkiego Szu* (1982) Sylwestra Chęcińskiego „uczestniczy się w jakimś tam psychologiczno-filozoficznym misterium”, bo

<sup>64</sup> (MD), *Ekran i widz. Kierunek Berlin*, „Kamień” 1969, nr 3, s. 10.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Tajó, *Nasz ekran. Uczciwy Orzeł*, „Kamień” 1959, nr 4–5, s. 11.

<sup>67</sup> „Język filmu jest prosty i bezpretensjonalny [...]. Dzięki trafnej konstrukcji dramaturgicznej autorzy uniknęli pewnej monotonii, jaką groził temat [...]. Robota operatorska jest czysta i nie obliczona na tani efekt; aktorstwo na dobrym, wyrównanym poziomie”. Ibidem.

„Film, jak zwykle u tego reżysera, charakteryzuje czystość rysunku sytuacji i postaci, doskonałe zdjęcia, wartość akcji i szeroki rozmach w scenach batalistycznych”. (MD), *Ekran i widz. Kierunek Berlin*.

<sup>68</sup> M.D., *Ekran i widz. Horror po polsku*, „Kamień” 1983, nr 11, s. 10.

jego bohater, karciany szuler, to „doświadczony przez los filozof samotnik [...] heroiczny outsider, który w młodości dokonał świadomego wyboru”<sup>69</sup>, były sporymi recenzenckimi nadużyciami.

Szczególnym sprawdzianem dla kina rozrywkowego wydaje się być komedia – gatunek niezwykle wymagający, w którym chodzi o to – jak pisał Derecki w jednym z tekstów – żeby śmiech nie tyle królował na ekranie, co był słyszalny na widowni<sup>70</sup>. O stanie polskiej komedii pisał niejednokrotnie, doceniając to, co w niej wartościowe (np. trylogię Chęcińskiego<sup>71</sup>) czy polemizując z innymi krytykami (np. na temat filmów Barei – dostrzegał zarówno ich wady – choćby problemy ze scenariuszem, ale i punktował zalety – „doskonałe aktorstwo i zręczną reżyserię”<sup>72</sup>).

Wszystkie elementy dobrej komedii miał na przykład – w ocenie publicysty – film Radosława Piwowarskiego, *Pociąg do Hollywood* (1987). W entuzjastycznej recenzji starannie odnotował nawiązania do twórczości znakomitego amerykańskiego reżysera, Billy’ego Wildera, zwłaszcza do *Pół żartem, pół serio* (1959). O ile jednak film Wildera był

komedią „radosną”, filmem iskrzącym się życiem, pełnym lawinowo toczących się gagów [...] niczym właśnie ów nowoczesny amerykański ekspres wiozący „dramatis personae” na Florydę. [...] u Piwowarskiego te pociągi są stare, parowe, wolno pełnzące po prowincjonalnych polskich szlakach kolejowych [...], jakże swojskie, z wagonowymi bufetami przesiąkniętymi odorem piwa, zaśmieconymi i zapłutymi. [...] Ale pod cienką warstwą powszedniości kryją się gorące ludzkie dramaty, wielkie ambicje i ...szalone marzenia<sup>73</sup>.

I owe „rodzime, życiowe realia”, przez które przebrnąć muszą młodzi ludzie, „Merlin” i Piotruś, w drodze do spełnienia swoich zawodowo-artystycznych planów, pokazane dosadnie, „ale i z wielkim poczuciem humoru (to nic, że czasem – jakże gorzkiego!), [są] istotnym «miąższem» filmu Piwowarskiego”<sup>74</sup>. Publicysta chwalił również aktorstwo i kobiecy wdzięk odtwórczyni jednej z głównych ról Katarzyny Figury.

<sup>69</sup> M.D., *Ekran i widz. W co się gra?*, „Kamena” 1983, nr 13, s. 14.

<sup>70</sup> (md), *Ekran i widz. Śmiech na widowni!*, „Kamena” 1974, nr 12, s. 14.

<sup>71</sup> Ibidem. MD, *Ekran i widz. Kochaj albo rzuć*, „Kamena” 1977, nr 14.

<sup>72</sup> (md), *Ekran i widz. Bareja nareszcie bawi*, „Kamena” 1975, nr 1, s. 14; M.D., *Ekran i widz. Trochę Tyma, trochę Barei, w sumie...*, „Kamena” 1979, nr 3, s. 14.

<sup>73</sup> M.D., *Ekran i widz. Pociąg do Hollywood*, „Kamena” 1987, nr 20, s. 5.

<sup>74</sup> Ibidem.

Brak wyspecjalizowania polskich filmowców w dziedzinie kina gatunkowego był szczególnie odczuwalny w zderzeniu z zachodnią kinematografią, której wybrane pozycje pokazywane były na naszych ekranach. Polski odbiorca, chcąc nie chcąc, był odgórnie „sterowany w kierunku dobrego filmu”, z racji polityki repertuarowej Centrali Wynajmu Filmów, a sprowadzane od czasu do czasu słabsze pozycje – jak zaznaczał nieco ironicznie Derecki w jednym z tekstów – to nie tyle schlebienie niskim gustom publiczności, ile zamierzenie dydaktyczne, pokazujące, że zagraniczna kinematografia, podobnie jak polska, nie tylko wartościowymi obrazami stoi<sup>75</sup>.

Recenzent potrafił docenić dobrze zrobione kino rozrywkowe. Dostrzegał ciekawe zjawiska w amerykańskiej komedii filmowej, choćby twórczość Mela Brooksa, „drugiego” po Woodym Allenie, słusznie diagnozując, iż „dowcip Woody’ego Allena «istnieje sam w sobie», komedie Mela Brooksa są tym śmieszniejsze, im lepiej orientujemy się w materii i w kierunku czy też gatunku filmowym, jaki parodiują”<sup>76</sup>.

Podkreślał, że Francis Ford Coppola, reżyser m.in. obydwu *Ojców chrzestnych* czy *Czasu apokalipsy*, tworzył filmy popularne niegardzące publicznością, potrafiące pogodzić widownię i krytykę, „funkcjonujące nienagannie i inteligentnie”<sup>77</sup>.

O ile nie do końca przypadły recenzentowi do gustu filmy z Jamesem Bondem, czyli agentem 007, w których „akcja jest na ogół idiotyczna i prymitywna” i trzeba ją podkręcić „widowiskowością”, czyli „rozmachem inscenizacyjnym”, „setkami statystów”, „najnowszymi osiągnięciami techniki”<sup>78</sup>, o tyle z wielkim entuzjazmem odnosił się zarówno do kina George’a Lucasa, jak i Stevena Spielberga. „Nafaszerowane” techniką filmy Lucasa i Spielberga są „równocześnie pełne swoistej poezji, niezwykłości i baśniowości przetworzonej w sposób nie-raz bardzo może «naiwny», ale przecież artystycznie autentyczny i twórczy”<sup>79</sup>. Derecki nie używał jeszcze pojęcia Kino Nowej Przygody – sformułowanego przez Jerzego Płazewskiego na łamach czasopisma „Kino” w 1986 roku<sup>80</sup> – ale

<sup>75</sup> (md), *Ekran i widz. Ha!, ha!, ha!*, „Kamena” 1974, nr 16, s. 14.

<sup>76</sup> M.D., *Ekran i widz. Mel Brookes a la Hitchcock*, „Kamena” 1979, nr 17, s. 14.

<sup>77</sup> (md), *Ekran i widz. Ojciec chrzestny II*, „Kamena” 1976, nr 21, s. 14.

<sup>78</sup> (MD), *Ekran i widz. W sidłach agenta 007*, „Kamena” 1969, nr 9, s. 14.

<sup>79</sup> M.D., *Ekran i widz. Kukły plus technika*, „Kamena” 1985, nr 2, s. 10.

<sup>80</sup> J. Płazewski, „Nowa Przygoda” i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5 oraz tekst M. Jankun-Dopartowej, *Czarujący niedorostek i rumieńce krytyki*, „Kino” 1988, nr 3, w którym autorka przypisuje termin pismu i osobie krytyka, za: *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, Gdańsk 2012, s. 5.

potrafił dostrzec jego cechy: zakorzenienie w określonej konwencji, m.in. baśniowej<sup>81</sup>, stosowanie pastiszu<sup>82</sup>, dostarczanie widzom mocnych wrażeń oraz jego eskapistyczny charakter<sup>83</sup>.

Docenianie kina rozrywkowego nie oznaczało w wypadku Dereckiego bezkrytycznego przyjmowania każdej propozycji kinowej nawet ulubionego reżysera czy gatunku filmowego. Szukał wartości naddanych podnoszących rozrywkowy repertuar na wyższy poziom. Jako publicysta piszący na tematy filmowe, prelegent w kinach lubelskich i w mniejszych miastach Lubelszczyzny oraz aktywny widz, miał pełną świadomość, że publiczność, „zarówno wielkomiejska, jak i prowincjonalna – preferuje głównie repertuar rozrywkowy [...] filmy kryminalne, sensacyjne i melodramaty”<sup>84</sup>. Wynika to z ciągle jeszcze powszechnego przekonania, że do kina chodzi się przede wszystkim „dla rozrywki”, nie oczekując (w odróżnieniu np. od przedstawienia teatralnego), że film może być, mniej lub bardziej udaną, „przygodą artystyczną”<sup>85</sup>.

W rubryce filmowej „Kameny” pojawiały się, oczywiście, rekomendacje obrazów, które dzięki „talentowi i osobowości autora” i „dobrej passie twórczej” stawały się porywającymi dziełami sztuki albo przynajmniej wydarzeniami znaczącymi czy skłaniającymi do dyskusji na różnych polach. W przypadku polskiego kina były to filmy autorstwa m.in. Andrzeja Wajdy i Krzysztofa Zanussiego, „bez wątpienia – jak pisał w 1977 roku Derecki – pary najlepszych polskich reżyserów filmowych, zresztą bardzo różniących się od siebie zarówno z uwagi na filozofię artystyczną, temperament czy też środki wyrazu”<sup>86</sup>.

Publicysta wydawał się być większym admiratorem powściągliwego Zanussiego niż emocjonalnie rozedrganego Wajdy. Ważny był dla niego wymiar uniwersalny „moralitetów współczesnych” zanurzonych w terażniejszości,

<sup>81</sup> M.D., *Ekran i widz. Kino jako baśń*, „Kamena” 1984, nr 26, s. 22.

<sup>82</sup> „Spielberg uwielbia pastisze: robi sobie w swych kolejnych filmach zabawę z różnych gatunków filmowych, z różnych znanych dzieł filmowych, a nawet pastisze swoich własnych, uprzednio nakręconych filmów”. M.D., *Ekran i widz. Rozkoszny barbarzyńca*, „Kamena” 1984, nr 3, s. 10.

<sup>83</sup> „Publiczność chce ucieczki od problemów dnia codziennego. Chce odprężenia w ciemności kinowej sali. Pożąda samooczyszczenia poprzez powrót do źródeł. Do świata baśni, gdzie wszystko jest możliwe, czyste i piękne, choć tak bardzo nieprawdopodobne. Właśnie ten moment zdołał uchwycić i wyjść mu naprzeciw Steven Spielberg”. M.D., *Ekran i widz. Kino jako baśń*.

<sup>84</sup> MD, *Ekran i widz. Wieczorni goście*, „Kamena” 1969, nr 13, s. 10.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Md, *Ekran i widz. Barwy ochronne*, „Kamena” 1977, nr 7, s. 14.

w których Zanuszi portretował głównie przedstawicieli inteligencji (naukowców, dziennikarzy) i zadawał niełatwe pytania o kwestie etyczne, wybory moralne, sprawy ostateczne. Szczególnie interesująca i pogłębiona była recenzja *Spirali* (1978)<sup>87</sup>. Derecki, analizując ten bezkompromisowy i angażujący wyobraźnię widza film, (choć pod względem formalnym miejscami „łamający się dramatycznie” i „wpadający w dłużyzny”), będący „niemal klinicznym studium umierania”, przywoływał ciekawe konteksty, m.in. wydany w tym samym czasie *Zawał* Mirona Białoszewskiego<sup>88</sup> – notatnik pisarza z okresu jego pobytu w warszawskim szpitalu oraz rekonwalescencji w sanatorium w Inowrocławiu po przeżytym zawale. Podobna jest jednak – jak pisał – tylko wyjściowa sytuacja bohaterów filmu i książki, którzy muszą zmierzyć się ze śmiertelną chorobą w smutnym, szpitalnym otoczeniu. *Zawał* to zwierzenie człowieka pogodzonego ze światem, żyjącego w bliskości z ludźmi i doświadczającego przyjaźni, natomiast bohater *Spirali*, Tomasz Piątek (w kreacji Jana Nowickiego) jest na własne życzenie do końca życia wyobcowany z ludzkiej wspólnoty<sup>89</sup>.

Z kolei w recenzji *Bez znieczulenia* (1978) Andrzeja Wajdy, obok oczywistej diagnozy współczesności, konkretnie karierowiczostwa w środowisku dziennikarskim, Derecki wskazywał przede wszystkim na wymiar psychologiczny tej opowieści, wynikający w dużej mierze ze specyfiki wykonywanego przez głównego bohatera, Jerzego Michałowskiego (w kreacji Zbigniewa Zapasiewicza – który swoją osobowością zanadto – w ocenie recenzenta – zdominował film), zawodu reportera na misjach zagranicznych. Analizował ten aspekt, przywołując kontekst słynnego filmu Antonioniego z Jackiem Nicholsonem<sup>90</sup> i uwypuklając problem oderwania „grand reporter”, będącego blisko ważnych wydarzeń na świecie, od własnego środowiska zawodowego i życia prywatnego.

U Antonioniego wszystko to przyjmuje wymiar filozoficzny, egzystencjalny, postawę bohatera cechuje zniechęcenie do świata, życia, totalna rezygnacja. U Wajdy wprost przeciwnie. Michałowski jest człowiekiem czynu, zaangażowanym, energicznym, bezkompromisowym [...]. Otrzymany niespodziewanie cios prowokuje [jednak] Jerzego nie tyle do obrony, sensownego działania, co do dość chaotycznej walki na oślep, aż do przegranej<sup>91</sup>.

<sup>87</sup> M.D., *Ekran i widz. Spirala*, „Kamena” 1978, nr 21, s. 14.

<sup>88</sup> M. Białoszewski, *Zawał*, Warszawa 1977.

<sup>89</sup> M.D., *Ekran i widz. Spirala*.

<sup>90</sup> *Zawód reporter / Professione: Reporter*, reż. M. Antonioni, Francja, Hiszpania, Włochy 1975.

<sup>91</sup> M.D., *Ekran i widz. Bez znieczulenia*, „Kamena” 1979, nr 1, s. 14.



Film – w ocenie recenzenta – jest interesujący, zrobiony z pasją, „choć nie bez pewnych wad scenariusza”<sup>92</sup>. Ale – jak pisał kilka lat wcześniej w polemicznym tekście na temat *Ziemi obiecanej* (1974) – „pewne przerysowania i załamania kompozycyjne i niektóre nieudolności [...] są charakterystyczne dla każdego prawie filmu Wajdy”<sup>93</sup>, co nie przeszkadzało mu wcale przyjmować bardzo pozytywnie, a niekiedy z entuzjazmem, kina słynnego reżysera, zarówno tego, które wynikało z literatury (jak choćby *Ziemia obiecana* czy *Panny z Wilka*<sup>94</sup>, 1979), jak i tego, którego bazą była rzeczywistość (jak *Bez znieczulenia* czy *Człowiek z żelaza*, 1981).

*Nota bene* tekst o *Człowieku z żelaza* to chyba najbardziej subiektywna wypowiedź Mirosława Dereckiego w ramach jego rubryki filmowej. Nie była to – jak sam zaznaczył – recenzja, tylko „felieton o moich, n a s z y c h związkach z tym filmem i tą całą sprawą”<sup>95</sup>. Ten szczególny stosunek do *Człowieka z żelaza*, który nie jest dla niego, ani jako dla człowieka, ani jako dla dziennikarza, ani wreszcie jako dla recenzenta filmowego „jakimś tam «Człowiekiem z celuloideu»”, wynika z osobistego, jednostkowego i zbiorowego, zaangażowania w pokazywane na ekranie wydarzenia, związane oczywiście ze strajkiem w Stoczni Gdańskiej i podpisaniem porozumień sierpniowych. To właśnie „Kamena”, dzięki opublikowaniu wywiadu z Aleksandrem Ściborem-Rylskim, scenarzystą *Człowieka z żelaza*, jako pierwsze pismo w Polsce poinformowała obszernie o treści filmu Wajdy<sup>96</sup>. Derecki planował napisane osobnej recenzji<sup>97</sup>, w której zamierzał zawrzeć „oprócz obiektywnego także swój s u b i e k t y w n y stosunek do tego filmu [...]”<sup>98</sup>. Gdyż, według jego opinii „krytyk, recenzent, musi umieć się zdobyć na obiektywizm, nie wolno mu jednak zrezygnować również z subiektywnego, osobistego bardzo spojrzenia”<sup>99</sup>.

Ten osobisty ton pobrzmiewa choćby w recenzji *Siekierzady* Witolda Leszczyńskiego, będącej adaptacją powieści Edwarda Stachury, związanego w czasach studenckiej młodości z Lublinem (studiował romanistykę na

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> (md), *Ekran i widz. O co chodzi Wajdzie?*, „Kamena” 1975, nr 9, s. 14.

<sup>94</sup> M.D., *Ekran i widz. Wajda a... literatura*, „Kamena” 1979, nr 20, s. 14.

<sup>95</sup> M.D., *Ekran i widz. Wokół Człowieka z żelaza*, „Kamena” 1981, nr 17, s. 11.

<sup>96</sup> *Człowiek z żelaza*. Z Aleksandrem Ściborem-Rylskim rozmawia M. Derecki, „Kamena” 1980, nr 25, s. 4–5.

<sup>97</sup> Czego ostatecznie nie zrealizował.

<sup>98</sup> M.D., *Ekran i widz. Wokół Człowieka z żelaza*.

<sup>99</sup> Ibidem.



KUL-u)<sup>100</sup>. To właśnie m.in. na łamach „Kameny” ukazywały się pierwsze wiersze i opowiadania Steda, w tym także jego piosenka *Czy warto*, którą kończy się film Leszczyńskiego, a która została opublikowana latem 1972 roku, co skrupulatnie zaznacza Derecki w swojej recenzji. Jako aktywny uczestnik ówczesnego życia studenckiego znał Stachurę (czytał nawet wiersze poety na jego pierwszym wieczorze autorskim w lubelskim klubie Nora<sup>101</sup>). W pozytywnej recenzji *Siekierzady* przywołuje kontekst autobiograficzny, ale ważniejsze jest wskazanie na te elementy filmu (przede wszystkim znakomite kreacje aktorskie na czele z Edwardem Żentarą), dzięki którym udało się twórcom oddać nastrój powieści Steda, jej liryzm oraz humor słowny i sytuacyjny<sup>102</sup>.

W rubryce filmowej „Kameny” nie brakło miejsca także dla ambitnego kina europejskiego i światowego. Bohaterami felietonów Dereckiego byli ważni reżyserzy, m.in. Roman Polański<sup>103</sup>, Akira Kurosawa<sup>104</sup>, Stanley Kubrick<sup>105</sup>, Alfred Hitchcock<sup>106</sup>, Orson Welles<sup>107</sup>. Recenzent nie pomijał kwestii recepcji ich dzieł na lokalnym gruncie.

Przykładowo o kinie Carlosa Saury pisał w 1978 roku zaintrygowany widocznym zainteresowaniem wśród młodej generacji lubelskich widzów jego filmem *Kuzynka Angelika*. W odróżnieniu od amerykańskiego, preferowanego przez młodzież, sposobu filmowania, charakteryzującego się „dynamicznym montażem, drapieżnością spojrzenia kamery, kąśliwą ironią lub brutalnością pokazywanych scen, penetrowaniem przez reżyserów [...] obszaru socjologicznego lub politycznego”, Saura tworzy kino „psychologiczne, [...] niełatwe do odczytania w warstwie fabularnej, [...] odwołujące się do przeszłości, rozpamiętujące zdarzenia, relacje międzyludzkie [...] w tempie ściszym, w atmosferze filozoficznej zadumy”<sup>108</sup>, a przy tym nieoderwane od trudnej

<sup>100</sup> M. Derecki, *Środowisko lubelskie (5). Partyzant, „góral” i księżę poezji*, „Kamena” 1983, nr 7, s. 5–6.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>102</sup> M.D., *Ekran i widz. Wokół Siekierzady*, „Kamena” 1986, nr 22, s. 11.

<sup>103</sup> (md), *Ekran i widz. Made in „Playboy”*, „Kamena” 1973, nr 26, s. 14; M.D., *Ekran i widz. „Lokator”*, „Kamena” 1977, nr 24 s.14; M.D., *Ekran i widz. Polansky*, „Kamena” 1981, nr 14, s. 12; M.D., *Ekran i widz. Piraci czyli przygoda Polańskiego*, „Kamena” 1988, nr 16, s. 14.

<sup>104</sup> M.D., *Ekran i widz. Laury dla Kurosawy*, „Kamena” 1980, nr 12, s. 11.

<sup>105</sup> (md), *Ekran i widz. 2001: Odyseja kosmiczna*, „Kamena” 1974, nr 6, s. 14.

<sup>106</sup> M.in. M.D., *Ekran i widz. Hitchcock*, „Kamena” 1980, nr 11, s. 14.

<sup>107</sup> M.D., *Ekran i widz. „Rosebud” znaczy „Różyczka”*, „Kamena” 1985, nr 23, s. 8.

<sup>108</sup> M.D., *Ekran i widz. Odczytywanie Saury*, „Kamena” 1978, nr 25, s. 14.

hiszpańskiej rzeczywistości, także politycznej. Przyczyny tego zaskakująco pozytywnego przyjęcia przez polską młodzież narracji i stylistyki filmów Hiszpana upatruje recenzent, powołując się na głosy krytyków warszawskich, w tym, że naśladują one, mniej lub bardziej świadomie, strukturę utworów muzycznych, z którymi młodzi są dużo bardziej obeznani niż ich rodzice, bez linearnej akcji, z rozwijającymi się i przekształcanymi tematami, po jakimś czasie ustępującymi miejsca innym<sup>109</sup>.

Zatem, jak widać z powyższych przykładów, rubryka filmowa w „Kamieniu” przez cały okres jej funkcjonowania prowadzona była na naprawdę dobrym poziomie. Z racji częstotliwości wydawania tego pisma o profilu literackim i społeczno-kulturalnym (przez większość czasu był to dwutygodnik), to nie ambicja recenzowania wszystkich pozycji w repertuarze kinowym stanowiła o sile działu recenzenckiego. Zawsze musiał to być jakiś wybór, którego kryteria byłyby mniej lub bardziej subiektywne: własna intuicja i zainteresowania sprawozdawców (którzy nie byli zawodowymi recenzentami, a raczej miłośnikami kina, a przy tym znakomitymi dziennikarzami, publicystami, badaczami i czynnymi uczestnikami życia kulturalnego) czy kontekst lokalny, np. odbiór danego filmu przez lubelską publiczność. O ile Anna Tatarkiewicz, z racji swojego zawodu (była romanistką, badaczką literatury i teatru) chętnie uwzględniała w swoich recenzjach konteksty literackie, o tyle Mirosław Derecki, szczególnie pasjonat Lublina, lokalnej historii, kultury, tradycji, przywoływał w swoich tekstach aspekt lokalny. Osobnym działem (nie wspomnianym z racji zawężonego tematu artykułu) były jego wypowiedzi o temat kultury filmowej Lublina (tej historycznej – np. pierwszych seansów i kin<sup>110</sup>, jak i współczesnej – DKF-ów, kin studyjnych itp.<sup>111</sup>).

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> M.in. M.D., *Ekran i widz. Było to dawno*, „Kamena” 1969, nr 14, s. 10; M.D., *Ekran i widz. Początki kina*, „Kamena” 1986, nr 2, s. 10.

<sup>111</sup> M.in. M.D., *Ekran i widz. Amatorzy z Chelma*, „Kamena” 1969, nr 24, s. 10; M. Derecki, *Nieopłacalne „bergmany”*, „Kamena” 1977, nr 4, s. 9; M.D., *Ekran i widz. Uczestniczyć w kulturze*, „Kamena” 1977, nr 26, s. 14; M.D., *Ekran i widz. Pochwała „Bariery”*, „Kamena” 1978, nr 7, s. 14.

## Bibliografia

### Literatura podmiotowa (chronologicznie)

- Tajoj, *Nasz ekran. Czerwona oberża*, „Kamena” 1958, nr 17.  
 Tajoj, *Nasz ekran. Popiół i diament*, „Kamena” 1958, nr 20.  
 Tajoj, *Nasz ekran. Porte des Lilas*, „Kamena” 1958, nr 21.  
 Tajoj, *Nasz ekran. O Domu, w którym żyjemy*, „Kamena” 1958, nr 23–24.  
 Tajoj, *Nasz ekran. Uczciwy Orzeł*, „Kamena” 1959, nr 4–5.  
 Tatarkiewicz A., *Nasz ekran. A'propos Rashomonu*, „Kamena” 1959, nr 11.  
 Tajoj, *O Rebecce i o szmirze*, „Kamena” 1959, nr 17.  
 Tajoj, *Nasz ekran. Składanka ze wstępem*, „Kamena” 1959, nr 21.  
 Tajoj, *Nasz ekran. Dumas i film*, „Kamena” 1960, nr 1.  
 Tajoj, *Nasz ekran. James Dean i choroba wieku*, „Kamena” 1960, nr 4.  
 A.T., *Nasz ekran. U progu życia, Kolorowe pończochy*, „Kamena” 1961, nr 1.  
 A.T., *Nasz ekran. Wielka parada*, „Kamena” 1961, nr 10.  
 Kuryluk J., *Gawędy o filmie polskim. Zapowiedzi i wątpliwości*, „Kamena” 1962, nr 13.  
 Kuryluk J., *Pierwszy lubelski „sinematograf”*, „Kamena” 1962, nr 24.  
 Kuryluk J., *Gawędy o filmie. Literatura na ekranie*, „Kamena” 1963, nr 5.  
 Kuryluk J., *Gawędy o filmie polskim. Cegły z dachu spadające*, „Kamena” 1963, nr 19.  
 Bechczyc-Rudnicka M., *Faraon – wielka rzecz*, „Kamena” 1966, nr 7.  
 Bechczyc-Rudnicka M., *Wojna i pokój*, „Kamena” 1967, nr 22.  
 M.[irolaw] D.[erecki], *Felieton z rezerwy. Wokół Prusa i Hasa*, „Kamena” 1968, nr 25.  
 (MD), *Ekran i widz. Kierunek Berlin*, „Kamena” 1969, nr 3.  
 (MD), *Ekran i widz. W siłach agenta 007*, „Kamena” 1969, nr 9.  
 MD, *Ekran i widz. Wieczorni goście*, „Kamena” 1969, nr 13.  
 M.D., *Ekran i estrada. „Żywe słowo”*, „Kamena” 1970, nr 22.  
 M.D., *Ekran i estrada. Coś się dzieje...*, „Kamena” 1970, nr 23.  
 (md), *Ekran i widz. Made in „Playboy”*, „Kamena” 1973, nr 26.  
 (md), *Ekran i widz. Kabaret*, „Kamena” 1974, nr 4.  
 (md), *Ekran i widz. 2001: Odyseja kosmiczna*, „Kamena” 1974, nr 6.  
 (md), *Ekran i widz. Śmiech na widowni!*, „Kamena” 1974, nr 12.  
 (md), *Ekran i widz. Ha!, ha!, ha!*, „Kamena” 1974, nr 16.  
 (md), *Ekran i widz. Bareja nareszcie bawi*, „Kamena” 1975, nr 1.  
 (md), *Ekran i widz. O co chodzi Wajdzie?*, „Kamena” 1975, nr 9.  
 (md), *Ekran i widz. Ojciec chrzestny II*, „Kamena” 1976, nr 21.  
 Md, *Ekran i widz. Barwy ochronne*, „Kamena” 1977, nr 7.  
 MD, *Ekran i widz. Kochaj albo rzuć*, „Kamena” 1977, nr 14.  
 M.D., *Ekran i widz. Lokator*, „Kamena” 1977, nr 24.

- M.D., *Ekran i widz. Spirala*, „Kamena” 1978, nr 21.  
M.D., *Ekran i widz. Odczytywanie Saury*, „Kamena” 1978, nr 25.  
M.D., *Ekran i widz. Bez znieczulenia*, „Kamena” 1979, nr 1.  
M.D., *Ekran i widz. Trochę Tyma, trochę Barei, w sumie...*, „Kamena” 1979, nr 3.  
M.D., *Ekran i widz. Mel Brookes a la Hitchcock*, „Kamena” 1979, nr 17.  
M.D., *Ekran i widz. Wajda a... literatura*, „Kamena” 1979, nr 20.  
M.D., *Ekran i widz. Hitchcock*, „Kamena” 1980, nr 11.  
M.D., *Ekran i widz. Laury dla Kurosawy*, „Kamena” 1980, nr 12.  
M.D., *Ekran i widz. Polansky*, „Kamena” 1981, nr 14.  
M.D., *Ekran i widz. Wokół Człowieka z żelaza*, „Kamena” 1981, nr 17.  
M.D., *Ekran i widz. Horror po polsku*, „Kamena” 1983, nr 11.  
M.D., *Ekran i widz. W co się gra?*, „Kamena” 1983, nr 13.  
M.D., *Ekran i widz. Rozkoszny barbarzyńca*, „Kamena” 1984, nr 3.  
M.D., *Ekran i widz. Kino jako baśń*, „Kamena” 1984, nr 26.  
M.D., *Ekran i widz. Kukły plus technika*, „Kamena” 1985, nr 2.  
M.D., *Ekran i widz. „Rosebud” znaczy „Różyczka”*, „Kamena” 1985, nr 23.  
M.D., *Ekran i widz. Wokół Siekierzady*, „Kamena” 1986, nr 22.  
M.D., *Ekran i widz. Pociąg do Hollywood*, „Kamena” 1987, nr 20.  
M.D., *Ekran i widz. Piraci, czyli przygoda Polańskiego*, „Kamena” 1988, nr 16.

### Literatura przedmiotowa (alfabetycznie)

- Aktor współodpowiedzialny*. Z prof. Jerzym Toeplitzem rozmawia M. Derecki, „Kamena” 1980, nr 16.  
Bechczyc-Rudnicka M., *Droga rozwojowa „Kameny”*, „Kalendarz Lubelski 1964” 1963, R. 64, po wzn. 7.  
*Człowiek z żelaza*. Z Aleksandrem Ściborem-Rylskim rozmawia M. Derecki, „Kamena” 1980, nr 25.  
Derecki M., *35 lat i ja*, „Kamena” 1979, nr 1.  
Derecki M., *Nieopłacalne „bergmany”*, „Kamena” 1977, nr 4.  
Derecki M., *Środowisko lubelskie (14). Pani Maria*, „Kamena” 1983, nr 18.  
Derecki M., *Środowisko lubelskie (5). Partyzant, „góral” i książkę poezji*, „Kamena” 1983, nr 7.  
Derecki M., *Środowisko lubelskie (4). Romans z teatrem*, „Kamena” 1983, nr 6.  
Derecki M., *Środowisko lubelskie (3). Vivat professores!*, „Kamena” 1983, nr 4.  
Derecki M., *Środowisko lubelskie (10). Waldemar i towarzysze*, „Kamena” 1983, nr 14.  
Derecki M., *Środowisko lubelskie (22). Życie na Zamku*, „Kamena” 1983, nr 26.  
Eberhardt K., *Wyznanie na temat miasta*, „Kamena” 1961, nr 20.  
*Filmowane na gorąco*. Z Bolesławem Michałkiem rozmawia M. Derecki, „Kamena” 1981, nr 14.  
Jankun-Dopartowa M., *Czarujący niedorostek i rumieńce krytyki*, „Kino” 1988, nr 3.

- Jaworski K.A., *W kręgu „Kameny”*, Lublin 1965.
- Jaworski M.A., *A to Lublin właśnie...Moje posłowie*, „Kamena” 1988, nr 26.
- Jaworski M.A., „Kamena”, „Kultura” 1968, nr 29.
- Kałużyński Z., *Film. Tołstoj w panoramie*, „Polityka” 1967, nr 43.
- Kamena 1897–1933–1967*, red. M. Józefacka, T. Kłak, J. Zięba, oprac. graf. R. Tkaczyk, Lublin 1967.
- Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, Gdańsk 2012.
- Konrad Eberhardt*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Warszawa 2013.
- Konrad Eberhardt o polskich filmach*, wybór i wstęp R. Koniczek, Warszawa 1982.
- M.D., *Ekran i widz. Amatorzy z Chełma*, „Kamena” 1969, nr 24.
- M.D., *Ekran i widz. Było to dawno*, „Kamena” 1969, nr 14.
- M.D., *Ekran i widz. Pochwała „Bariery”*, „Kamena” 1978, nr 7.
- M.D., *Ekran i widz. Początki kina*, „Kamena” 1986, nr 2.
- M.D., *Ekran i widz. Uczestniczyć w kulturze*, „Kamena” 1977, nr 26.
- Michalski W., *Kazimierz Andrzej Jaworski 1897–1973*, Lublin 1985.
- Niepokój i odwaga*. Z Aleksandrem Jackiewiczem rozmawia M. Derecki, „Kamena” 1980, nr 8.
- Plażewski J., „*Nowa Przygoda*” i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5.
- Pół wieku*, „Kamena” 1983, nr 20.
- Tatarkiewicz A., *Prawda, tylko prawda, cała prawda*, „Więź” 1999, nr 10,  
[https://www.wiez.pl/index2.php?s=czasopismo\\_szczegoly,id,84,art,3741&zdzod=;s,czasopismo\\_szczegoly,id,84,art,3741/](https://www.wiez.pl/index2.php?s=czasopismo_szczegoly,id,84,art,3741&zdzod=;s,czasopismo_szczegoly,id,84,art,3741/)
- Wajda niepokorny*. Z Aleksandrem Jackiewiczem rozmawia M. Derecki, „Kamena” 1981, nr 13.
- Z ankiety „Rola i specyfika krytyki filmowej”*. Wypowiedź Zygmunta Kałużyńskiego, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 2.

**Monika Bator** – doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Autorka książek: *Życie filmowe w województwie kieleckim do 1939 roku* (2013) oraz *Z naszych ekranów. Recenzje filmowe Stefanii Heymanowej-Majewskiej na łamach „Słowa Ludu” w latach 1950–1965* (2016), a także artykułów na temat regionalnej historii kina, polskiego kina współczesnego oraz krytyki filmowej.



**Alina Biała**

ORCID: 0000-0001-7343-4094

## W PODWÓJNEJ PERSPEKTYWIE – PLAKAT ARTYSTYCZNY

**Słowa kluczowe:** afisz, korespondencja sztuk, literatura i plakat, plakat artystyczny, przekład intersemiotyczny

### Streszczenie

W artykule przedstawiono narodziny i ewolucję plakatu. Wskazano na przejawy estetyzacji komercyjnych zadań tego typu tekstów kultury, a także ich przekształcanie się w nową dziedzinę sztuki. Analizując plakat artystyczny, omówiono zmiany dokonujące się w obrębie tworzących go kodów (werbalnego i ikonicznego), scharakteryzowano intertekstualne nawiązania oraz mechanizm generowania znaczeń. Na podstawie zaprezentowanych zagadnień opisano podwójną perspektywę interpretacyjną plakatu artystycznego (reklamową i artystyczną), co zilustrowano odczytaniem plakatu Ryszarda Kai (*g*) *DZIECI FACECI* z 2012.

## FROM A DOUBLE PERSPECTIVE – THE ART POSTER

**Keywords:** affiche, correspondence of arts, literature and posters, art poster, intersemiotic translation

**Abstract**

The paper presents the origination and evolution of posters. The manifestations of aesthetization of commercial tasks of this type of culture texts along with their transformation into a new field of art were shown. Analyzing art posters, the author discusses the changes within the codes (verbal and iconic) that form an art poster and distinguishes intertextual connections along with the mechanism of meaning generation. On the basis of presented issues, the double perspective of interpretation of an art poster (advertising and artistic) was described and illustrated by reading a poster by Richard Kai MANCHILDREN from 2012.

**Narodziny sztuki plakatu**

Oczy przechodnia zahaczam harpunem,  
Kąsam jak kłami i smagam jak biczem,  
Aż zmyty deszczem, jak ptak z wiatrem frunę,  
Aby lec w błocie zmiętą szmatą, niczem.

Rajfur bezczelny, stręczyciel kuszący,  
Natręt zaczepny jestem, a bezbronny...  
Wiecznie i wszędzie o wszystkim krzyczący,  
A beznadziejnie zawsze jednostronny<sup>1</sup>.

Leopold Staff, *Afisz*

Plakat to informacja wizualno-językowa umieszczana w przestrzeni publicznej. Jego początków można doszukiwać się w egipskich papyrusach, greckich inskrypcjach i w płytkach z reklamami, mocowanych na murach pompejańskich domów<sup>2</sup>. Na rozwój tego sposobu społecznego komunikatu miał wpływ wynalazek druku. Dał on asumpt do pojawienia się książki drukowanej, grafiki książkowej i okazjonalnej oraz druków akcydensowych. Dzięki temu w XVI-wiecznej Europie upowszechnił się afisz (fr. *affiche*). Był

<sup>1</sup> L. Staff, *Wysokie drzewa, Martwa pogoda, Barwa miodu, Wiklina*, Warszawa 1955, s. 83.

<sup>2</sup> D. Folga-Januszewska, *Oto sztuka polskiego plakatu*, Olszanica 2018, s. 7.



to jednostronicowy wyrób poligraficzny rozlepiany w miejscach publicznych w celu obwieszczenia jakiejś informacji. O ile treść przekazu afisza stanowiła odmianę reklamy, to technika oraz forma wykonania łączyły go z książką. Podobnie jak w niej nośnikiem informacji była zadrukowana karta. Kompozycja liternicza opierała się na „układzie graficznym zaczerpniętym z pierwszych stron książek (układ osiowy, zróżnicowanie w stopniu pisma, wyróżnienia tekstowe)”<sup>3</sup>. Znaki języka były graficznie urozmaicone. Tekst drukowano czcionką o zróżnicowanej wielkości i kroju, a lokowano w szeregach wierszowych o różnej długości i niejednolitej odległości względem siebie. Służyło to wzmocnieniu i zhierarchizowaniu znaczeń słów współtworzących przekaz.

Mimo że afisz operował tym samym tworzywem co dzieło literackie, to nie plasował się w kategorii sztuki, jako że stanowił produkt społecznej i handlowej komunikacji pozbawiony wartości estetycznych. Jego język był nastawiony na użytek informacyjny, a nie artystyczny.

Z czasem, korzystający z tej formy społecznej komunikacji dostrzegli, że połączenie estetycznego liternictwa z elementami wizualnymi może zwiększyć zainteresowanie odbiorcy informacją. Afisz zaczął więc przesuwac się w kierunku dzieł artystycznych. Jego warstwa słowna ulegała ograniczeniu i upodabniała się do form plastycznych, a miejsce początkowo drobnych elementów graficznych zajął obraz o walorach estetycznych. I tak afisz przekształcił się w plakat, którego prawdziwy rozkwit nastąpił w II połowie XIX w. we Francji.

Upowszechnienie plakatu stało się możliwe dzięki litografii wynalezionej w 1798 r. przez niemieckiego grafika Aloisa Senelfeldera. Była to technika druku płaskiego pozwalająca na masowe powielanie obrazu o formacie większym niż stronica książki. Polegała ona na odciskaniu rysunku wykonanego na kamieniu litograficznym<sup>4</sup>. Ulicznemu eksponowaniu powstałych w ten właśnie sposób artystycznych akcydensów służyły słupy ogłoszeniowe wprowadzone do użytku w 1855 roku przez niemieckiego wydawcę i drukarza Ernsta Litfassa. Ich gęsta sieć z rozlepionymi barwnymi reklamami zrewolucjonizowała miejską ikonosferę. Przyczyniło się to do pojawienia nowego typu mieszczucha, flanera, spędzającego czas na wielogodzinnych spacerach i kontemplowaniu widoków arterii i zaułków.

<sup>3</sup> B. Krasieńska, *Afisz a plakat – problemy definicji. Wstęp do badań*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2016, t. XIV, s. 213.

<sup>4</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz (koordynator), M. Biel-ska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2002, s. 231.



Il. 1. Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre*, 1897, Ermitaż, Sankt Petersburg

Wizerunek nowoczesnego miasta i jego mieszkańców dokumentują wedyuty Camille'a Pissarra (*Boulevard Montmartre*, 1897, *Boulevard Montmartre w nocy*, 1897, *Boulevard Montmartre w zimowy poranek*, 1897) i Jeana Berauda (*Jeune femme traversant le boulevard*, rok nieznany, *Bulwar Kapucynów*, rok nieznany). Są one przykładem ówczesnych fascynacji w malarstwie, a zarazem świadectwem nowych interferencji artystycznych rozszerzających dotychczasowy zakres korespondencji sztuk.

Coraz większa popularność nowoczesnej formy reklamy zrodziła zapotrzebowanie na artystów-rzemieślników produkujących plakaty. Jedne z najstarszych wyszły z warsztatu francuskiego malarza i grafika *belle époque* Julesa Chéreta. Pierwsze czarno-białe prace twórcy powstały jeszcze w 1855 roku. Gdy po zapoznaniu się w Anglii z techniką wielobarwnej litografii Cheret powrócił w 1867 roku do Paryża, założył własną pracownię, w której do r. 1900 wykonał ponad 900 plakatów<sup>5</sup>. Reklamowały one zarówno rozmaite towary,

<sup>5</sup> S. Bojko, *Polska sztuka plakatu. Początki i rozwój do 1939 roku*, Warszawa 1971, s. 8.

wina, papierosy, jak i imprezy – bale, koncerty, spektakle teatralne – zawsze promowane barwnymi sylwetkami dynamicznie ujętych eleganczyków, kokieteryjnych kobiet zwanych od nazwiska twórcy *cheretkami*. Skuteczne marketingowo i atrakcyjne artystycznie dzieła Chereta olśniły nie tylko środowiska handlowców i reklamodawców, ale też artystów. Poczuli próbować sił na nowej niwie Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Jacques Villon, Theophile Steinlen, Henri de Toulouse-Lautrec, Alfons Mucha, Leonetto Cappiello<sup>6</sup>.



Il. 2. Jean Beraud, *Scena z paryskiej ulicy*, ok. 1885, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

Rozwój plakatu zbiegł się w czasie z powstaniem kabaretu. Pierwszy tego typu lokal, Chat Noir (Czarny Kot), został otwarty w 1881 roku w Paryżu. Założył go w oberży „przy ciasnej uliczce Rochechouart” Rodolphe Salis<sup>7</sup>. Klientela mogła posłuchać łatwo wpadających w ucho piosenek i satyrycznych występów wymierzonych zarówno w obyczajowość sfer wyższych, jak i w oficjalne formy życia społecznego oraz politycznego. Nowa rozrywka przypadła odbiorcom do gustu. W 1889 roku na Montmartrze otworzył swe podwoje inny kabaret – Moulin Rouge (Czerwony Młyn), którego znakiem rozpoznawczym były czerwone skrzydła młyńskie umieszczone na dachu. Założyciele, Joseph Oller i Charles Zidler, postanowili, by oddanie do użytku nowego przybytku spotkań wszelkiej maści oryginałów, półświatka i bohemy obwieścić plakatem. Jego przygotowanie zlecono Cheretowi. Tak powstał *Bal du Moulin-Rouge* (1889).

<sup>6</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>7</sup> I. Kiec, *W kabarecie*, Wrocław 2004, s. 6.





Il. 3. Juliusz Chéret, *Bal du Moulin-Ruge*, 1889

O ile dzieło Chereta ukazywało kabaret z perspektywy ulicy, prezentując „czerwony wiatrak, ku któremu zdąża na osłach gromada ładniutkich «chereetek»”<sup>9</sup>, to praca de Toulouse-Lautreca ukazywała rewiowy lokal od strony wnętrza, obrazowała tancerzy *variete* i ich klientelę.

Lautrec uwiecznił dwoje tancerzy: La Goulue<sup>10</sup> oraz Valentina le Désossé<sup>11</sup>, nadając kompozycji charakter trójplanowy. Ciemne plany, pierwszy i ostatni,

Powierzenie wykonania plakatu znanemu twórcy, którego znakiem rozpoznawczym był motyw uwodzicielskiej kobiety, jakże współgrający z atmosferą rodzącego się kabaretu, znakomicie służyło rozreklamowaniu lokalu. Oller i Zidler rozumieli, że siłą ich sukcesu jest nie tylko produkt – taniec kankan, którego dotąd nikt żadnemu wrażeń mieszczuchowi nie zaproponował, ale też nowatorski sposób jego rozreklamowania. Przyciągnęli więc do kabaretu wybornych wykonawców, a plakat informujący o rozpoczęciu nowego sezonu w Moulin Rouge w 1891 roku tym razem zamówiono u znanego artysty, stałego bywalca tego lokalu – Henry’ego de Toulouse-Lautreca<sup>8</sup>. Tak powstał *Moulin Rouge – La Goulue* (1891).

<sup>8</sup> S. Bojko, *Polska sztuka plakatu*, op. cit., s. 9.

<sup>9</sup> Za: J. Frey, *Toulouse-Lautrec: biografia*, przeł. J. Andrzejewska, Warszawa 2004, s. 589.

<sup>10</sup> La Goulue – pseudonim artystyczny Louise Weber, 1866–1929, francuskiej tancerki związanej z kabaretem Mulin Rouge, nazywanej „królową Montmartre”. Utrwalona przez Henriego de Toulouse-Lautreca na portretach (*La Goulue wchodząca do Moulin Rouge*, 1892) i plakatach (*Moulin Rouge – zapis jak powyżej La Goulue*, 1891).

<sup>11</sup> Valentin le Désossé (Valentin bez kości), pseudonim sceniczny Etienne’a-Julesa Edme Renaudina, 1843–1907, francuskiego tancerza i akrobata związanego z kabaretem Moulin Rouge. Utrwalony przez Henry’ego de Toulouse-Lautreca na plakatach (*Moulin*

okalają jasną scenę tańca, wynosząc ją do rangi centralnego elementu obrazu. Spojrzenie spektatora ześlizguje się po sylwetce Valentina i tłumie klientów ku tancerce ujętej w świetle jupiterów w chwili, gdy unosząc nogę odsłania bieliznę. Oddający esencję kabaretowego widowiska motyw został ukazany z dwóch nałożonych na siebie punktów widzenia: ze sceny, o czym świadczy kolejność ujęcia planów oraz rozchodzące się na boki linie scenicznych desek, jak i z balkonu, co sugerują częściowo przesłonięte żółte lampiony. Dzięki temu dynamika zobrazowanej sytuacji ulega podwojeniu. Oko widza niczym oko kamery może swobodnie przeskakiwać od jednego do

drugiego ujęcia tańca. Kinetykę obrazu wzmacniają też abstrakcyjnie potraktowane lampiony oraz rezygnacja z detali. Widzimy obraz kabaretowego widowiska *in statu nascendi*, w jego esencji, a zarazem w charakterystycznym dla tej formy rozrywki karykaturalnym ujęciu. Zarówno dobór sugestywnego motywu plastycznego, jak i dekoracyjność konturów dają odbiorcy przedsmak czekających go wrażeń.

Paryżanie nie pozostali obojętni wobec plakatu. Przyjaciel Lautreca, malarz i projektant wnętrz, Francis Jourdain, pisał: „Ciągle pamiętam szok, jaki przeżyłem, kiedy pierwszy raz zobaczyłem plakat Moulin Rouge [...] wieziono go na jakimś wózku przez avenue de l'Opera, byłem tak zafrapowany, że ruszyłem za nim chodnikiem”<sup>12</sup>. Opinie na temat dzieła były rozbieżne: „Świństwo!



Il. 4. Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge – La Goulue*, 1891

Rouge – La Goulue, 1891, Valentin le Desosse ustawia nowe tancerki, 1890).

<sup>12</sup> Za: J. Frey, *Toulouse-Lautrec*, op. cit., s. 326–327.

Arcydzieło!, Zniewaga!, Dzieło sztuki! [...] krytycy i artyści w swych ocenach byli krańcowo rozbieżni [...]. Plakat oceniono jako: ...«dzieło w najwyższym stopniu moralizatorskie..., [...] graficzne epitafium ginącej cywilizacji...»<sup>13</sup>.

Dziś, gdy wygasła oferta związana z *Moulin Rouge – La Goulue*, dzieło nadal funkcjonuje w obiegu artystycznym. To dowód, że nie jest tylko reklamą o cechach artystycznych, jak *Bal du Moulin-Ruge*, ale dziełem sztuki spełniającym funkcję reklamy. O ile więc przyjąć za XIX-wieczną krytyką francuską, że Chéret jest „ojcem plakatu”<sup>14</sup>, to Toulouse-Lautreca z całą pewnością można nazwać „ojcem sztuki plakatu”<sup>15</sup>.

Narodziny i kształtowanie się plakatu na ziemiach polskich wiążą się z pracami Teodora Axentowicza (*II Wystawa „Sztuka”*, 1898), Wojciecha Weissza (*Raut*, 1898), Stanisława Kamockiego (*Bal Artystyczny*, 1899), Józefa Mehoffera (*Loteria na urządzenie Domu Matejki*, 1899). Niektóre z nich można określić mianem afiszoplatatu (np. *Loteria...*), inne – plakatu (np. *II Wystawa „Sztuka”*), ponieważ są realizacją podstawowego kryterium tego typu tekstów kultury: „przemawiają do odbiorcy barwną plamą oraz ilustracją. Tekst [...] odgrywa rolę drugorzędną, stanowi jedynie informacje uzupełniające w stosunku do elementów czysto graficznych”<sup>16</sup>. Za jeden z pierwszych polskich plakatów artystycznych uznaje się pracę Stanisława Wyspiańskiego *Wnętrze* (1899)<sup>17</sup>. Jak głosi umieszczony na nim odręczny napis wykonany przez artystę, zaprasza mieszkańców Krakowa na „odczyt Stanisława Przybyszewskiego połączony z przedstawieniem dramatycznym fantazji Maeterlincka pod tytułem *Wnętrze*”. Rozbudowana warstwa tekstowa zbliża dzieło Wyspiańskiego do afisza. Jednak jego obraz nie jest reklamowym ozdobnikiem, lecz przekładem intersemiotycznym fragmentu didaskaliów *Wnętrza*: „Jedna z dwóch sióstr zbliża się [...] do pierwszego okna; druga do trzeciego. Opierają równocześnie dłonie na szybach. Patrzą długo w ciemność”<sup>18</sup>. Dokonując przeróbek i konkretyzacji w trakcie przenoszenia znaków z jednego tworzywa artystycznego

<sup>13</sup> M. Kurpik, *Czas, twórcy, plakat*, [w:] *Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie*, red. M. Kurpik, A. Szydłowska, Warszawa 2008, s. 27.

<sup>14</sup> S. Bojko, *Polska sztuka plakatu*, op. cit., s. 8.

<sup>15</sup> M. Kurpik, *Czas, twórcy, plakat*, op. cit., s. 26.

<sup>16</sup> B. Kasińska, *Afisz a plakat – problemy definicji*, op. cit., s. 213.

<sup>17</sup> K. Dydo, *Polski plakat teatralny 1899–1999*, Kraków 2000, s. 10.

<sup>18</sup> M. Maeterlinck, *Wnętrze*, przeł. Z. Sarnecki, [w:] *Dramaty wybrane*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1994, s. 116.



Il. 5. Stanisław Wyspiański, *Wnętrze*, plakat, 1899

na drugie, artysta stworzył obraz pozbawiony ilustracyjności i narracyjności<sup>19</sup>, stanowiący autorską interpretację tragizmu i niepokojącego nastroju fabuły reklamowanego dzieła.

Wiek XIX to czas sprzyjający sztuce. To wówczas pojawiła się romantyczna idea korespondencji sztuk<sup>20</sup>, powstały nowe koncepcje artystyczne (np. realizm, impresjonizm), narodziły się nowe dziedziny twórczości (fotografia – 1839, plakat – lata 80., film – 1895). O ile wymienione zjawiska artystyczne towarzyszące kształtowaniu się plakatu, a także klasyczne dziedziny sztuki, zrodziły się z potrzeb kulturowych – refleksji i piękna – to na uformowanie się plakatu wpłynęła cywilizacyjna działalność człowieka. Poszukując skutecznych narzędzi reklamy handlowej, twórcy sięgnęli w sferę kultury. Czerpali z jej tworzywa, by uczynić z handlu sztukę, a konsumentów reklamy przenieść w sferę jej odbiorców. Ta odmienna od wszystkich innych sztuk **proweniencja plakatu zaważyła na jego podwójnym statusie i kodzie**, a także na **podwójnej perspektywie interpretacyjnej** dzieł należących do tej dziedziny twórczości.

### Podwójny status

Każdy plakat spełnia trzy cele: informacyjny, perswazyjny i estetyczny. Pierwsze dwa stanowią „gen” przejęty z obszaru cywilizacji. Przekazywana

<sup>19</sup> M. Czubińska, *Krakowskie plakaty i grafika użytkowa z lat 1890–1918*, [w:] *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900–1950*, red. P. Rudziński, Lublin 2009, s. 55.

<sup>20</sup> Na ten temat: I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008.



wiadomość jest zawoalowana środkami wyrazu mającymi zapewnić sukces handlowy anonowanym produktom czy usługom. Z kolei cel estetyczny to efekt zmutowania reklamy z elementami naddanymi, zaczerpniętymi ze świata sztuki. Wraz z ich wprowadzeniem perswazyjna funkcja plakatu schodzi w cień funkcji informacyjnej, a treść przekazu jest wyrażana niepowtarzalnymi znakami plastycznymi.

Podwójny, handlowy i estetyczny, status plakatu jest podstawą klasyfikacji gatunkowej należących do niego dzieł.

W wymiarze ekonomicznym plakat zawiera konkretny przedmiot odniesienia. Z racji referencyjnego charakteru można wyróżnić kilka jego odmian. Jerzy Waśniewski wyodrębnia następujące typy plakatu: polityczny, społeczny, teatralny, muzyczny, filmowy, wystawowy, handlowy, sportowy, cyrkowy<sup>21</sup>. Z kolei autorzy *Sztuki świata. Leksykonu* grupują przedmioty odniesienia tego typu tekstów w kategorii klasyfikacyjne: myśli, postawy (ideowy, np. społeczny, polityczny, wojskowy, nacjonalistyczny), towary i usługi (reklamowy), wydarzenia artystyczne (kulturalny, np. filmowy, teatralny, operowy, wystawowy), osobiste poglądy twórcy plakatu na rozmaite tematy (autorski)<sup>22</sup>. Każda z odmian operuje własnymi środkami wyrazu, wynikającymi ze specyfiki przedmiotu reklamy czy obwieszczenia<sup>23</sup>. Wyrażają się one w określonym uschematyzowaniu przekazu i jego nastawieniu na promocyjny sukces.

Szczególne zjawisko w obrębie plakatów stanowi odmiana autorska. Przedmiotem referencji są tu osobiste refleksje twórcy. Wolne od powinności marketingowych, plakaty autorskie przesuwają się w kierunku dzieł pozostałych dziedzin twórczości, nastawionych na wyrażanie artystyczne. Przestają być obiektami z pogranicza cywilizacji i kultury, można je rozpatrywać jedynie w kategorii sztuki.

O ile handlowy status plakatu pozwala na jego klasyfikację ze względu na przedmiot reklamy, to status estetyczny jest podstawą wyodrębnienia plakatu artystycznego. Tym mianem



Il. 6. Piotr Młodożeniec, *Moment*, 2003

<sup>21</sup> *Plakat polski*, wstęp i oprac. J. Waśniewski, Warszawa 1968, [brak numeracji stron].

<sup>22</sup> *Sztuka świata. Leksykon*, t. 13, L–Z, red. naukowa A. Dulewicz, Warszawa 2004, s. 189.

<sup>23</sup> *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002, s. 209.



można określić każdy plakat, także handlowy, jeśli jego wartość użytkowa została ujęta w oryginalny koncept artystyczny będący w stanie wyrażać znaczenia i budzić emocje, także i wówczas, gdy wygaśnie produkt, którego reklamowaniu miał służyć. Osiągnięcie takich efektów jest uwarunkowane kilkoma czynnikami, takimi jak:

**1. Dobór reklamowego motywu obrazowego.** Nadrzędnym elementem każdego plakatu jest obraz<sup>24</sup>. Stanowi on nie tylko formę istnienia tego typu przekazu czy sposób zaszyfrowania informacji o przedmiocie reklamy, ale też klucz do wabienia spojrzeń przechodniów. Aby skutecznie otwierać drzwi do wyobraźni i myśli, plakat „powinien wpadać w oczy, podrażnione ruchem ulicznym i pociągane w różne strony, ale nadto winien obudzać ciekawość, nęcić przechodnia, wbijać mu się w pamięć, zniewalać go do powtórnego spojrzenia, a nawet, o ile możliwości, do dłuższego zatrzymania się przed sobą”<sup>25</sup>. Takie zadanie spełniają plakatowe obrazy burzące schematy postrzeżeń, wizualnie niejednoznaczne i mentalnie intrygujące. Unaoczniony w nich motyw winien być pozbawiony mimetyczności, stanowić wizualną syntezę przedmiotu reklamy<sup>26</sup>, a zarazem oddawać *clou* handlowej oferty. Wszystkie elementy obrazowej konstrukcji muszą wiązać się w figuralną jedność.

**2. Skrótowość i plastyczność ujęcia warstwy werbalnej.** Wobec plakatowego obrazu słowa mają charakter służebny. Należy je więc stosować oszczędnie, tylko wówczas, gdy zawartej w nich informacji nie sposób wyrazić obrazem. Jednocześnie, dla organicznego zespolenia z ikoną, graficzna forma znaków werbalnych winna się odznaczać walorami plastycznymi. Można to uzyskać dzięki odpowiedniemu doborowi kroju i wielkości czcionki pozwalającej zarówno widzieć w nich elementy składowe obrazu, jak i różnicować semantykę słów wedle reguł malarskich na pierwszo- i drugoplanową<sup>27</sup>. W dobrym artystycznie plakacie elementy językowe służą wyrażaniu treści i współtworzeniu jego warstwy ikonicznej.

**3. Nadanie obrazom walorów symbolicznych i metaforycznych.** Porzucając realistyczny model obrazowania na rzecz wizualnej kreatywności, twórcy

<sup>24</sup> M. Knorowski, *Plakat polski*, [w:] *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie*, red. prowadzący K. Spiegel, Warszawa 1996, s. 18.

<sup>25</sup> J. Wdowiszewski, *Sztuka w plakatach. Cele, powstanie, technika i artystyczne zasady nowoczesnego plakatu*, Kraków 1898, s. 32.

<sup>26</sup> J. Słomczyński, *Plakat. Idea – budowa – przykłady*, Warszawa 1947, s. 16.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 20.



Il. 7. Wiktor Górka, plakat do filmu *Kabaret*, reż. Bob Fosse, 1973

Podobny artystycznie efekt twórcy uzyskuje w przypadku odwołania się do ikonicznego symbolu. Ten polega na preparowaniu obrazowanego przedmiotu według jednego z czterech sposobów: a) wyizolowaniu rzeczy z naturalnego kontekstu, b) przypisaniu przedmiotowi kontekstu, w którym w rzeczywistości nie występuje, c) uchyleniu referencyjnego charakteru wizualizowanego obiektu przez jego deformację lub zmianę konotacji, d) opatrzeniu obrazu rzeczy dodatkowym komunikatem językowym (np. cytatem)<sup>30</sup>. Symbol stanowi podstawowy środek artystycznego wyrazu w plakacie.

plakatów wykorzystują metaforę i symbol<sup>28</sup>. Pierwsza polega na takim operowaniu linią i plamą (barwną), by mogły one jednocześnie układać się w przedstawienie „dwu różnych przedmiotów, które zarazem są sobą i nie są”<sup>29</sup>. Metaforyzacja przedstawienia wiąże się z eksponowaniem analogii pomiędzy konturami linii obrazowanych elementów lub też z konfigurowaniem bądź deformowaniem obrazów. Dzięki jej zastosowaniu plakatowy obraz ulega przemieszczeniu ze sfery „zobaczonego” w rejony „pomyślanego” i generuje rozmaite sensy.



Il. 8. Andrzej Pągowski, plakat do filmu *Austeria*, reż. Jerzy Kawalerowicz, 1983

<sup>28</sup> Na ten temat: S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, tu rozdziały: IV. *Wizualność metafory*, s. 63–77 oraz V. *Znak ikoniczny jako symbol (na przykładzie współczesnego plakatu)*, s. 78–97.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 81.

Wraz z metaforą umożliwia konotację znaczeń i jest warunkiem otwierania się plakatu na rozmaite konteksty kulturowe.

**4. Przywołanie w elementach wizualnych znaczeń intertekstualnych.** Zabieg ten polega na sytuowaniu plakatu w relacji do wcześniejszych dokonań artystycznych bądź w kontekście do tradycji kulturowej. Przykładem tego typu rozwiązań artystycznych jest plakat teatralny Jerzego Czerniawskiego *Kordian*, *Juliusz Słowacki* z 2006 roku reklamujący spektakl w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie w reżyserii Janusza Wiśniewskiego. Twórca ukazał tu tytułowego bohatera dramatu w momencie, gdy po nieudanej próbie zgładzenia cara staje przed plutonem egzekucyjnym.



Il. 9. Jerzy Czerniawski, *Kordian*, *Juliusz Słowacki*, plakat teatralny, 2006

Kordian został przedstawiony na czarnym tle i usytuowany *vis-a-vis* strzelającego do niego żołnierza. Takim jego modelunkiem artysta nawiązał do obrazu romantycznego malarza Francesca Goi – *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808*. Poza skazańca, jego gest uniesionych rąk, biała koszula oraz wymierzona w pierś lufa karabinu egzekutora są powtó-

rzeniem obrazu śmierci madryckiego powstańca. Włącza to plakatuowy obraz w szerszy kontekst, kojarzący polskie doświadczenie niewoli z analogicznym doświadczeniem innego narodu w podobnym historycznie czasie. Praca Jerzego Czerniawskiego potwierdza, że środki plakatuowej ekspresji mogą być organicznie powiązane ze światem sztuki



Il. 10. Francisco Goya, *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808*, 1814, Prado, Madryt

i kultury, co sprawia, że mają moc budzenia refleksji i emocji głębszych niż te, które są potrzebne dla realizacji celów perswazyjnych.

Artystyczne naddanie przekształca reklamowy przekaz w dzieło sztuki. Szczególnie wdzięcznym obiektem tego typu transformacji stają się plakaty filmowe, teatralne, muzyczne. Jako metatekst odnoszą się do przedmiotu, będącego artystyczną interpretacją innego dzieła sztuki, co daje artystom większe możliwości symbolicznego i metaforycznego modelowania znaków plastycznych, a także odnoszenia ich do kontekstów kulturowych, dzięki którym mogą generować kolejne skojarzenia i znaczenia. W dodatku tego typu plakaty nie ulegają naciskom komercji w takim stopniu jak plakaty reklamowe i nie są też narażone na oddziaływanie doraźnych idei, jak np. plakaty polityczne.

### Podwójny kod

Droga do powstania plakatu otworzyła się w chwili, gdy ornamenty roślinne i geometryczne afisza zaczęto przekształcać w obraz, który upiększał związany z nim przekaz językowy. Proces został zakończony, gdy obraz przeobraził się w główny środek ekspresji, a grafika słów upodobniła do formy plastycznej. W wyniku tej ewolucji powstał przekaz uformowany z dwóch kodów: werbalnego i wizualnego<sup>31</sup>. Funkcja tych kodów w plakacie jest różna ze względu na przynależność do odmiennych systemów: prymarnego, naturalnego (kod werbalny), i wtórnego, modelującego (kod wizualny artystyczny). Pierwszy wykorzystuje znaki i reguły ich stosowania w celach informacyjnych. Drugi przekształca znaki języka prymarnego w struktury naddane, wyrażające myśli i uczucia.

Plakat jako tekst kultury jest strukturą znaków złożonych horyzontalnie i wertykalnie. Łączy prymarny kod werbalny (język etniczny) z wizualnym kodem artystycznym (językopodobne malarstwo, fotografia, film). Jednocześnie, dokonującej się w nim kontaminacji systemów znaczących towarzyszą przekształcenia zarówno w obrębie wykorzystywanego języka naturalnego, jak i artystycznego.

W warstwie językowej plakat odstępuje od modelu informacyjnego wykorzystywanego w afiszu. Środkiem ekspresji stają się w nim pojedyncze wypowiedzenia w postaci sloganu, a także frazy lub osobne elementy werbalne.

<sup>31</sup> S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 22.

Odrzucenie schematu formalnego tekstu językowego i rozluźnienie składni wypowiedzi świadczą, że plakat swobodnie traktuje reguły języka naturalnego. Jednocześnie odejściu od rygorów gramatyki towarzyszy wyeksponowanie nośnika języka pisanego – grafii. Wartością stają się krój i wielkość czcionki oraz rozlokowanie znaków werbalnych w przestrzeni przekazu. Dzięki temu słowo nabiera walorów plastycznych, staje się obrazem bądź jego częścią. Jest zarówno nośnikiem semantyki, jak i elementem wizualizacji.

Graficzna strona językowego tworzywa plakatu pozwala nadawać słowom formę obrazu, a plakatowy obraz (należący do wtórnego systemu modelującego – malarskiego, fotograficznego, filmowego) jest kreowany w nawiązaniu do literatury (wtórnego systemu modelującego). Zjawisku towarzyszy zerwanie z referencyjnością obrazu artystycznego. Elementy plastyczne plakatu nie mieszczą się w kategorii Platońskiego obrazu-odbicia czy obrazu-wzoru<sup>32</sup>. Ich źródła są endogenne. Widzialne formy i barwy płyną z myśli ujętej w reguły gramatyczne właściwe dla wtórnego systemu modelującego – symbolu i metafory.

Tam, gdzie kończą się możliwości ekspresji plastycznej, plakat sięga po słowo, tuszując przy tym ograniczenie własnego tworzywa wspomnianym już nadawaniem słowom jakości plastycznych. Ponieważ w plakatowym przekazie unaoczniana jest myśl o reklamowanym przedmiocie, a nie on sam, „forma plastyczna nie występuje jako wartość samoistna, a raczej pełni rolę służebną, podporządkowaną nadrzędnej idei. Ma swój początek w pomysle plakatu i wybranej przez autora metaforze czy znaku, jest więc budowana jakby od środka – na zewnątrz”<sup>33</sup>. Istotą plakatowego obrazu, o czym była mowa powyżej, jest jego odejście od mimetyzmu i referencyjności względem obrazów naturalnych i skupienie się na wytwarzaniu obrazów pomysłanych.

Interesującym przykładem zespolenia słowa i obrazu jest plakat Bronisława Zeleka z 1965 roku. Został on wykonany w związku z wprowadzeniem do Polski filmu Alfreda Hitchcocka *Ptaki* (1963). Autor połączył tu w figuralną jedność dwa motywy – czaszkę i skrzydła. Powstały znak rozpina się na schemacie literackiego symbolu. Pozbawiony realnego desygnatu, wizualizuje śmiercionośne ptaszysko będące syntetycznym znakiem fabuły filmu. Element ten autor dopełnił wersami z wielokrotnie zapisanym słowem „ptaki”. Różnicując krój

<sup>32</sup> Por.: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 207–214.

<sup>33</sup> K. Lenk, *Myśląc plakaty*, <http://www.2plus3d.pl/artykuly/myslacz-plakaty-pluta> (dostęp 22.07.2018).





Il. 11. Bronisław Zelek, plakat do filmu *Ptaki*, 1965, reż. Alfred Hitchcock

i grubość czcionki wymodelował elementy językowe w obraz współgrający z ich semantyką i kategorią gramatyczną. Tak oto zmultiplikowane słowo stało się chmurą ptactwa, która na czele z ptakiem wieszczącym śmierć napiera na spektatora syntetycznie i sugestywnie oddając temat oraz nastrój filmu. Plakat Zeleka zasadza się na obrazie wymyślonym, bez wizualnego precedensu, bez referencji zarówno wobec obrazów naturalnych, jak i filmowych.

Relacje ikoniczno-słowne w plakacie komplikują się, gdy stanowi on zapowiedź ekranizacji lub spektaklu teatralnego powstałego na kanwie utworu literackiego. Znaki ikoniczne plakatu są wówczas zakotwiczone

w dwóch sztukach: przekładanej (teatr/film) i przełożonej (literatura). Plakat (przekład drugiego stopnia) reklamujący zainspirowane pierwowzorem dzieło (przekład pierwszego stopnia) jest wówczas interpretacją sztuki interpretującej inną sztukę. Jego twórca może kodować w swej kompozycji odniesienia zarówno do dzieła bezpośrednio przekładanego (np. ekranizacja, spektakl teatralny), jak i jego literackiego pretekstu. Przykładem jest plakat Michała Batorego z 2005 roku reklamujący *Zemstę* Aleksandra Fredry na deskach Teatru Polskiego w Poznaniu, wyreżyserowaną przez Piotra Cieplaka<sup>34</sup>. Ewa Obrębowska-Piasecka tak przedstawia zamysł reżysera:

Cieplak potraktował *Zemstę* tak, jakby ją na powrót oddawał widzom – do śmiechu i do refleksji. Dowcipnie i z czułością. Aktorzy Teatru Polskiego grają bez kon-

<sup>34</sup> Piotr Cieplak, ur. 1960, polski reżyser teatralny, absolwent teatrologii w PWST w Warszawie i reżyserii w PWST w Krakowie; w 2005 wyreżyserował *Zemstę* Aleksandra Fredry w poznańskim Teatrze Polskim.

tuszków, szabel i wąsów. Papkin zamiast słynną Artemizą wywija kijem bejsbolowym i śpiewa songi na rockową nutę, Rejent używa do pisania swoich pomówień laptopa, a Waław płaci za milczenie szeleszczącymi setkami zamiast brzęczącym złotem. [...] wszystkie te zabiegi nie są nachalne – raczej uniwersalizują spektakl niż go na siłę uwspółcześniają. Kostiumy – wyjąwszy papuziego Papkina – są stonowane, zwyczajne, codzienne. To ludzie tacy jak my, tyle że mówią wierszem. [...] Scenograf Andrzej Witkowski powtórzył na scenie charakterystyczne łoże z widowni, dając sygnał, że wewnątrz teatru odwraca o 180 stopni. Trochę to dosłowne. Ale już finałowy zabieg reżyserski to ładna, pełna czułości metafora. Zgoda panuje na scenie, a Papkin puszcza do widzów papierowy samolocik. Ten kołysze się nad ich głowami na cieniutkiej niteczce. Spadnie czy nie spadnie? Wszystko w naszych rękach<sup>35</sup>.

Adaptując *Zemstę* Aleksandra Fredry, Ciepłak dokonał jej uwspółcześnienia. Zachował temat i bieg akcji pierwowzoru, ale przeniósł je ze sztafażu sarmackiego we współczesny. Tę właśnie aktualizację wykorzystał twórca plakatu, Michał Batory. Posłużył się on symbolicznym obrazem wyciągniętej ręki-kaktusa, odnoszącym się do kluczowych zdarzeń scenicznych: sporu – palce-cierniste kaktusy oraz zgoda – gest podawanej do uścisku dłoni. Odpowiednio go modelując, zakodował przesunięcie akcji dzieła A. Fredry w e-czasy. Sygnalizuje to design komputerowej czcionki zastosowanej w napisach ukształtowanych w kolce kaktusa.

Jako figura teatralnego widowiska, plakat M. Batorego zachowuje łączność z dramatem Fredry. Uobecnia go zarówno w znakach plastycznych i języ-



Il. 12. Michał Batory, *Zemsta*, 2005

<sup>35</sup> E. Obrębowska-Piasecka, *Zgoda w rękach widzów – „Zemsta” Piotra Ciepłaka w Poznaniu*, <http://wyborcza.pl/1,75410,2992514.html> (dostęp 22.07.2018).

kowych, mających odniesienia i w dramacie, i w spektaklu, jak i tych, które oddają przekształcenia scenicznego pierwowzoru. Artystyczne przesunięcia teatralnej adaptacji można bowiem rozpoznać tylko w odniesieniu do literackiego hipotekstu.

### Podwójna interpretacja

Odbiór plakatu artystycznego jest zdeterminowany przedmiotem jego odniesienia. Nieznajomość oferowanego produktu wyznacza recepcję skierowaną na tekst kultury zaprezentowany za pomocą środków artystycznej reklamy. Poznanie zaś oferowanego produktu warunkuje czytanie pogłębione o relacje między plakatem a przywołanym w nim tekstem kultury. **Interpretacja plakatu artystycznego** może się zatem odbywać w jednej z dwu perspektyw: **pierwsza** zakłada, że zadaniem interpretatora jest **stworzenie wyobrażenia o reklamowanym produkcie artystycznym**, celem zaś **drugiej** jest **ocena owego wyobrażenia w kontekście jego przedmiotu**.

Odbiorcy postrzegającemu plakat w przestrzeni ulicy odsłania się najpierw obrazowa warstwa jego tektoniki. Początkowo rozpoznaje największy, a więc najbardziej widoczny znak plastyczny, a następnie, w miarę zbliżania się do postrzeganego obiektu, dopełnia go innymi towarzyszącymi i dopowiadającymi znakami wizualnymi oraz werbalnymi.

Odmienne rzecz się ma, gdy oglądamy reprodukcję plakatu zamieszczoną w galerii, muzeum, albumie czy w Internecie. W takich przypadkach oko widza chwytą jednocześnie wszystkie elementy obrazu, także językowe, choć koncentruje na nich wzrok wedle dowolnej kolejności. Ze względu na **wielość miejsc oglądu plakatu** determinujących jego interpretację, model **odbioru** tego typu tekstów kultury może przebiegać **według jednego z trzech wariantów**<sup>36</sup>:

1. W przestrzeni ulicy, w galerii, muzeum, albumie, Internecie.
  - a) Kod ikoniczny denotowany – wskazanie elementów obrazu potocznego.
  - b) Kod językowy – zakotwiczenie przekazu denotowanego w przedmiocie wskazanym w warstwie słownej.

<sup>36</sup> Modele te, opracowane w oparciu o rozprawę R. Barthesa, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, zamieściłam w artykule: *Estetyka i perswazja. Czytanie plakatu (na podstawie posterów Rafała Olbińskiego)*, „Literatura i Kultura Popularna” 2018, t. 24, s.15–30.



- c) Kod ikoniczny konotowany – ustalenie możliwych znaczeń poszczególnych elementów obrazu naturalnego w kontekście warstwy słownej i powiązanie ich w strukturę tekstową.
- 2. W przestrzeni ulicy, w galerii, muzeum, albumie, Internecie.
  - a) Kod ikoniczny denotowany – wskazanie znaków przekazu potocznego.
  - b) Kod ikoniczny konotowany – ustalenie możliwych znaczeń poszczególnych elementów obrazu naturalnego i możliwości ich konfigurowania w strukturę tekstową.
  - c) Kod językowy – zogniskowanie wielokierunkowo rozwijających się znaczeń konotowanych przez odniesienie ich do przekazu językowego.
- 3. W galerii, muzeum, albumie, Internecie.
  - a) Kod językowy – poznanie przedmiotu, do którego odnosi się przekaz.
  - b) Kod ikoniczny denotowany – wskazanie elementów obrazu potocznego.
  - c) Kod ikoniczny konotowany – ustalenie możliwych znaczeń poszczególnych elementów obrazu naturalnego w kontekście warstwy słownej i powiązanie ich w strukturę tekstową.

W przestrzeni ulicy odbiorca zawsze rozpoczyna recepcję plakatu od naturalnej warstwy obrazowej. W oparciu o nią, wykorzystując w różnych momentach procesu interpretacji kod językowy, rozszyfrowuje artystyczne naddania. W ten sposób rekonstruuje wtórne znaki modelujące (wizualne symbole i metafory), a także odniesienia do tradycji (motywy ikonograficzne, konteksty i aluzje wynikające z modelunku znaków plastycznych oraz ich organizowania w struktury artystyczne). Prześledźmy ten proces, odwołując się do pracy Ryszarda Kai (*g*) *DZIECI FACECI* z 2012, reklamującej spektakl muzyczny Teatru Wybrzeże z 2013 roku pod tym samym tytułem w reżyserii Adama Orzechowskiego. Plakatowy obraz ukazuje sylwetkę półnagiego mężczyzny ujętą na tle zdewastowanego pejzażu. Zarówno postać, jak i towarzyszące jej tło są pozbawione charakteru referencyjnego, a związek pomiędzy nimi nie wynika z naturalnego współistnienia. Poszczególne elementy znaczą coś więcej niż to, co obrazują. Zapatrzenie ku górze, wysportowane ciało, wąsik, melonik, muszka, anielskie skrzydła, sztanga, listek klonu, skarpetki – sygnalizują rozmaite maski mężczyzny. Odbiorca może mnożyć wcielenia bohatera: marzyciel, elegant, wolny ptak, kochanek, kulturysta, pantoflarz.



Il. 13. Ryszard Kaja, plakat (g)DZIE-CI FACECI, 2012

Karuzelę wizerunków napędzają też aluzje biblijne: skrzydła, prześmiewczo sugerujące anielsko upostaciowanego Adama, i listek klonu, transfiguracja liścia figowego, wskazujący zakłócenie wzorca.

Liść klonu pełni na plakacie podobną rolę jak w innych przedstawieniach wizualnych liść figowy – przykrywa coś wstydliwego – miejsce intymne mężczyzny [...]. Bordowy kolor liścia klonu oraz ułożenie w górę (tradycyjnie przedstawiony liść figowy ma kolor zielony i jest ułożony w dół) może być przejawem ironii nadawcy komunikatu, który daje odbiorcy sygnał, że liść jest już jesienny – dojrzały, bliski śmierci – niedługo opadnie i odkryje męski wstyd. Bordowy liść klonu jest więc tylko fizycznie podobny do zielonego liścia figowca, tak jak dobrze zbudowany współczesny mężczyzna [...] z plakatu jest również tylko powierzchownie podobny do prawdziwych mężczyzn przedstawianych niegdyś na obrazach i posągach<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> E. Borek, *Interpretacja plakatu artystycznego jako działanie na tekstach*, [w:] *Działania na tekście. Przekład – redagowanie – ilustrowanie*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, M. Nowosad-Bakalarczyk, T. Piekot, Lublin 2015, s. 261–262.

Konotacja znaczeń odbywa się też w powiązaniu postaci mężczyzny ze zdewastowanym pejzażem – dymiącym kominem i grudami jałowej ziemi, nad którymi widać korzenie usychających drzew. Spoglądający ku górze, nie spostrzega „krajobrazu po bitwie”, który go otacza.

Jak widać, plakatowe obrazy, wyswobodzone z ryz denotacji i otwarte na mnożenie konotacji, same w sobie stanowią znak o labiryntowej wręcz strukturze znaczącej. Ujarzmieniu zasięgu i spolaryzowaniu ich znaczeń służą wpisane w plakat słowa. Dzięki nim redundancja obrazu ulega zogniskowaniu na konkretnie. Roland Barthes tak charakteryzuje rolę werbalnej warstwy reklamy:

Pozwala na akomodację nie tylko wzroku, ale i rozumienia. Na poziomie przekazu „symbolicznego” przekaz językowy kieruje już nie identyfikacją, ale interpretacją, stanowi coś na kształt obramowania, które nie pozwala, aby sens konotowany przedostał się ku rejonom zbyt indywidualnym (tzn. ogranicza zdolność projekcyjną obrazu) [...] Tekst p r o w a d z i czytelnika wśród *signifies* obrazu, każe mu unikać jednych, a przyswajać inne<sup>38</sup>.

W plakacie Ryszarda Kai warstwę tekstową stanowi tytuł spektaklu ((g)DZIECI FACECI) oraz miejsce jego wystawienia (TEATR WYBRZEŻE). Obydwie informacje zostały zapisane czcionką o różnym kroju i wielkości. Ich recepcja, z perspektywy pozostającego w ruchu odbiorcy ulicznego, burzy tradycyjny, linearny sposób odczytywania tekstu od góry ku dołowi. Pozostaje też w sprzeczności z regułami ortograficznego zapisu. Jest to przejawem podporządkowania zasad strukturyzowania warstwy werbalnej sztukom plastycznym, bowiem łatwiej widoczne elementy leksykalne odznaczają się większą plastycznością form w porównaniu z mniejszymi, w których zapis, tak jak w tekście językowym, jest jedynie nośnikiem informacji. Jednocześnie są też bardziej zorientowane na informacyjną wieloznaczność, co także odróżnia je od zapisanych małą czcionką słów o jednoznacznym przekazie.

Tytuł plakatu kulturalnego zazwyczaj pokrywa się z tytułem reklamowanego w nim tekstu kultury i w ten sposób często też odnosi się do innych wykorzystanych w nim dzieł. Podobnie rzecz się ma w przypadku plakatu Kai. Odsyła on do piosenki Danuty Rinn *Gdzie ci mężczyźni?* z 1974 roku. Utyskiwaniu na kryzys męskości (rozumianej jako „owładnięcie ideami”, „nieprzekupność”, „prostota”, „zacność”, „wielkoduszność”, „szlachetność”) towarzyszy pokaźna lista zarzutów: znerwicowanie, histeria, cwaniactwo, nieszczerłość,

<sup>38</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przekład Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki”, 1985, z. 3, s. 294.

wazeliniarstwo, brak honoru, tchórzostwo. Ich kaliber uzasadnia zmianę leksemu „mężczyzna” na „facet” i motywuje przekształcenie frazy „gdzie ci” na „(g)dzie-ci”, co mnoży znaczenia i nadaje tytułowi lekką, rymowaną formę. Znający tekst piosenki, z łatwością znajdzie w nim zakotwiczenie wizualnego symbolu plakatu. Słowa refrenu „nie ma, nie ma, nie ma, nie ma, nie ma” pozwolą mu zrozumieć, że karykaturalnie sportretowana postać męska wyraża ambicje muzycznego widowiska, by być głosem w dyskursie współczesnej myśli feministycznej.

Celem interpretacji plakatu dokonywanej w przestrzeni ulicy jest przyjęcie lub odrzucenie oferty reklamowej. Jej ewaluacja jest tym głębsza, im większe jest zaciekawienie plakatem. Przyjemność odczuwana pod wpływem intrygujących bodźców wizualnych, łączonych ze złożami pamięci w interesujące myśli, przekłada się na decyzję odbiorcy.

Skorzystanie z plakatu jest *condicio sine qua non* drugiej interpretacji plakatu. Jest ona zorientowana już nie na funkcjonalność, ale na odkrywanie związków znaków plakatu z ideą i estetykę promowanej oferty. Aby prześledzić tok takiej interpretacji plakatu (g)DZIECI FACECI posłużę się zapowiedzią spektaklu, którą Teatr Wybrzeże umieścił na swej stronie internetowej. W jej przytoczeniu podkreśliłam fragmenty wskazujące na odwołania do tekstów piosenek wykorzystanych w scenariuszu muzycznego widowiska i podałam ich tytuły.

One już od wielu lat nie tylko śpiewają – ale całkiem serio pytają, wołają, krzyczą – Gdzie ci mężczyźni? (1.)! Im jeszcze ciągle się wydaje, że kobietę trzeba trzymać krótko (2.), z ułańską fantazją chodzą na piwko naprzeciwko (3.) i bawią się, jak szwoleżerowie (4.) – pocieszenie znajdując nie tylko w użytkach i ramionach innych kobiet (5.), ale i stwierdzeniu, że z dziewczynami to nigdy nie wie się... (6.) A przecież miał być ślub, a potem wesele... (7.) Ale one już wcześniej deklarowały, że nie mają woli do zameścia (8.), żeby się o nie nie martwić (9.), i że wymienią ich na lepsze modele (10.). Szydziły, drwiły, wytykały, miały swoje małżeńskie filozofie. A oni

1. *Gdzie ci mężczyźni?*, 1974, słowa Jan Pietrzak, muzyka Włodzimierz Korcz, wykonanie Danuta Rinn
2. *Kobietę trzeba trzymać krótko*, 1990, słowa Jacek Janczarski, muzyka Janusz Bogacki, wykonanie Piotr Fronczewski
3. *Chodź na piwko*, 1937, słowa Władysław Szlengel, muzyka Bolesław Mucman, wykonanie, m.in. Stasiek Wielanek
4. *Szwoleżerowie*, I połowa XX w., słowa Julian Tuwim, muzyka Stransky
5. *Przytul mnie*, 1980, słowa Marek Dutkiewicz, muzyka Sławomir Łosowski, wykonanie Kombi

odslaniając swe wnętrza – oddawali im serca i ciała – a im ciągle było mało (11.). I marzyły o księciu z bajki, dla którego będą jedną jedyną i niezauważalnie oddawały się w ręce zręcznych manipulaterek, które przewodziły im w budowie nowego, lepszego świata. Takiego bez paskudnych białych samców. I teraz w tym krajobrazie po bitwie, [...] muszą się zmierzyć ze stadem [...] sferminizowanych osobników marzących, jak i one o byciu... prawdziwą kobietą! No i gdzie ci faceci? Taki [...] scenariusz się nam ułożył z kilkudziesięciu popularnych i mniej znanych polskich piosenek, stworzonych przez naszych najwybitniejszych tekściarzy i kompozytorów. Postaramy się śpiewając przyjrzeć postępującemu tzw. kryzysowi męskości, ideologiom i ideolożkom feministycznym i wszelkim aspektom wojny płci – pół żartem – pół serio, z przymrużeniem oka<sup>5</sup>.

6. *Bo z dziewczynami*, 1975, słowa Andrzej Bianusz, muzyka Stefan Rembowski, wykonanie Jerzy Połomski
7. *Miał być ślub*, 2006, słowa Anna Dąbrowska, muzyka Bartek Kapłonowski, wykonanie Monika Brodka
8. *Nie mam woli do zamęścia*, 1974, słowa Adam Kreczmar, muzyka Adam Sławiński, wykonanie Łucja Prus
9. *O mnie się nie martw*, 1964, słowa Kazimierz Winkler, muzyka Józef Krzeczek, wykonanie Katarzyna Sobczyk
10. *Lepszy model*, 2002, słowa Reni Jusis, muzyka Piotr Siejka, wykonanie Kasia Klich
11. *To tylko tango*, 1983, słowa Olga Jackowska, muzyka Marek Jackowski/Ryszard Olesiński, wykonanie Maanam

Spektakl został przygotowany z piosenek dobranych według klucza pozwalającego otworzyć przestrzeń damsko-męskich relacji. Poszczególne teksty układają się w głosy kobiet i mężczyzn i opowiadają o nadziejach i rozczarowaniach względem płci przeciwnej, a zarazem charakteryzują samych mówiących. Mężczyźni jawią się tu w rozmaitych odsłonach. Są egoistycznymi uwodzicielami (*Kobietę trzeba trzymać krótko*, *Miał być ślub*, *To tylko tango*), lekkoduchami, szukającymi alkoholowej rozrywki (*Chodź na piwko*), spadkobiercami romantyków marzących o ojczyźnie i ukochanej (*Szwależerowie*), ogarniętymi rozpaczą dekadentami (*Przytul mnie*), ofiarami kobiecych kaprysów (*Bo z dziewczynami*). Pozbawione męskiego oparcia (*Gdzie ci mężczyźni?*) kobiety próbują się uniezależnić (*O mnie się nie martw*). Szukają nowych możliwości, dystansując się wobec małżeńskich siდეł (*Nie mam woli do zamęścia*). Stają się też wymagające (*Lepszy model*) i otwarcie mówią o swoich niespełnieniach (*O mnie się nie martw*).

<sup>39</sup> (g)DZIE-CI FACECI, <http://www.teatrwybrzeze.pl/spektakle/gdzie-ci-faceci> [dostęp: 22.07.2018].

Rozpisany na „wokalne” racje spór spina tytuł nawiązujący do piosenki *Gdzie ci mężczyźni?* Uczynienie go „imieniem” spektaklu świadczy, że twórcy nie mają ambicji rozsądzania konfliktu, lecz pragną postawić widzowi pytanie o wizerunek mężczyzny w czasach feministycznych przewartościowań. Taki właśnie zamysł reżyserski jest odzwierciedlony na różnych płaszczyznach plakatu Ryszarda Kai (g)*DZIECI FACECI*: organizacji planów, konstrukcji elementów symbolicznych, kolorystyki, wiązania tworzyw artystycznych. Karykaturalna postać jest tu syntetycznym obrazem różnych wizerunków współczesnego mężczyzny, wynikających zarówno z samookreślenia się, jak i z odbicia w oczach kobiet. Tło, na którym bohater został ujęty, jest znakiem „krajobrazu po bitwie” płci, rozpadu dawnych relacji męsko-damskich. Podkreśla to także zestawienie na nieboskłonie dwu ciał niebieskich – księżyca i słońca. Pierwsze, ukazane w pełni, unosi się nad horyzontem, drugie, jakby w zaćmieniu, zostało usytuowane nad głową mężczyzny niczym oderwana aureola. Rozmiar pożogi podkreśla posępna kolorystyka i masywne znaki językowe, niczym cokolwiek dźwigające pomnikową statwę.

Jak widać na przykładzie plakatu Kai, artystyczne naddanie plakatu otwiera go na rozmaite konteksty. Sprawia też, że jest semantycznie pojemny i estetycznie misterny. Dzięki temu nawet w oderwaniu od przedmiotu odniesienia posiada duży potencjał sensotwórczy i jest w stanie zaspokajać głód patrzenia, jak czynią to obrazy malarskie. To unieśmiertelnia plakat. Po wygaśnięciu oferty handlowej następuje zmiana jego *entourage'u*. Z ulicy przenosi się do muzeum, gdzie, podobnie jak dzieła innych dziedzin twórczości, będzie trwał wiecznie, świadcząc zarazem, iż załączkiem sztuki są także potrzeby materialne: handel, zbyć i zysk.

## Bibliografia

- Banach A., *Pismo i obraz*, Kraków 1966.
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
- Belting H., *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. naukowa M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009.
- Boehm G., *Powrót obrazów*, [w:] idem, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014.
- Bojko S., *Polski plakat współczesny*, Warszawa 1982.



- Borek E., *Interpretacja plakatu artystycznego jako działanie na tekstach*, [w:] *Działania na tekście. Przekład – redagowanie – ilustrowanie*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, M. Nowosad-Bakalarczyk, T. Piekot, Lublin 2015.
- Dydo K., *Polski plakat teatralny 1899–1999*, Kraków 2000.
- Dydo K., Dydo A., *PL 21. Polski plakat 21 wieku*, Kraków 2008.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg i P. Bravo, Warszawa 2003.
- Folga-Januszewska D., *Oto sztuka polskiego plakatu*, Olszanica 2018.
- Krampen M., *O semiotyce plakatów polskich*, przeł. M. Witkowski, [w:] *Semiotyka wczoraj i dziś. Wybór tekstów*, red. J. Pelc, L. Koja, Wrocław 1991.
- Krasińska B., *Afisz a plakat – problemy definicji. Wstęp do badań*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2016, t. XIV.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie*, red. prowadzący K. Spiegel, Warszawa 1996.
- Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900–1950*, red. P. Rudziński, Lublin 2009.
- Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie*, red. M. Kurpik, A. Szydłowska, Warszawa 2008.
- Słomczyński J., *Plakat. Idea – budowa – przykłady*, Warszawa 1947.
- Wdowiszewski J., *Sztuka w plakatach. Cele, powstanie, technika i artystyczne zasady nowoczesnego plakatu*, Kraków 1898.
- Wyślouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wyślouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Ziomek J., *Symbol wśród tekstów kultury*, [w:] *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994.

**Dr hab. Alina Biała** – literaturoznawczyni w Instytucie Filologii Polskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Interesuje się problematyką związków literatury z innymi dziedzinami twórczości – malarstwem, architekturą, muzyką, tańcem, plakatem. Autorka czteroczęściowej serii *Korespondencja sztuk*, w której skład wchodzi: *Literatura i malarstwo*, *Literatura i architektura*, *Literatura i muzyka*, *Literatura i taniec*.





**Pelagia Bojko**

ORCID: 0000-0003-2363-5773

## **OKIEM ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO – OJCZYŹNIANE OBYCZAJE? (NA PODSTAWIE MŁODZIEŃCZYCH LISTÓW DO OJCA)**

**Słowa kluczowe:** romantyzm, epistolografia, obyczaj, rodzinne strony

### **Streszczenie**

Rodzima obyczajowość stanowi istotny element kultury i zajmuje szczególne miejsce w epistolografii pisarzy na emigracji. Listy polskich romantyków są tego świadectwem. W przypadku Zygmunta Krasińskiego i jego młodzieńczej korespondencji z ojcem wspomnienia domu i obyczajów mają jednak charakter rzadko spotykany, ograniczają się do kilku tylko aspektów i wydają się ukierunkowane bardziej na osobę ojca niż na doznania samego autora

FROM ZYGMUNT KRASIŃSKI'S – POINT OF VIEW – HOMELAND CUSTOMS?  
(BASED ON YOUTHFUL LETTERS TO HIS FATHER)

**Keywords:** romanticism, epistolography, custom, family pages

**Abstract**

Native customs are important elements of culture and occupy a special place in the epistolography of the writers in the exile. Letters by Polish Romantics are its testimony. In the case of Zygmunt Krasinski and his youthful correspondence with his father, memories about home, customs and traditions, however, are rarely seen, they are limited to only few aspects and seem more oriented towards the person of the father than the experience of the author himself.

Epistolografia czołowych polskich romantyków – niezwykle bogata, pełna wynurzeń osobistych i refleksji filozoficznych – jest przede wszystkim korespondencją pisaną przez poetów-tułaczy. Najwięksi polscy twórcy romantyczni emigrowali poza polskie ziemie. I choć działo się to z różnych powodów (niekoniecznie czysto politycznych) w sposób oczywisty sięgali myślą do rodzinnych stron. Można oczekiwać, że w ich korespondencji znajdzie się to, co najbardziej o kulturze polskiej stanowi, co jest jej wyróżnikiem zauważalnym przez każdego człowieka, który z codzienności tej kultury zostaje formalnie wyłączony, że będzie tam wiele wspomnień i reminiscencji z polskiej obyczajowości, tradycji. I właśnie taka jest perspektywa patrzenia na listy Zygmunta Krasińskiego w niniejszym szkicu. Jego celem jest prześledzenie młodzieńczej korespondencji poety, kierowanej do ojca, pod kątem jego wspomnień z rodzinnych stron. Jakiego typu wspomnienia uwidacznia Krasiński w listach, na ile są to pełne obrazy przywoływanych doznań i miejsc, czy dotyczą one ogólnie pojmowanych stron rodzinnych z ich kulturą, na ile – samej rodziny i domu, a na ile są to wspomnienia konkretnych zdarzeń lub świąt obchodzonych według polskiej obyczajowości. A może tylko dotyczą przyzwyczajzeń członków rodziny zapamiętanych z dzieciństwa. Nasuwa się także pytanie o postać matki, którą Zygmunt wcześniej utracił – czy, a jeśli tak, to w jaki sposób – pojawiają się w listach reminiscencje związane z jej osobą.

Listy romantyków, z bogactwem ich form i z wynurzeniami indywiduów<sup>1</sup> – niejednokrotnie roztrząsających na obszernych stronicach własne doznania – stanowią źródło ciągle pogłębianej wiedzy o samych twórcach listów i ich mentalności, o kulturze epoki i artystycznych oraz osobistych powiązaniach osób znaczących w tamtym czasie. Kwestie poruszane w niniejszym omówieniu wpisują się w nurt zainteresowań kulturoznawczych, ale ukierunkowanych na osoby tułaczy romantycznych i przyjmowaną przez nich perspektywę postrzegania tradycji ojczyźnianych. Tradycje te często przywoływane są w listach Juliusza Słowackiego<sup>2</sup>, obecne w całej niemal twórczości Teofila Lenartowicza<sup>3</sup>, uwidocznione nawet w dziełach Cypriana Norwida<sup>4</sup>, uchodzącego wciąż jeszcze zbyt często za poetę posągowego i za filozofa słowa. Wydaje się, że Zygmunt Krasiński, który stosunkowo wcześniej opuścił rodzinne strony, będzie do domowych tradycji tęsknił i często je przywoływał pisząc do ojca czy przyjaciół. Jednak już lektura pierwszych listów do ojca budzi wątpliwości co do oczekiwanego obrazu domu, skoro w liście pisanym z Warszawy czytamy:

Bardzo smutno w domu bez papy, wieczory u Babuli długie, dnie w pokoju także długie, wszystko idzie niezmiennie, posępnie, czas się toczy poważnie, powoli, tak jak postylion saski. [...] Ogień nawet wolniej zdaje się palić na kominku<sup>5</sup>.

Odnosi się wrażenie, że nastoletni Zygmunt czuł się w domu samotny i znudzony. Nawet pobieżny przegląd jego obszernej epistolografii często potwierdza to wrażenie i ujawnia, że oczekiwania co do ciepła i rodzimości wspomnień mogą być nieco złudne. A może bardziej niż za domem Zygmunt Krasiński

<sup>1</sup> O specyfice polskiej epistolografii tego czasu pisał obszernie Zbigniew Sudolski. Zob. Z. Sudolski, *Polski list romantyczny*, Kraków 1997.

<sup>2</sup> Zob. P. Bojko, *Zderzenie kultur? – obyczaje i obrzędy na obczyźnie (na podstawie listów Słowackiego)*, [w:] *Interdyscyplinarność i wielowymiarowość nauk filologicznych. Philological studies: Interdisciplinary and multidimensional approaches*, red. D. Gonigroszek, A. Stanecka, Piotrków Trybunalski 2016, s. 223–234.

<sup>3</sup> Omawiając wizję ojczystych stron w twórczości Lenartowicza zwracałam niejednokrotnie uwagę na rodzime zwyczaje, które poeta przywoływał z pozorną idealizacją, a zarazem z ujawnianiem realiów życia w kraju. Zob. P. Bojko, *Kraj lat dzieciennych w poezji Lenartowicza. Motywy i obrazy*, Piotrków Trybunalski, 2014.

<sup>4</sup> Pisałam o tym w artykule, zob. P. Bojko, *Norwid. Miejsca tułacz i ojczyźniane. Reminiscencje epistolarne*, [w:] *Norwid: Listy, listy...*, red. Ł. Niewczas, Lublin 2017, s. 249–261.

<sup>5</sup> List z 11 stycznia 1829 roku do ojca. Z. Krasiński, *Listy do ojca*, oprac. i wstępem poprzedził S. Pigoń, Warszawa 1963. Wszystkie cytaty z listów do ojca pochodzą z tego wydania. W niniejszym szkicu cytaty opatrzone zostaną datą ich napisania.

tęsknił za ojcem, którego nie widywał codziennie? Analiza dobranych tematycznie fragmentów jego listów częściowo pozwoli na to pytanie odpowiedzieć.

Zygmunt Krasiński – dziecko magnackiego rodu, syn generała odznaczanego tym stopniem wojskowym w czasach zaborów i chrześniak Napoleona – wychowywał się pośród ludzi wykształconych zbierających się w literackim salonie ojca, ale zarazem miał styczność z odmienną kulturą i obyczajowością. Urodzony w Paryżu w 1812 roku, dopiero dwa lata później, po powrocie generała do Warszawy, znalazł się na ziemiach polskich. Dziecięce lata, w czasie których poznaje się własną tożsamość i rodzinne oraz ojczyste tradycje, Zygmunt spędził częściowo w warszawskim pałacu Krasińskich, a częściowo w Opinogórze. Gdy mając zaledwie 10 lat w 1822 roku przyszły poeta stracił matkę, zamieszkał na jakiś czas w Dunajowcach na Podolu u babki Antoniny Krasińskiej<sup>6</sup>. W tym czasie już całe synowskie przywiązanie przeniósł na ojca<sup>7</sup>. To ojciec stał się głównym wychowawcą syna pozostającego dotąd przy ciągle chorej matce i kształconego przez prywatnych nauczycieli. Prawdopodobnie tak kształtowane dzieciństwo wpłynęło na jego obraz rodziny, postrzeganie rodzinnych stron, domu i domowych zwyczajów. A w świetle nowszych ustaleń badaczy epistolografii Krasińskiego spodziewać się też można, że swoiste piętno na tym obrazie wycisnie relacja poety z ojcem<sup>8</sup>. Ta kwestia wydaje się tym istotniejsza, że niniejszy szkic skupiony jest na aspektach bezpośrednio związanych z osobą ojca – na najbardziej rodzinnych i rodzimych wymiarach epistolarnych reminiscencji, tych dotyczących domu i zwyczajów.

## Rodzinne strony

Zapowiedź stałej tęsknoty za miejscami z dziecinnych lat i epistolarnych wzmianek o nich znajdujemy już w liście pisanym z Genewy, w którym znajduje się relacja dotycząca uczuć towarzyszących młodziutkiemu poecie podczas wyjazdu z domu. Pisał wówczas:

<sup>6</sup> Zob. Z. Sudolski, *Zygmunt Krasiński*, Warszawa 1974, s. 39.

<sup>7</sup> Informacje dotyczące pierwszych lat życia Zygmunta Krasińskiego podają za: J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia*, wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1998, s. 29–31.

<sup>8</sup> Zwraca na to uwagę Kazimierz Cysewski, piszący, że Krasiński tak bardzo dostosowywał swoje listy do adresata, że czasem graniczyło to z deformacją jego własnego sądu o różnych sprawach na rzecz oczekiwanego postrzegania osoby nadawcy przez odbiorcę. Zob. K. Cysewski, *Problem autokreacji w listach Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 73–74.

Zdało mi się, że wszystko dla mnie zniknęło, [...] że każdy krok oddalający mnie od ojcowskiego domu, gdzie młode przetrawiłem lata, pomnaża moją samotność [...]. Wyobrażałem sobie, że sam już jeden na ziemi i że nie znajduję na niej innych serc mojemu odpowiadających<sup>9</sup>.

Poczucie osamotnienia pogłębiało się jeszcze, gdy mijane po drodze budowle i krajobrazy przypominały opuszczony dom. Tak było, gdy widok ruin zamku Gostowa przywiódł poecie na myśl Ciechanów (rodzime dobra Krasińskich), a potem Opinogórę. „Stanęła mi przed oczyma Opinogóra – pisał – i ogród, i staw, i kaplica nowe łązy z ócz mi wycisnęły” (list z 8 listopada 1829). Wymienione w ten sposób miejsca stanowią nieliczne konkrety z otoczenia domu Krasińskiego. Ale właśnie – z otoczenia, nie z samego domu i jego wnętrza.

Wrażliwy młodzian reagował emocjonalnie na wygłaszane na obczyźnie opinie o Polsce i Polakach. „To, co jest nieznośnym tutaj” – pisał z Genewy – „że uważają Polskę za kraj najciemniejszy i najmniej cywilizowany” (list z 5 listopada 1829). Oburzony opowiadał ojcu o mentalności spotkanych osób:

Mnóstwo pytań zadają: A czy znacie to w Polszcze, a czy jest to w Polszcze, a potem się dziwią, że znamy od dawna rzeczy tu się znajdujące; mi się zdaje, że przyjdzie do tego, że będą się pytać, czy są ludzie w Polszcze, a w rzeczy samej wiele u nas lepszych jest rzeczy niż u nich (list z 5 listopada 1829).

W następnym dniu, zaproszony do salonu pani Révilliod, usłyszał od niej, że Polacy „są romantyczni i zapaleni, chociaż lodami okryci”. Opinii tej, zawierającej podziw połączony z przekonaniem o północnym położeniu i chłodzie kraju, już nie skomentował. Dopiero kilka miesięcy później sformułował własną opinię na temat polskiego klimatu, gdy otwarcie porównał go z pogodą w Szwajcarii. Pisał wówczas o „wciąż jak najbrzydszej” pogodzie w Genewie, o ciągłych deszczach i zawiejach trwających jeszcze w czerwcu. Z wyraźną dumą dodawał: „O! u nas w Polsce klimat daleko stalszy i piękniejszy” (list z 12 czerwca 1830).

Różnorakie, często niesłuszne, głosy o Polsce budziły w Zygmuncie sprzeciw i uświadamiały mu wartość jego ojczystych stron. Szczególnie w początkowym etapie podróży uciekał do nich. „Żyję w przeszłości – pisał – i karmię się nadzieją. [...] Oprócz Polski, oprócz Papy, oprócz Warszawy nic nie ma dla mnie na świecie” (list z 8 listopada 1829). W tym samym liście, porównując góry i jeziora Helwecji z krajobrazami polskimi stwierdzał, że o wiele miłsze są

<sup>9</sup> List do ojca z 8 listopada 1829 z Genewy.

dla niego „sosnowe lasy i piaski Mazowsza”, że „Ciechanowskie wieże pięknie wznoszą się” w jego wspomnieniu niż „Mont-Blanc, która do nieba dotyka”, zaś „wody Lidyni<sup>10</sup> milej szemrzą” niż szwajcarskie wodospady.

Najwyraźniej pobyt w Genewie wyzwalał w nim chęć powrotu do rodzinnych stron. Były one dla niego ucieczką od obcej codzienności, choć przecież znajdował się w miejscu, które powinno go fascynować na tyle, by zapełnić wrażliwy na piękno umysł poety. A jednak już wkrótce znowu pisał:

Jak tylko czas mam wolny, przenoszę się do Warszawy, w marzeniach dnia i w snach nocy odwiedzam dom rodzinny i widzę drogie osoby, bez których wspomnienia życie by dla mnie czym nazwiskiem, słowem by było (list z 18 listopada 1829).

### Konkretyzacje – osoby i miejsca

Rodzinne strony początkowo przywoływane w listach w sposób dość ogólny, stopniowo nabierały rysów wyrazistszych, jawiły się jako wspomnienia precyzyjniej określanych miejsc i konkretnych osób. Nie było jednak takich konkretyzacji wiele, w każdym razie o wiele mniej, niż można by się tego spodziewać w listach młodego człowieka oderwanego od rodzimego otoczenia. Znamienne wydaje się też, że tak rzadko pojawia się w listach poety wspomnienie matki. Raz – wówczas, gdy na przyjęciu w Rzymie (u księcia Gagarina, rosyjskiego posła w Rzymie<sup>11</sup>) przypomina mu matkę księżna Galicynowa (list z 13 grudnia 1830). Zygmunt, poruszony jej łzami, pyta ojca z pewnym niedowierzaniem, czy rzeczywiście księżna była w przyjaźni z jego matką. Na tym pytaniu poprzestaje, nie przywołuje własnych wspomnień i nie zadaje innych pytań. Lapidarność takiej wzmianki o matce nie uzasadnia ani ówczesny wiek poety (miał w chwili pisania wspomnianego listu lat 18), ani wiek, w którym matkę utracił (miał wówczas lat 10 i musiał matkę pamiętać). Czy wynikało to z obawy, by ojciec nie poczuł się dotknięty, by nie pomyślał, że dla Zygmunta ważniejsza była matka? – to jedynie pytanie, zasadne, jeśli wziąć pod uwagę stosunek Zygmunta do ojca, ale – pytanie otwarte.

<sup>10</sup> Współczesna nazwa rzeki: Łydynia. Jest to lewy dopływ Wkry, płynącej przez Ciechanów, wspomniany przez Krasińskiego.

<sup>11</sup> Zob. wyjaśnienie Stanisława Pigonia zamieszczone w przypisie do listu z 5 grudnia 1830. Z. Krasiński, *Listy do ojca*, s. 219.

Wspomnienie wyrazistsze i chyba połączone emocjami pojawia się w liście z 14 maja 183. Minęło wtedy dziewięć lat od śmierci Marii z Radziwiłłów Krasińskiej, zmarłej 12 kwietnia 1822. Dla Zygmunta było to dziesiąte przeżywanie tego wydarzenia, zapewne pełne imaginacji i być może poczucia niedopełnienia obowiązku wobec zmarłej<sup>12</sup>. „Na kolanach” wspominał wówczas „obraz Matki” – jak to zaznaczał ojcu. Ale i tym razem jest to wzmianka krótka i zaskakująco ujęta. Nie tylko pisze o tym do ojca dopiero miesiąc po smutnej rocznicy, ale w dodatku nie poświęca temu wydarzeniu osobnego zdania, ujmując wspomnienie w formułę połączoną z prośbą do ojca o przebaczenie i błogosławieństwo. Zygmunt, na wieść o wybuchu powstania listopadowego, nosił się z zamiarem powrotu na ziemie polskie wbrew woli ojca. Wydaje się, że wzmianka o rocznicy śmierci matki miała przełamać jego stanowczość, że syn próbował tym wspomnieniem go poruszyć<sup>13</sup>.

Rodzinne strony poeta tylko jeden raz wspomina w sposób niezwykle konkretny, zawężając je do ojcowskiego pokoju. Obszerny opis pełen jest szczegółów. Przedstawia się następująco:

Ten list zastanie już kochanego Papę przy kominku, w pokoju swoim, z oknami wyglądającymi na ogród śniegiem przyprószony. Lubo mi jakoś przypominać sobie ten pokój, gdzieś tyle razy Papę kochanego widział to siedzącego nad książką przy biurku, to piszącego przy zielonym stoliku. Rząd szaf czerwonych w głębi z księgami drewnianymi na wierzchu, potem łóżko, przy łóżku pałasz Stefana Batorego i sztylety, obraz d'Autancourta, obraz mojej matki, obraz mój ze strzelbą i kuropatkami, a powyżej jeszcze Soult w zbroi, dalej sofa zielona aksamitna, uroczysta pamiątka zgonu matki, posypana zwiędłym kwieciami, otoczona parawanem z mahoniowymi spisami, piec, komin, lustro, szafeczka pełna nasion, hubki, krzemieni. Kiedyś tam leżały talie kart do pikiet z Girardem i kredy kawałki polane czerwonym lakiem. Potem skrzynka na drzewo, pełna kopert, i biuro między

<sup>12</sup> Jak podaje – opierając się na informacjach prasowych – Zbigniew Sudolski, Wincenty Krasiński zaraz po zgonie żony zabrał syna i wyjechał z nim do swych posiadłości w Ciechanowskie. Zapewne chciał w ten sposób oszczędzić synowi doznań związanych z pogrzebem matki, sądzę jednak, że dziesięcioletni chłopiec zapamiętał swoją nieobecność podczas tego ostatniego pożegnania. Być może rzutowało to również na enigmatyczność wspomnień jej osoby przez dorastającego, a potem również dojrzałego poety. Zob. Z. Sudolski, *Zygmunt Krasiński*, op. cit., s. 38–39.

<sup>13</sup> Obydwa przywołane tu wspomnienia matki wpisują się w kwestię pytań o własną osobę poety, w kształtowanie jego samoświadomości, o której pisał Marek Bieńczyk. Jak się wydaje, jest to początek tego procesu, gdy młody Zygmunt zaczyna samodzielnie konfrontować głosy o sobie i swej rodzinie z dotychczasową wiedzą (lub niewiedzą) na ten temat. Por. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 166–167.



dwoma oknami, w cieniu pośród którego bieleje głowa z marmuru, panująca nad całą komnatą (list z 13 listopada 1831).

Konkretyzacje zawarte w powyższym fragmencie listu składają się na wielowymiarowy obraz domu. Z jednej strony są to wspomnienia konkretnych domowych (arystokratycznych) przedmiotów, z drugiej symboli szlachectwa i polskości. Osobny, intymny aspekt obrazu domu stanowią wspomnienia matki i przedmioty związane z jej osobą. Kolejny raz daje się zauważyć powściągliwość syna w werbalizacji tych wspomnień. Portret matki wymienia Zygmunt w ciągu wyliczeń pomiędzy portretem generała napoleońskiego d'Autancourta a swoim własnym z dziecięcych sukcesów osiągniętych podczas polowania<sup>14</sup>, nie dodając niczego więcej – ani matczynych rysów twarzy, ani wspomnień jej żywej postaci. A wszystko to w szeregu innych przedmiotów z ojcowskiego pokoju, wymienione w jednym długim zdaniu. Umieszcza w nim nawet sofę matki. Co prawda, temu przedmiotowi poświęca najwięcej miejsca, opisuje ją, wymieniając kolor i nazywając materiał obicia, ale nie nazywa żadnego z uczuć, które temu wspomnieniu powinny towarzyszyć – i prawdopodobnie towarzyszyły. Nawet gdy przywołuje w pamięci parawan zasłaniający sofę, na której siadywała matka, nie mówi o niej samej.

Niezwykły w tym obrazie wydaje się motyw rozsypanych zwiędłych kwiatów. Nie mógł to być przecież stały element wyglądu pokoju. Zarazem musiał się wiązać z postacią matki, a skoro kwiaty rozsypane były na jej sofie, można się domyślić, że były one zebrane i przyniesione tam matce przez dziecko, czyli przez małego Zygmunta. Ku takiemu wyjaśnieniu skłania też samo określenie „kwiecie”, którym nazywa się raczej polne kwiaty niż uroczyste wiązanki hodowlanych kwiatów. Taki obraz musiał ewokować dziecięce wspomnienia, dawne uczucia, a zarazem ból osieroconego chłopca. A jednak nie zostają one nazwane, nie zostają też w inny sposób ujawnione. Zygmunt, jakby bezemocjonalnie kontynuował opis pokoju, wymieniając piec, komin, lustro itd. Utrwalał w ten sposób i przywoływał zachowany w pamięci porządek świata, z którego wyszedł, jakby chciał się upewnić, że jest miejsce nienaruszone, w którym wszystko jest stałe, w którym zachowany jest porządek i spójność. Taki aspekt epistolografii Krasińskiego zaznaczała Anna Kubale, pisząc, że swoimi listami próbował poeta nadać sens wszystkiemu, co było w świecie niespójne, rozdarłe.

<sup>14</sup> Jak wyjaśnia Pigoń, Krasiński wspominał własny portret namalowany przez Januarego Suchodolskiego w 1826 roku. Obraz ten spłonął w 1944 r. razem z wieloma dziełami ze zbiorów Biblioteki Krasińskich w Warszawie. Z. Krasiński, *Listy do ojca*, op. cit., s. 268.



Sądzę, że podstawowym miejscem, w którym upatrywał on pewnej stałości był rodzinny dom, pomimo świadomości braku w nim matki<sup>15</sup>.

Od początku opisu obraz pokoju zdominowany jest przez postać ojca, jawiącą się przy biurku, przy stoliku, postać aktywną i otoczoną przedmiotami związanymi z jego pracą i ideami: obraz generała napoleońskiego, popiersie Napoleona (głowa z marmuru), marszałek Francji i generał Napoleona (Nicolas Soult). Nawet broń i księgi to przede wszystkim akcesoria ojcowskiego świata.

Zygmunt sam niejako zadziwiony własną wylewnością cechującą ten szczegółowy opis, próbuje wyjaśnić ojcu jego zasadność. Ma świadomość, że może się to wydać dość niezwykle. „Dziwne może się wydaje – pisał – że ja nie mój genewski pokój Papie, ale papiny, warszawski, pisząc do Warszawy opisuję”. Ujawniał ojcu przyływ emocji wywołany wspomnieniem rodzinnego domu: „musiałem puścić pióro tam, gdzie wspomnienia mu iść kazały” – dodawał (list z 13 listopada 1831). Ale emocji tych nie nazywa, zachowując w tym wymiarze wielką powściągliwość. To miejsce – konkretyzowane najwyraźniej w postaci ojcowskiego pokoju – jest symbolem świata dzieciństwa poety, utożsamianego z Opinogorą. I to jej nazwa jako określenie rodzimego miejsca pojawia się w listach Krasińskiego najczęściej i powtarzana jest zawsze w podobnym kontekście, jak ten z listu pisanego 22 maja 1832:

Chciałbym być już w Opinogórze; choć piękne zwiedzam krainy, coś mnie popycha naprzód, ku Polsce, ku Ojcu.

## Wydarzenia

W dwudziestą rocznicę swoich urodzin Zygmunt Krasiński pisał do ojca: „Dziś mija dwadzieścia lat, jakem pierwszy raz w kolebce oczy rozweselił Ojcu i Jego błogosławieństwo odebrał”. To pierwsze zdanie z listu pisanego 19 lutego 1832 roku wyznacza tonację kilku zdaniom kolejnym, w których dominuje przekonanie, że tamto błogosławieństwo „zostało się przy dziecięciu i chroniło go od złego” oraz pragnienie ojcowskiej przychylności na kolejne lata, w których miałoby chronić syna „od świata i okoliczności”. Krasiński wspomina dzień swoich urodzin, a zatem wydarzenie, którego sam nie mógł pamiętać,

<sup>15</sup> Zob. A. Kubale, *Egzystencja i komunikacja. O listach Zygmunta Krasińskiego*, w: *Sztuka pisanie. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 156–157.

a które z pewnością opowiadano mu wiele razy jako podniosłe i ważne dla zachowania ciągłości arystokratycznego rodu. Istotnym kontekstem dla tego wydarzenia był fakt, że przed narodzinami Zygmunta jego matka dwukrotnie utraciła nowo narodzone dzieci<sup>16</sup>. To nietypowe wspomnienie łączy się w ten sposób z tradycją jedynie pośrednio. A dla samego poety jest to chwila refleksji nad jego dwudziestoletnim życiem postrzeganym jako ciąg cierpień. Budzi się w nim zarazem pragnienie powrotu do domu, choćby na ten jeden dzień, by znów „być w Opinogórze i u grobu Matki Bogu się pomodlić za jej duszę, za Ojca, za siebie” (list z 19 lutego 1832).

Zbierając główne motywy tego wspomnienia, nietrudno zauważyć, że dziwnie nie pasują one do urodzinowych wspomnień. Zamiast oczekiwanych obrazów przyjęć urządanych dziecku, radości, łaski – prezentów i otoczenia członków rodziny i przyjaciół, ewokowany jest obraz złożony z motywów cierpienia, prośby o błogosławieństwo mające chronić przed złem, grobu matki i pragnienia modlitwy. Ani jednego słowa o zwyczajach domowych związanych z urodzinami jedynaka, ani jednego wspomnienia prezentów czy przyjęć. Raczej trudno taki stan rzeczy uzasadnić świadomością wydarzeń historycznych obejmujących wówczas ziemie polskie<sup>17</sup>, bo wspomnienia ciepła rodzinnego domu zwykle pomagają poradzić sobie z mrocznymi myślami, a nadto motywują do walki o przywrócenie szczęśliwej codzienności. Szczególnie, że młody poeta już w następnym miesiącu wyswabdza własne myśli i pisze wprost o tym, że serce skacze mu z radości na myśl o Opinogórze. Tyle że znowu obraz rodzinnych stron łączy z grobem matki i błogosławieństwem ojca. Te dwa motywy stają się nierozłączne i podstawowe dla wspominanego obrazu domu (list z 3 marca 1832).

<sup>16</sup> Zbigniew Sudolski podaje: „Pierwsze dzieci przychodzące na świat przedwcześnie, umierały rychło po urodzeniu – córka Laura Antonina, urodzona 3 kwietnia 1804, <<zmarła kilka chwil po urodzeniu>> podobnie było z drugą córką, Heleną, urodzoną i zmarłą 2 października 1806 w Warszawie; obydwie pochowano w kościele w Krasnem”. Z. Sudolski, Zygmunt Krasiński, op. cit., s. 14.

<sup>17</sup> W tym wypadku trzeba chyba odstąpić od zasadniczo słusznego stwierdzenia Piotra Sobolczyka, który mówił, że „myśl Krasińskiego jest zawsze dynamiczna [...], ewoluująca, uwikłana w historię”. Zob. P. Sobolczyk, *Listy Krasińskiego do Słowackiego – konflikt hermeneutyk i problemu tragizmu*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 514.

## Zwyczaje

Mówiąc o polskich, domowych zwyczajach, zwykle przywołuje się na myśl najbardziej rodzinne obchody tradycyjnych świąt, jakimi są: Boże Narodzenie i Wielkanoc. Narosłe wokół nich zwyczaje tkwią w świadomości człowieka przez całe życie i mentalnie odsyłają do rodzinnego domu z najdalszych zakątków świata. Zygmunt Krasiński nie miał jeszcze siedemnastu lat, gdy przyszło mu obchodzić Boże Narodzenie w Genewie. Już 14 grudnia pisał do ojca, jak spędziłby przedświąteczny dzień, gdyby był w Warszawie: „wstałbym raniutko i wziąwszy pierwszy tom *Zawiszy* na czysto przepisany i w safian sprawny, poszedłbym do Papy i złożył u jego stóp me życzenia na Nowy Rok, i moją ofiarował pracę” (list z 14 grudnia 1829). Słowom tym towarzyszyło wspomnienie miejsca – pokoiku Zygmunta, z którego przechodził pod drzwi pokoju ojca, by witać się z nim ze łzami w oczach. Konfrontacja tego wspomnienia z rzeczywistością prowadziła młodego Zygmunta do żalu i do wzruszenia, w końcu zaś do nieco nieoczekiwanego stwierdzenia:

Wili, tego starożytnego naddziadów zwyczaju, obchodzić nie będę, nie zobaczę ani maku, ani siana, ani strucla. Jeden tu tylko Polak w Genewie jest, tj. młody Zamojski. Żeby nas więcej było, to by można wilią obchodzić, ale tak – to niepodobna (list z 14 grudnia 1829).

Zygmunt nie przywołuje samych świąt, ale – Wigilię Bożego Narodzenia. Co prawda, stanowi ona ich istotę jako czas oczekiwania na narodzenie Chrystusa, wieńczony Jego objawieniem się w ciele, jednak młody poeta nie rozwija tej teologicznej myśli, poprzestając na tym, co wiąże się z najbardziej ciepłym wspomnieniem świątecznego i domowego nastroju, a zarazem z najmocniejszym doznaniem oddalenia od domowej atmosfery. Co więcej, zamyka urok Wigilii w trzech elementach: maku, siana i strucli. Świadomy, że obchody Wigilii są obyczajem „starożytnym”, łatwo usprawiedliwia się z wyłamania się z niego. Wyjaśnienie, że „niepodobna” we dwóch tylko obchodzić Wigilię, wybrzmiewa jakimś tragizmem niemocy, pozbawienia czegoś ważnego, ale zarazem beczynnością wobec tego poczucia<sup>18</sup>. Tłumaczyć go może sama

<sup>18</sup> W pewnym sensie można tu mówić o wymiarze „dialektycznych napięć” cechujących tonację listów Krasińskiego i wynikających z kontrastu między pragnieniami i świadomością a poczuciem bezsilności i nieangażowaniem się w realizację pragnienia. O wiele szerzej ujmowała takie dialektyczne napięcia w epistolografii poety Magdalena Saganiak. I w kontekście jej stwierdzeń można sądzić, że omawiany przeze mnie fragment listu wpisuje się w taką dialektyczność, jednak można o niej mówić tylko z pewną rezerwą, ponieważ Krasiński

młodość, w której nie wie się jeszcze, jakie znaczenie mają takie tradycje, ale być może zaważył na tym inny jeszcze aspekt: wrażliwość chłopca, któremu łatwiej było pominąć obyczaj, niż przebywając na obczyźnie doświadczać go z poczuciem osierocenia przez matkę i oddalenia od ojca.

Wówczas (list z 14 grudnia 1829), a także rok później (list z 13 grudnia 1830), pisał Krasiński o życzeniach noworocznych, a nie świątecznych. Dopiero w grudniowym liście z kolejnego roku czytamy: „Życzę więc drogiemu Ojcu szczęśliwych świąt”. Ale zaraz kontynuuje życzenia, nazywając okoliczność w dawny sposób: „Staropolski to zwyczaj: życzę, by ten rok nowy przyniósł jakąkolwiek osłodę Jego boleściom, frasunkom” (list z 10 grudnia 1831). Pisząc te życzenia Krasiński wyjaśnia ich lapidarność sytuacją Polski, wobec której wylewność życzeń mogłaby graniczyć z szyderstwem i przysporzyć ojcu więcej bólu i goryczy niż radości. Ta subtelność młodego poety zostaje uzupełniona zapewnieniem, że wszystkie pozostałe życzenia zawrze on „w sercu i klęcząc przed Bogiem, Jemu w cichej je modlitwie powierzy” (list z 10 grudnia 1831). Łączy w ten sposób zwyczaj świąteczny z odczuciami patriotycznymi oraz z wiarą w moc Boga i Jego opiekę nad człowiekiem i ojczyzną.

Zagłębiając się w szczegóły biografii Krasińskiego pieczołowicie zbierane przez badaczy, można oczekiwać, że w listach poety, zwłaszcza w tych pisanych do ojca, pojawi się wiele wspomnień związanych z ojcowskim wpływem na wizerunek i postawę syna. Wincenty Krasiński starał się, by jego syn rósł w świadomości polskich korzeni i obyczajów. Można mniemać, że to za jego wskazaniem ubierano czteroletniego Zygmunta po staropolsku. W liście księżnej generałowej Adamowej Kazimierzowej Czartoryskiej, pisany do męża, znajduje się szczegółowy opis<sup>19</sup> przedstawionego jej chłopca:

Widziałam wczoraj inny rodzaj polszczyzny, co bym była chciała ci przesłać. Jest to synek Krasińskiego, tego, co gwardie komenderował. Ma on trzy lub cztery lata. Noszą go po polsku, ale zupełnie tak jak Opaliński na portrecie w Sieniawie. Szarawary trochę na buciki spadają. Żupan bogaty, pas na żupanie i szuba na ramionach. Szabla. Kołpak i seledec. Jest to coś najbardziej niezwykłego i naj-

---

unika rozwijania kwestii własnego podejścia do świąt. Por. M. Saganiak, *Epistolografia jako projekt rozwoju samoświadomości. Listy Zygmunta Krasińskiego do Augusta Cieszkowskiego i Bronisława Trentowskiego*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Pytania o twórczość*, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Prussak, E. Szczeglacka, Warszawa 2005, s. 161–183.

<sup>19</sup> List ten pisany częściowo po francusku, częściowo po polsku, przywołuję w wersji przetłumaczonej. Cytuję za: Z. Sudolski, *Zygmunt Krasiński*, Warszawa 1974, s. 32.

milszego w świecie. Przednią ma do tego minę i jak pierwszy raz kogo widzi, tak zaraz oświadcza, że jest Zygmunt Krasiński...<sup>20</sup>

Tego konkretnego wydarzenia mógł Zygmunt Krasiński nie pamiętać, ale strój staropolski zapewne znał i nosił częściej, szczególnie, że musiały go fascynować atrybuty takie jak szabla i musiały napawać dumą zachwyty w stylu tego, który przywołany został wyżej. A jednak w listach do ojca nie wspomina tego stroju, ani portretu namalowanego mu w czwartym roku życia. Zbigniew Sudolski stwierdza, co prawda, że „stylizacja na rycerzyka i maskarada staropolska” odpowiadały ówczesnym „arystokratycznym upodobaniom”, a „elementy stroju szlacheckiego i munduru wojskowego znakomicie harmonizowały z kierunkiem edukacji i zabiegów generała do stworzenia legendy rodu”<sup>21</sup>, jednak dla młodziutkiego chłopca musiały to być przede wszystkim powody do dumy ze swej osoby – i z ojca. To dlatego dziwi fakt nieobecności tego typu wspomnień z dzieciństwa w listach do ojca.

Kultura polska przechowuje mądrość w wielu przysłowiach i powiedzeniach. Przesiąkają nimi myśli każdego polskiego dziecka, które mniej lub bardziej świadomie przyswaja je sobie, a w dorosłym życiu nazywa nimi lub opisuje życiowe sytuacje. Z Krasińskim było podobnie. A miało to tym większe znaczenie, im dalej od domu znajdował się poeta. Już w jednym z pierwszych listów pisanych do ojca z podróży przez „pruskie śląskie miasteczka” [określenie Zygmunta Krasińskiego], kwituje własny opis krajobrazów słowami: „[to] mi przypomniało polskie przysłowie: kapusta z grochem” (list z 15 października 1829).

Krasiński wielokrotnie sam tworzy wypowiedzi o charakterze sentencji. Przejawia się w nich chęć ukazywania przed ojcem własnej mądrości, a jednocześnie coś w rodzaju ćwiczenia językowego, mającego na celu wyrobienie umiejętności syntetycznego ujmowania myśli tak istotnego w przypadku poety. W aforystyczny sposób mówi także o przeszłości i obrazie rodzimych stron:

Usuwać się sprzed wzroku mury rodzinnego domu, nikną twarze ukochane i same tylko wspomnienie zostaje się w sercu, ale jakże to wspomnienie silnym być musi, kiedy za jego pomocą tworzyć i kreślić można sobie widome obrazy (list z 14 grudnia 1829).

<sup>20</sup> J. Kallenbach, *Z młodych lat Z. Krasińskiego. Studium psychologiczne*, [w:] idem, *Czasy i ludzie*, Warszawa 1905, s. 186.

<sup>21</sup> Z. Sudolski, op. cit., s. 32.

Swoista powściągliwość Zygmunta Krasińskiego – jeśli idzie o wspomnienia z rodzinnych stron – okazuje się cechą jego listów do ojca. Nie oznacza to jednak, że same wspomnienia były w jego życiu rzadkie czy lapidarne. Ujawnia to poeta pisząc o wieczorach spędzanych z Romanem Załuskim w Genewie. Są one dla nich obu okazją do otwartych powrotów do ojczystych stron. Krasiński pisze:

Wtedy wszczyna się gawęda o dawnych czasach, o ludziach, którzy żyli wtedy i otaczali moje dzieciństwo, o domu naszym, o Papie, o mnóstwie pamiątek, ale nigdy nie mówimy o nadziei. Wszystkie rozmowy nasze kończą się na przeszłości. Przeszłość jest jedyną prawdziwą własnością człowieka, nic jej naruszyć ni odebrać nie potrafi, a co dzień wspomnienie, oddalając się od niej, w piękniejsze, łagodniejsze barwy ją wystraja (list z 10 grudnia 1831).

Cytowane słowa ujawniają jeszcze jedną przyczynę powściągliwości poety w wynurzeniach związanych ze wspomnieniami ojczystych stron. Jest nią obawa przed przyszłością, lęk o los Polski, strach przed spodziewanym rozgoryczeniem. Zygmunt Krasiński – mając zaledwie dwadzieścia lat – ma świadomość dojrzałego człowieka, który boi się idealizować przeszłość, choć w młodzięńczy sposób poniekąd i tak robi to. Będąc tak młodym wkracza w nurt myślenia romantyków kolejnego pokolenia, którzy nie mogąc mówić głośno o przyszłości, próbują ocalić to, co zachowali w pamięci – przeszłość. Powstrzymywany przez ojca przed aktywnym udziałem w budowaniu przyszłości (w powstaniu), zagłębia się w przeszłość. Jednocześnie wie, że łatwo ją idealizować, a obrazy pogodne i wzruszające mogą sprawiać ból ojcu. Taki stan rzeczy sprawia, że jego wspomnieniowy obraz rodzinnych stron staje się w listach do ojca niezwykle fragmentaryczny, wręcz obogi, raczej dotyczący domu i rodziny niż obyczajowości, nadto okrawany z emocji, częściej uwalnianych w relacjach z innymi.

## Bibliografia

- Bieńczyk M., *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Bojko P., *Kraj lat dziecińczych w poezji Lenartowicza. Motywy i obrazy*, Piotrków Trybunalski 2014.
- Bojko P., *Norwid. Miejsca tułacz i ojczyzniane. Reminiscencje epistolarne*, [w:] *Norwid: Listy, listy...*, red. Ł. Niewczas, Lublin 2017, s. 249–261.

- Bojko P., *Zderzenie kultur? – obyczaje i obrzędy na obczyźnie (na podstawie listów Słowackiego)*, [w:] *Interdyscyplinarność i wielowymiarowość nauk filologicznych. Philological studies: Interdisciplinary and multidimensional approaches*, red. D. Gonigroszek, A. Stanecka, Piotrków Trybunalski 2016, s. 223–234.
- Cysewski K., *Problem autokreacji w listach Zygmunta Krasińskiego*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 73–91.
- Kallenbach J., *Czasy i ludzie*, Warszawa 1905.
- Kleiner J., *Zygmunt Krasiński. Studia*, wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1998.
- Krasiński Z., *Listy do ojca*, oprac. i wstępem poprzedził S. Pigoń, Warszawa 1963.
- Kubale A., *Egzystencja i komunikacja. O listach Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 151–160.
- Saganiak M., *Epistolografia jako projekt rozwoju samoświadomości. Listy Zygmunta Krasińskiego do Augusta Cieszkowskiego i Bronisława Trentowskiego*, [w:] *Zygmunt Krasiński. Pytania o twórczość*, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Prussak, E. Szczegłackiej, Warszawa 2005, s. 161–183.
- Sobolczyk P., *Listy Krasińskiego do Słowackiego – konflikt hermeneutyk i problemu tragizmu*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 513–528.
- Sudolski Z., *Polski list romantyczny*, Kraków 1997.
- Sudolski Z., *Zygmunt Krasiński*, Warszawa 1974.
- Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- Zygmunt Krasiński. Pytania o twórczość*, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Prussak, E. Szczegłacka, Warszawa 2005.

**Dr hab. Pelagia Bojko**, IHiSM, UJK (Filia w Piotrkowie Trybunalskim). Zainteresowania i prace badawcze poczyniwszy od doktoratu (2002 r. – KUL) oscylują wokół kulturowych i antropologicznych zagadnień jawiących się w literaturze (głównie w wieku XIX). Ich wynikiem jest kilkadziesiąt artykułów naukowych oraz 7 książek autorskich: *Oblicze człowieka. Rysy autoportretu w listach Norwida* (2004), *Sfera słów wielkich. „Człowiek” i „człęk” w liryce C. K. Norwida* (2006), *W stronę Jerozolimy Słonecznej. Kategoria światła w wizerunkach postaci w „Królu-Duchu” J. Słowackiego* (2008), *Wizualizacje twarzy w poezji romantyków polskich. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński – Norwid* (książka habilitacyjna – 2011), *Kraj lat dziecińczych w poezji Lenartowicza. Motywy i obrazy* (2014), *Kultura wieku XIX w oczach Norwida* (2018), *Wokół folkloru i religii. Kulturowe kręgi w literaturze polskiego romantyzmu* (2018).





**Agata Chrobot**

ORCID: 0000-0001-5532-4692

## **CIAŁO W PROCESIE ONTOGENEZY W POEZJI KLEMENSA JANICKIEGO**

**Słowa kluczowe:** ontogeneza, ciało, choroba, strój

### **Streszczenie**

Ciało, jako jedna z podstawowych kategorii kultury, podlega nieustannie ontogenetycznej zmienności. Ciało rodzi się, rozwija, rośnie, dojrzewa, starzeje się, brzydzie, umiera. Opis niemal pełnego procesu ontogenezy znajdujemy w twórczości Klemensa Janickiego. Poeta umarł, mając zaledwie 27 lat i dlatego zabrakło w nim jednego elementu – starości, której nie dożył. Zrealizował go wariantywnie, starość zastąpiła choroba, a dokładniej cały zespół chorób. Możemy przypuszczać, że jego ciało w wieku 27 lat było bardziej wyniszczone i schorowane od ciała niejednego starca. W twórczości Janickiego pojawia się jeszcze jedna kategoria ciała, ciało ubrane – strój. Poeta patrząc na nowe, drogie stroje ubolewa nad upadkiem ojczystych obyczajów i szydzi z naśladowania obcej mody. Uważa, że niewłaściwy strój odzwierciedla ludzkie wady i ułomności. Ubiór przestał być niewerbalnym znakiem określającym tożsamość narodową, przynależność społeczną, pełnione funkcje, wykonywany zawód. Janicki, poeta urodzony 500 lat temu, nie mylił się, wyrażając przekonanie, że okrycie ciała jest kostiumem, skoro jest ono aktualne w XXI wieku.

BODY AS THE PROCESS OF THE ONTOGENY  
IN KLEMENS JANICKI'S POETRY

**Keywords:** ontogeny, body, disease, outfit

**Abstract**

A body as one of the basic culture's categories is perpetually a subject to an ontogenetic change. The body is born, afterwards grows, develops, gets older and passes away. The description of almost complete process is included in Klemens Janicki's output. The poet died at the age of 27, and therefore he did not get older. This part of the process was superseded by the disease, or being more precise, several diseases. It may be presumed that in spite of the young age, his body was more emaciated and ailing than a body of greybeard. In Janicki's poetry we can notice one more category of body, namely a clad body – an outfit. The poet observed the then fashion and new, expensive outfits. Heregretted the decline of native morals and mocked imitating of foreign fashion. He emphasized that an inappropriate outfit expressed people's weaknesses and frailty. An outfit ceased to be a nonverbal sign describing national identity, social affiliation or occupation. Janicki, the poet born 500 years ago was not mistaken. His statement that body's is an outfit is a live issue in the 21<sup>st</sup> century.

Ciało, jako jedna z podstawowych kategorii kultury, podlega nieustannie ontogenetycznej zmienności. Rodzi się, rozwija, rośnie, dojrzewa, starzeje się, brzydnie, umiera. Nerozerwalnie łączy się zatem z inną kategorią kultury – czasem antropologicznym. Zagadnienie ontologii ciała w literaturze staropolskiej, jak pisze Małgorzata Krzysztofik<sup>1</sup>, pozostaje na marginesie zainteresowań literaturoznawców, zdecydowanie większą jednak wagę do antropologii ciała przywiązują badacze baroku niż renesansu. Jak trafnie zauważył Dariusz Śnieżko, mamy doskonałe pismo „Barok”, a nie mamy pisma „Renesans”<sup>2</sup>. Temat ciała, stroju i gestu w obu epokach – renesansu i baroku stał się przedmiotem badań Hanny Dziechcińskiej<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Por. M. Krzysztofik, *Ciało ludzkie – między sacrum a profanum. Literatura XVII wieku wobec ontologii codzienności*, <http://www.ujk.edu.pl/strony/Malgorzata.Krzysztofik/artykuly/cialo-sacrum-profanum.pdf> (dostęp 10.10.2016).

<sup>2</sup> Por. D. Śnieżko, *Antropologia w badaniach nad literaturą dawną*, [w:] *Jaka antropologia jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czaplinski, A. Legeżyńska, M. Telicki, Poznań 2010, s. 111–119.

<sup>3</sup> Por. H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996; por. literatura zagadnienia w epoce baroku: M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej*

Opis niemal pełnego procesu ontogenezy znajdujemy w elegii VII z *Tristiów* Klemensa Janickiego – *De se ipso ad posteritatem*. Tę najśłynniejszą elegię Janicki napisał, będąc ciężko chorym, w listopadzie 1541 roku<sup>4</sup>. Wspomina tam najpierw swe urodziny – radość z narodzin małego Klemensa miesza się z żałobą ojca po śmierci starszych dzieci, które zmarły z powodu zarazy:

Is dum peste gravi natos sibi luget ademptos,  
Quae foede nostros tunc popularat agros,  
Me genitum medio luctu sibi vidit et orbus  
Transegit menses non nisi forte decem.

(*Tristia VII*, w. 11–14)<sup>5</sup>

Datę swoich urodzin określa poeta, przywołując wydarzenie historyczne – śmierć pierwszej żony króla Zygmunta I – Barbary Zápolyi, która zmarła 2 października 1515 roku. Doliczając do tego czas rocznej żałoby, poznajemy rok narodzin poety – 1516. Z czasem biologicznym połączył poeta w tej elegii czas historyczny.

Po narodzinach kolejnym etapem rozwoju człowieka jest wiek dziecięcy. Janicki podaje, że gdy miał zaledwie pięć lat, rozpoczął naukę, ponieważ ojciec pragnął uchronić ukochanego syna od ciężkiej pracy na roli:

Devoveor studiis vixdum quinquennis honestis,  
Musarum et primas collocor ante fores.  
Nempe pater, quia me nimis indulgenter habebat,  
Vivere me durum noluit inter opus,  
Ne tenera informi manus attereretur aratro,  
Neve aetas molles ureret igne genas.

(*Tristia VII*, w. 21–26)

---

polskiego baroku, Lublin 1998; J. Kotarska, *Ad caelestam adspirat patriam. Problem dualizmu natury ludzkiej w poezji baroku*, [w:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995; M. Krzysztofik, *Ciało ludzkie* op. cit.; idem, *XVII-wieczny model antropologii ciała w „Kazaniu umarłych do żywych” Eleuterego Zielejewicza (1651)*, „*Studia Wschodniosłowiańskie*” 2013, t. 13, s. 249–267.

<sup>4</sup> K. Janicki, *Carmina. Dzieła wszystkie*, tłum. E. Jędrzejewicz, wydał i wstępem poprzedził J. Krókowski, Wrocław 1966, s. 351; S. Helsztyński, *Ulubieniec muz. Opowieść o Klemensie Janickim*, Warszawa 1981, s. 244; E. Kotarski, *Klemens Janicki*, [w:] *Pisarze staropolscy. Sylwetki*, t. 1, red. S. Grzeszczuk, Warszawa 1991; Z. Kubiak, *Medytacje Janicjusza*, Warszawa 1993, s. 207–209; J.S. Gruchała, *Klemens Janicjusz – „O sobie samym do potomności”*, [w:] *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – Renesans – Barok*, t. 2, Kraków 1993.

<sup>5</sup> Utwory Janickiego cytuję wg wydania K. Janicki, *Carmina. Dzieła wszystkie*, op. cit., s. 48.

Wymienia tu poeta wątłe, kruche dłonie – *tener manus*, które ocierałby mu gruby płóg i młode, delikatne policzki – *molles genas*, które spaliłby upał. Delikatny, niezdatny do ciężkiej fizycznej pracy Janicki w wieku młodzieńczym nadal pozostał wątły, słaby i chorowity, ale o przyjemnej fizjonomii. Urodę swą, aby nie wyjść na samochwałę, określa oszczędnie jako *forma decora satis, vultus non tristis*. *Descriptio* poety ukazuje pięknego, przystojnego młodzieńca z darem łatwego wystawiania się. Twarz wesoła, choć z oczu można wyczytać nieśmiałość, cera blada, głos wyraźny, postawa kształtna i wysoka:

Forma decora satis, vultus non tristis, in ore  
Non dubia ingenui signa pudoris erant.  
Linguae usus facilis, vox clara, coloris imago  
Candida et ad iustum facta statura modum.

(*Tristia* VII, w. 95–99)

Po opisie najważniejszych części ciała przechodzi poeta do cech charakteru, przy czym zaczyna od tych, które ocenia krytycznie. Jest w swoim mniemaniu drażliwy, skory do gniewu, złości i jawnej wrogości. Dalej pisze o zaletach. W doborze przyjaciół wybredny, ale stały w przyjaźni. Gdyby los obdarzył go majątkiem, okazałby się także hojny (w. 99–110). Serce ma skore do wzruszeń, łez i litości, ale lękliwe, bojaźliwe, jak serce jelenia, dlatego jest pacyfistą, nienawidzi wszelkiej broni i wojny. Dalsze wyznania doskonale korespondują z poprzednimi. Janicki przyznaje się do swych słabości i upodobań niemal niewieścich; do wytwornych manier, stroju i pokarmu:

Cor subitum ad lacrimas, misereri molle gerebam,  
Sed quale in pavido pectore cervus habet.  
Hinc habui invisum teli genus omne gravisque  
Palldos, in bellum dum ruit, hostis eram.  
Munditiem cura muliebri prorsus amavi  
Ad vitium in cultu, vestibus atque cibus.

(*Tristia* VII, w. 111–116)

Żali się poeta, wszak to *Tristia*, że być może jego zniewieściały wygląd i upodobanie do śpiewu, żartów spowodowały mylnie o nim wyobrażenie współczesnych jako o człowieku rozpustnym, tym bardziej, że w młodości pisał elegie miłosne, które spalił:

In Venerem effusum male me plerique meorum  
Decepti externis asseruere notis,  
Vel quia me citharae cantusque salesque iuvabant,  
Vel quia paene puer scriptor amoris eram.

(*Tristia VII*, w. 121–124)

Ale ciało, jego wygląd mogą bardzo zmylić. Przyczyna tego, że poeta był człowiekiem bardzo delikatnym, choć, przypomnijmy – postawnym, nie leżała w jego upodobaniach, lecz w chorobie, która trawiła jego ciało. Janicki niczym lekarz stawia diagnozę – chorobę wątroby; wskazuje też na jej genezę – według niego dolegliwość spowodowana jest piciem od wczesnego dzieciństwa aż do dwudziestego roku życia wyłącznie wody:

Unguibus a teneris mihi bis decimum usque sub annum  
Cruda exstinguebat nil nisi lymphas sitim.  
Unde malum iecori, credo, accersivimus et nunc  
Illa vetus vitam strangulat unda meam.

(*Tristia VII*, w. 117–120)

Wymienia więc poeta w tej autobiograficznej elegii nie tylko ręce, twarz, wzrost, cerę, ale także serce jako ośrodek uczuć oraz dwie anatomiczne części ciała: wątrobę –*iecur* (w. 119, 153) i śledzionę –*splen* (w. 153).

To schorowane ciało należy do młodego człowieka – Janicki ma 25 lat, i umiera przedwcześnie:

Nunc, cum quinta meos aetatis olympias actae  
At maiora animos tolleret, ecce vocor  
Et pareo ante diem ...

(*Tristia VII*, w. 131–133)

Janicki nie zazna starości, ale w *Elegii XI*, która powstała prawdopodobnie w Padwie, jeszcze przed chorobą, czyli w lipcu 1539 roku, pisze, że chciałby jej dożyć, mimo że się jej boi, gdyż odbiera ona tak dużo i niesie ze sobą smutek:

Cui senium venit ante oculos, quod commoda nobis  
Tot rapiet miseros incietque dies.  
Hoc ego, confiteor, timeo, tamen opto ...

(*Elegia XI*, w. 33–35)

Inny opis choroby zawiera elegia II z *Księgi Żalów* powstała w Padwie w końcu 1539 roku, w czasie trawiającej poetę od niemal sześciu miesięcy gorączki<sup>6</sup>. Błaga w niej autor Najświętszą Pannę Maryję, aby wyjednała dla niego cierpliwość i męstwo podczas choroby, kiedy na zmianę jego ciało trawi gorączka i mrozą dreszcze. Poeta cierpi, jego ciało przenika ból, który *febris amara* zwykle sprawia wszystkim, którzy na nią chorują:

Dum crucior rapidoque miser comburor ab igni,  
Horrenti pariter congeliorque gelu,  
Dum patior cunctos, quos ferbris amara dolores  
In possessa semel corpora ferre solet.

(*Tristia* II, w. 3–6)

Utwór rozpoczyna Janicki na wzór Owidiusza od pytania skierowanego do Muz<sup>7</sup> i dopiero po wyjaśnieniu swego położenia i opisania dolegliwości następuje część prekacyjno-dziękczynna utworu. Poeta wyraża przekonanie, że Matce Boskiej zawdzięcza życie, że dzięki niej pod skórą wśród żył i kości tli się jeszcze życie:

O mihi in afflictis semper fidissima rebus,  
Adiutrix, summi nata parensque Dei,  
Nunc quoque, nunc oculos ad me demitte benignos  
Et querulas servi suspice, Diva, preces!  
Cui quod adhuc licet ista queri linguaeque potestas  
Integra quod superest, debet in omne Tibi.  
Debet et exiguum hoc animae, quod pelle sub ista,  
Has inter venas. inter ossa latet.

(*Tristia* II, w. 11–18)

Żyły (*venae*), kości (*ossa*), skóra (*pellis*) i możliwość wysławiania (*potestas linguae*) – tyle pozostało z dawnego ciała poety, resztę strawiła choroba:

Haec tria nam primo mihi sola e corpore restant,  
Cetera sunt longi rapta furore mali

(*Tristia* II, w. 19–20)

<sup>6</sup> Por. J. Krókowski *Komentarz*, [w:] K. Janicki, *Carmina*, op. cit. s. 346.

<sup>7</sup> Por. Owidiusz, *Tristia* II, 1.



Poeta dokładnie opisuje, jak wielkie spustoszenie w jego ciele poczyniły dolegliwości: jest blady jak trup, pozbawiony siły, ma zapadnięte oczy, problemy z widzeniem; szyja nie może unieść głowy, ręce, nogi odmawiają posłuszeństwa; całe dnie leży przykuty do łoża, jak nowonarodzone, bezsilne dziecko:

Sanguine deficior sucusque colorque recessit,  
 Quaeque mihi nuper non mala forma fuit.  
 Pallor is est maciesque in me, qua saepe videri  
 Vana sepulorum corpora nocte ferunt.  
 Lumina ut in specubus latitant defossa duabus  
 Inque acie multum sunt hebetata sua.  
 Ferre caput nequeo collo, quod membra sequuntur  
 Cetera, non illo languida facta minus.  
 Officium, recte quo fungebantur, inertes  
 Deseruere manus, deseruere pedes.  
 Affixus lecto totis decumbo diebus,  
 Ut nuper natur viribus absque puer.

(*Tristia II*, w. 21–32)

Chory poeta odnosi wrażenie, że spadła na niego kara taka, jak na Prometeusza. Tytan przykuty został do skały: *affixus Scythicis iugis*, Janicki do łóżka – *affixus lecto*. Jak Prometeusz nie miał władzy nad sobą, tak choroba nie pozwala poecie być tym, kim był: *Me quoque vis morbi non sint esse meum* (w. 36). Serce Tytana pożerał sęp, wnętrzności (*viscera*) poety rozrywa wewnętrzny ból; obydwaj nie mają chwili odpoczynku. Po wielu analogiach podaje Janicki to, co ich różni – ptaka można przepłoszyć, choroby odpędzić się nie da (w. 41–42). Wyczerpani lekarze są wobec niej bezsilni – opadły im ręce: *medicae succubuerunt manus* (*Tristia VII*, w. 178). Zrobili wszystko, co w ich mocy, aby pomóc choremu poecie. Wdzięczny pacjent wypowiada pochwałę medycyny<sup>8</sup> i lekarzy: tych, którzy opiekowali się nim w Padwie – byli to Franciscus Cassanus i Joannes Baptista Montanus (*Tristia VI*, 39; *VII*, 167) oraz znanego, pochodzącego z Węgier lekarza królewskiego, erasmistę i poetę Jana Antonina<sup>9</sup> – przyjaciela poety. Padewscy lekarze zmagali się z początkową fazą choroby Janickiego, Antonin walczył już z jej zaawansowanym stadium i z pewnością byłby ją pokonał dzięki swej sztuce i uporowi, gdyby to było w ludzkiej mocy:

<sup>8</sup> Por. *Tristia II*, w. 53–58

<sup>9</sup> Por. *Słownik imion własnych*, [w:] K. Janicki, *Carnima*, op. cit., s. 435.

Montanus certe simul et Cassanus, uterque  
 Maximus, Euganei lumen uterque soli,  
 Non potuere huius restinguere virus Echidnae;  
 Tunc tamen exoriens illa recensque fuit.  
 Invasit sero monstrum Antoninus adultum,  
 Cum victore avidas conseruitque manus,  
 Vicissetque sui, puto, sedulitate laboris,  
 Humanae sed enim non erat illud opis.

(*Tristia* VII, w. 167–174)

Jak wielka była przyjaźń Janickiego i wdzięczność dla Antonina, świadczy fakt, że uczynił go poeta współbohaterem drugiej części swojej autobiografii<sup>10</sup>. We wzruszającej scenie pożegnania z przyjacielem rozstający się z życiem poeta zapewnia go, że nawet po śmierci jego schorowane ciało będzie dowodem wielkości lekarskiego kunsztu Antonina – dowodem ogromnej walki, jaką stoczył o nie lekarz. Gdy cienie zmarłych zapytają, jak można było aż tak długo żyć z tak chorą wątrobą i śledzioną, ciałem tak nabrzmiałym wodą, poeta odpowie, że dokonał tego *medicus potens* – biegły, znakomity lekarz. Jego sztuka przewyższa nawet Eskulapa. Egzemplifikuje to Janicki mitem o śmierci Hipolita, któremu Eskulap przywrócił życie. Ale uczynił to tylko raz, a Antonin wiele razy wydobywał poetę z grobu (w. 160) i przedłużał mu życie<sup>11</sup>.

Antonine vale, vale Antonine tuumque  
 Te salvo salvum floreat omne genus!  
 Hei mihi, nulla umquam quod iam tibi parte probabo,  
 Quae mens erga te sit mea, quantus amor.  
 Nec potero vivis testari, id namque volebam,  
 Sanandi fuerit quae tibi cura mei.  
 Quod licet, ad manes cum venero, meque piorum  
 In numerum accipient agmina laeta suum,  
 Te loquar et, si quae me forte regaverit umbra  
 Corporis aspiciens ad simulacra mei,  
 Qui tam corrupto splenis iecorisque vigore  
 Tamque venenatis membra repletus aquis  
 Protraxi vitam ulterius, quam ferre soleret

<sup>10</sup> Por. J.S. Gruchała, *Klemens Janiczusz – „O sobie samym do potomności”*, [w:] *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – Renesans – Barok*, t. 2, Kraków 1993, s. 105.

<sup>11</sup> Poeci szesnastowieczni często wypowiadają *laudatio* lekarzy. Por. *Medicinae Encomion* Erazma z Rotterdamu.

Istius rabies exitiosa mali,  
Esse homines inter medicum narrabo potentem,  
Quod potuit Lycii filius ante dei.  
Ille tamen semel Hippolytum revocavit ab Orco,  
Me tumulo toties extulit iste meo  
Imperiumque diu Parcarum elusit et iras,  
Distulit in longam nostrarque fata diem.

(*Tristia VII*, w. 143–162)

Poza zasięgiem sztuki lekarskiej pozostawało przywrócenie poecie pełnego zdrowia. Wynikało to z istoty niepokonanej choroby: *invicti condicione mali* (w. 164), inne choroby ciała mogli uleczyć lekarze, puchlinę wodną mógł uleczyć tylko Chrystus (w. 165–166). Podobna myśl pojawia się w elegii II *Tristiów*. Sztuka lekarska wielokrotnie odnosiła sukcesy i zwycięstwa, ustąpić jednak musiała przed chorobami Janickiego, gdyż taka jest wola Boga. Zakorzeniona w tradycji biblijnej perspektywa teologiczna każe upatrywać poecie przyczynę swego cierpienia w grzechu. To cierpienie jest zatem karą za własne grzechy:

Sic summo placitum est Regi, qui senior in me  
Vindicat offensas hac bonitate suas.  
Plura, Pater, merui; vitam te laedo per omnem,  
Iam dudum infernos dignus adire lacus.  
Nil intentatum contra te paene reliqui  
Et, quamvis essem filius, hostis eram.

(*Tristia II*, w. 63–68)

Janicki podaje zatem dwa powody cierpienia i śmierci: teologiczny, zależny od woli Boga i biologiczny, zależny od człowieka – picie do dwudziestego roku życia jedynie wody.

Pojawia się w tej elegii motyw dualizmu istoty ludzkiej złożonej z ciała i duszy. Cieleśność jest więzieniem dla duszy (*tenebrae*), która jako lepsza, niematerialna i wieczna zapewnia człowiekowi życie nadprzyrodzone. Dlatego śmierć nie wydaje się poecie niczym strasznym, wręcz przeciwnie – należałoby jej wyczekiwać:

Nec scio, cur nobis possit metuenda videri,  
Sit magis ob causas quando vocanda duas.  
Interimet corpus, non amplius ulla facultas  
Peccandi et summum laedere numen erit,

Eruet e tenebris animum caeloque remittet.  
 Illa sit o utinam non procul hora mihi!  
 Tunc oculis cernam, quae nunc neque mente valemus  
 Concipere, humano nec memorare sono,  
 Teque tuosque omnes. Tunc me, Regina, vocabis  
 Et facies vestros ante sedere pedes.

(*Tristia II*, w. 89–98)

Topos ciała – prochu, ciała martwego łączy się nierozzerwalnie u Janickiego, jak też pozostałych poetów renesansowych, z toposem ciała zmartwychwstałego.

W twórczości Janickiego (*Tristia V*) znajdziemy jeszcze wariantywną realizację toposu „ciało-dom”, mianowicie topos „ciało-okręt”. Swoje ciało porównuje poeta we wspomnianej elegii do okrętu. Żeglarz poddaje naprawiony okręt wielokrotnym próbom, zanim wyprawi się nim w morze. Janicki mówi o sobie jako żeglarzu skorym do pośpiechu, gdy przed podróżą powrotną z Padwy do ojczyzny nie sprawdził kondycji swojego ciała:

Sim licet aeger adhuc necdum mihi prorsus ab illa  
 Sit liber fusa sub cute venter aqua,  
 At iam paene nihil de peste remanserat illa,  
 Cum longum a vobis ingrederemur iter.  
 Sed scis, quod, laceram puppim cum nauta refecit,  
 Non subito summi ducit in alta freti,  
 Litore sed primum portuque explorat in ipso,  
 An satis ad quamvis tuta sit illa viam;  
 Collustrat rimas, linit obturatque nec ullam  
 Esse putat longam, dum facit ista, moram.  
 Verum ego nauta fui praeceps, qui protinus illud  
 Commisi in magnum debile corpus iter.

(*Tristia V*, w. 3–14)

To *debile corpus*– niedoleczone, osłabione chorobą ciało zostało wyprawione w długą, daleką podróż i narażone na niedogodności drogi, która zmogłaby nawet *firmissima duri membra viatoris*– krzepkie ciało zahartowanego podróżnika (w. 15–16).

Opis trudów podróży Janickiego zgodny jest z opisami zawartymi w dziurach<sup>12</sup>. Poeta podróżował przez 12 dni w deszczu, często z gradem i śniegiem, na nędznym koniu przez góry, wśród oparów siarki. Za największą niedogod-

<sup>12</sup> Por. J. Krókowski, *Komentarz*, [w:] K. Janicki, *Carmina*, op. cit., s. 349.

ność podróży uważa fakt, że droga wiodła przez styryjskie miasta i wsie, a ich mieszkańcy to według naszego poety najdziksze plemiona: *ipsi sint nisi forte lupi* – dzikszs są chyba tylko wilki. Pogardzają oni przybyszem, gościa traktują jak wroga, szczególnie, gdy ma na sobie strój włoskiego kroju: *Itala praecipue pallia quisquis habet* (w. 30). Oprócz ciała pojawiają się tu zatem jeszcze dwie kategorie cielesności – strój i gest. Poeta, nie znając języka, porozumiewał się z tubylcami przy pomocy różnych gestów:

Adde quod ignarus linguae, quibus aeger egebam  
Cogebar variis significare notis.

(*Tristia* V, w. 33–34)

Gestykulacja była czytelna i rozumiała dla mieszkańców Styrii, lecz nie skłaniała ich do pomocy choremu, dlatego zmuszony był jeść potrawy, które dla jego organizmu były jak trucizna, a na Morawach musiał pić kwaśne wina:

Intellecta quidem sunt signa subinde, sed illic  
Nemo, satisfactum qui mihi vellet, erat.  
Ebria quin etiam risit me turba rogantem  
Atque intellectas noluit esse preces.  
Ergo mihi vetitos, ut certa venena, coactus  
Sum nimis esuriens sumere saepe cibos.  
Ut vero in Moravos descendimus altaque nobis  
Pannonia a tergo tota relictā fuit,  
Vina bibebamus caemento infecta, quod illis  
Omnia nascantur talia vina locis,  
Vel quae nostra Ceres, Lenaeum imitata saporem,  
Pocula ferventes miscuit inter aquas,  
Pocula non certe nobis ingrata, sed isti,  
Ut ratio est, morbo non satis apta meo.

(*Tristia* V, w. 35–48)

W *Elegii III* z księgi *Elegii różnych* opisuje Janicki chorobę swego mecenasa – Andrzeja Krzyckiego. Arcybiskup gnieźnieński zachorował jesienią 1536 roku na febrę. Objawy choroby trawiającej ciało Krzyckiego są podobne do opisów gorączki samego poety: ciało na przemian płonie i dygocze z zimna. Choroba oszpeca ciało, policzki bledną, ciało zostaje pozbawione siły. Nowością w tym opisie jest arytmia serca spowodowana wysoką gorączką:

Ecce iacet Cricius febri correptus acerba,  
 Volvit et in misero fervida membra toro.  
 Ille sacer vultus macie confectus abivit,  
 Pinguntur subita palliditate genae.  
 Viribus exutum pectus languore fatiscit  
 Officiumque artus deposuere suum;  
 Cor velut ardentis suppressum mole Vesevi  
 Aestuat et rapida mobilitate termit.

(*Variae Elegiae III*, w. 11–18)

i brak apetytu:

Este procul, procul este coqui, procul este culinae!  
 Nil Cricius vestrae nunc opus artis habet.  
 Deliciis capitur nullis nec amore ciborum  
 Ieiunam morbo ferre iubente famem.  
 Omnia sic vitium linguae fastidit amarae,  
 Triste est, quod primo tempore dulce fuit.  
 Non tamen aegrotum tua cura, Lyaeae, reliquit;  
 Nunc sapor est melior, quam fuit ante tibi.  
 Vult vetus excludi penitus mensura bibendi,  
 Vult reprimi multa maximus ignis aqua.

(*Variae Elegiae III*, w. 19–28)

Głodówka powoduje gorzki smak w ustach (gdyż w wyniku niedostarczania organizmowi węglowodanów i cukrów pobiera on niezbędne mu produkty z własnych mięśni), wychudzenie ciała, słabość. Temperatura prowadzi do odwodnienia organizmu, dlatego poeta mówi o konieczności przyjmowania dużej ilości płynów – najlepiej czystej wody.

Inną kategorię ciała – strój – przedstawia poeta w autobiograficznej elegii *De ipso ad posteritatem* (*Tristia VII*). Jak już wcześniej wspomniałam, Janicki przyznaje się do słabości, jaką jest zamiłowanie do strojów (w. 115–116). O stroju wspomniał też poeta w *Tristia V*, w. 29–30, gdzie sam widok płaszcza włoskiego kroju – *pallia Italia* wywołał pogardę u alpejskiego plemienia, oraz – szerzej znacznie – w elegii II z *Variarum elegiarum liber* napisanej dla uczczenia urodzin, a właściwie imienin protektora – Andrzeja Krzyckiego. Tutaj ubiór: uroczyste szaty, wieńce na włosach, złote łańcuchy na szyi, ręce ozdobione drogimi topazami, perły, a także wszelkiego rodzaju pachnidła, balsamy mają stać się symbolem wielkiego święta:

Lux Cricii natalis adest, gaudete Poloni  
 Et laeti festum concelebrate diem!  
 Nunc decet ornatis crines redimire coronis  
 Sollemnesque humeris composuisse togas.  
 Nunc decet aurato torques appendere collo,  
 Chrysolithis nitidas irradiare manus.  
 Quicquid opum latuit, nunc depromatur in usum,  
 Quicquid et a rubris India misit aquis.  
 Cesset opus, cessent iratae iurgia linguae,  
 Candida pax, nivea cum bonitate veni!  
 Turba, sacris segetem flammis adolete Sabaeam  
 Et quicquid placidi vendit odoris Arabs.

(*Variae Elegiae II*, w. 1–12)

Temat stroju czyli ciała ubranego<sup>13</sup> podkreśla Janicki w tytule utworu *In Polonici vestitus varietatem et inconstantiam dialogus*. W tym satyryczno-politycznym dialogu interlokutorami są król Władysław Jagiełło i błazen Stańczyk. Przedmiotem zainteresowania w niniejszym artykule jest ciało, pominię zatem wszelkie rozważania genealogiczne i polityczne<sup>14</sup>, skupię się natomiast na stroju jako wymownym znaku i sposobie komunikacji niewerbalnej.

Król Jagiełło w rycerzach Zygmunta I nie rozpoznaje ich przodków, którzy walczyli pod Grunwaldem. Różnią się oni bardzo wyglądem zewnętrznym, co utożsamia monarcha ze zmianą charakteru. Wraz ze zmianą stroju zmienili swoje nastawienie do walki – *variant pluma* [...] *variant animi* (w. 31–32). Teza ta zgodna jest z poglądem Erazma z Rotterdamu, który twierdzi, że ubiór jest poniekąd ciałem ciała i można z niego wnioskować o stanie duszy, że strój mówi o ludzkiej moralności. Stańczyk, choć z ironią mówi o stroju współczesnych i uzbrojeniu wojska, nie w pełni podziela obawy dawnego króla; dostrzega nieuchronność zmian także w tej sferze kultury materialnej (w. 25), niezależnie od tego, czy się z nimi zgadza, czy nie; nie łączy ich ze zmianą charakteru: *mutandur vestem, non pectora* (w. 71). Dla króla jednak strój jest równoznaczny z jednakową miłością ojczyzny, zaangażowaniem, mentalnością:

[...] Fuit ornatus, fuit una meorum  
 Formula vestibus et fuit unus amor.

(*Dialogus*, w. 29–30)

<sup>13</sup> Por. H. Dziechcińska, *Ciało, strój*, op. cit., w. 80–107.

<sup>14</sup> Por. E. Kotarski, *Klemens Janicki*, op. cit., s. 386–389.



Jakie zatem elementy tego dziwnego i różnorodnego stroju, tak bulwersującego Jagiełłę, będącego zewnętrzną oznaką zniewieściałości<sup>15</sup> wymienia nasz poeta? Przede wszystkim szaty tureckie, czyli szaty wroga (w. 33–38) i węgierskie: nakrycie głowy, buty wojskowe sięgające do kolan, na które często zakładano ostrogi (w. 41–54). Oprócz wpływów węgierskich, król dostrzega także greckie (w. 55–60), niemieckie, włoskie i francuskie. Na widok polskich posłów Jagiełło płacze, oni także odeszli od tradycyjnego stroju i zmieniają się jak pospolity lud: *li quoque degenerant, ut pleps variantque* (w. 73). Na zasadzie antytetycznego skonstrastowania, jako dowód zła tkwiącego w zmienności stroju, przypomina ubiór weneckich senatorów, którzy od zawsze noszą długie, purpurowe szaty, dla króla ta stałość jest gwarantem niezmienności republiki. Polska szlachta w porównaniu z nimi wygląda jak zgraja przebierańców (jeden nosi rozpięty trzewik, drugi lekki pancerz, inny krótki kubrak czy obcięte buty), w niczym nie przypomina grupy, której ubiór ma ściśle określać przynależność narodową i społeczną:

[...] Senatus

Non variat Venetus. Purpura longa tegit  
Omnes, ut narrant. Ergo respublica numquam  
Illorum variat, longa eandemque monet.  
At vestri proceres? Incisus calceus illi est,  
Leviter huic thorax, hic tunicam, hic caligas  
Consequit, pueros quod vix decuisset in ipsa  
Miletogenitos.

(*Dialogus*, w. 73–80)

Tym razem w ironicznym komentarzu Stańczyk łączy ubiór z duszą, krótkość sukni tłumaczy cechami charakteru, kiedy mówi, że Polacy pocięli na kawałki swoje stroje na znak tego, że dla dobra Rzeczypospolitej są w stanie zrobić to samo z własnym ciałem:

[...] ii vestes consequere suas,  
Ut vulgo ostendant se propter publica regni  
Commoda conscindi velle priusque mori  
Atque ita concerpi, ut vestes, quam admittere quicquam  
Indignum patria, religione, fide.

(*Dialogus*, w. 82–86)

<sup>15</sup> Por. także K. Janicki, op. cit., *Tristia* VII, w. 115–116.

Taka argumentacja zadowala króla, ale niepokoją go wspaniałe łańcuchy na szyjach Polaków, ręce błyszczące od pierścieni: *Quid colla superbis/ Torquibus et gemmis irradiata manus?* (w. 87–88). Tu już królewskiemu błaznowi zabrakło kontrargumentów, odsyła Jagiełłę z tym pytaniem do szlachty polskiej. Cały dialog puentuje poeta opisem strojów króla Jagiełły i Stańczyka, po których trudno także rozpoznać interlokutorów. Król ma na sobie skromną suknię i prosty kozuch, błaznowi z karku, przez łopatki zwisa wór wypchany wełną i sianem:

R.: Quod nomen?

S.: Miles.

R.: Non miles vestibus.

S.: Et tu

Pellibus iis non rex.

R.: Sorbia nonne placent

Vestimenta tibi sine luxu in rege? Sed et tu

Vestibus causam iam mihi redde tui!

A collo tibi per scapulas dependet onustus

Aut lana aut feno saccus – et hocce novum est.

(*Dialogus*, w. 95–100)

Klemens Janicki umarł, mając zaledwie 27 lat, nie pozostawił po sobie zbyt wielu utworów literackich i nie zawarł w nich pełnego procesu ontogenezy ludzkiego ciała, zabrakło w nim jednego elementu – starości, której nie dożył. Zrealizował go wariantywnie, starość zastąpiła choroba, a dokładniej cały zespół chorób. Wątle zdrowie i prawdopodobnie złe odżywianie spowodowały niski poziom odporności, stąd trwająca prawie trzy kwartały infekcja wyniszczająca organizm poety. Objawy pozwoliły ówczesnym medykom zdiagnozować u naszego poety febrę kwartankę<sup>16</sup>, do której w 1540 roku doszła puchlina wodna – *hydrops*. Ta z kolei najprawdopodobniej spowodowała niewydolność krążenia, osłabienie serca, obrzęk płuc, powiększenie wątroby i niewydolność nerek. Jakby tego było mało, pod lewym uchem pojawił się wrzód, który spowodował chwilową głuchotę ( *Tristia* VI, w. 33–34). Możemy przypuszczać, że jego ciało w wieku 27 lat było bardziej wyniszczone i schorowane od ciała niejednego starca.

<sup>16</sup> S. Helsztyński uważa, że przyczyną infekcji było ukąszenie Janickiego latem 1539 roku przez widliszka, komara przenoszącego zarodki malarii. Por. S. Helsztyński, *Ulubieniec muz. Opowieść o Klemensie Janickim*, Warszawa 1981, s. 185–191.

W twórczości Janickiego pojawia się jeszcze jedna kategoria ciała, ciało ubrane – strój. W *Dialogu przeciw różnorodności i zmienności polskich strojów* poeta podziela poglądy rozmówców, którzy patrząc na nowe, drogie stroje ubolewają nad upadkiem ojczystych obyczajów i szydzą z naśladowania obcej mody. Uważają, że niewłaściwy strój odzwierciedla ludzkie wady i ułomności. Ubiór przestał być niewerbalnym znakiem określającym tożsamość narodową, przynależność społeczną, pełnione funkcje, wykonywany zawód. Janicki, poeta urodzony 500 lat temu, nie mylił się, wyrażając przekonanie, że okrycie ciała jest kostiumem, skoro ta myśl zdaje się jest aktualna w XXI wieku.

## Bibliografia

- Dziechcińska H., *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996.
- Erazm z Rotterdamu, *Medicinae Encomion* [https://www.europeana.eu/portal/pl/re-cord/9200332/BibliographicResource\\_3000095392217.html](https://www.europeana.eu/portal/pl/re-cord/9200332/BibliographicResource_3000095392217.html) (dostęp 3.11.2016).
- Gruchała J.S., *Klemens Janicjusz – „O sobie samym do potomności”*, [w:] *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – Renesans – Barok*, t. 2, Kraków 1993.
- Hanusiewicz M., *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998.
- Helsztyński S., *Ulubieniec muz. Opowieść o Klemensie Janickim*, Warszawa 1981.
- Janicki K., *Carmina. Dzieła wszystkie*, tłum. E. Jędrzejewicz, wydał i wstępem poprzedził J. Krókowski, Wrocław 1966.
- Kotarska J., *Ad caelestam adspirat patriam. Problem dualizmu natury ludzkiej w poezji baroku*, [w:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpinski, Lublin 1995.
- Kotarski E., *Klemens Janicki*, [w:] *Pisarze staropolscy. Sylwetki*, t. 1, red. S. Grzeszczuk, Warszawa 1991.
- Krzysztofik M., *Ciało ludzkie – między sacrum a profanum. Literatura XVII wieku wobec ontologii codzienności*, <http://www.ujk.edu.pl/strony/Malgorzata.Krzysztofik/artykuly/cialo-sacrum-profanum.pdf> (dostęp 10.10.2016).
- Krzysztofik M., *XVII-wieczny model antropologii ciała w „Kazaniu umarłych do żywych” Eleuterego Zielejewicza (1651)*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2013, t. 13.
- Kubiak Z., *Medytacje Janicjusza*, Warszawa 1993.
- Ovidius, *Tristia*. Bibliotheca Augustana [https://www.hs-augsburg.de/~harsch/a\\_alpha.html](https://www.hs-augsburg.de/~harsch/a_alpha.html) (dostęp 27.10.2016)
- Śnieżko D., *Antropologia w badaniach nad literaturą dawną*, [w:] *Jaka antropologia jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czaplińskiego, A. Legeżyńskiej, M. Telickiego, Poznań 2010.

**Agata Chrobot** – absolwentka filologii klasycznej Uniwersytetu Gdańskiego. Doktoryzowała się na Uniwersytecie Gdańskim. Obecnie adiunkt w Instytucie Filologii Obcych Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zajmuje się przede wszystkim literaturą łacińską renesansu. Autorka książki *Carmina maiora Andrzeja Trzecieckiego. Próba monografii* (Kielce 2014) oraz artykułów o poezji Jana Kochanowskiego, Andrzeja Trzecieckiego, Jana Dantyszka, Klemensa Janickiego i Jerzego Sabinusa.



**Janusz Detka**

ORCID: 0000-0003-3917-7113

## **PERYPETIE POKOLENIA 1920 W POWOJENNYM PIĘCIOLECIU (1945–1949)**

**Słowa kluczowe:** pokolenie 1920, polska literatura powojenna, czasopisma literackie

### **Streszczenie**

W prezentowanym artykule śledzę postawy, jakie przyjmowali po II wojnie światowej przedstawiciele pokolenia 1920, zwanego także pokoleniem Kolumbów. Zbiorowość tę integrowały doświadczenia wojenne (przeżycie pokoleniowe), różnicował natomiast stosunek do instalowanego w Polsce komunizmu – od akceptacji do całkowitej niezgody. W toku wywodu pokazuję dynamikę przemian, jakim ulegała sytuacja pokolenia od 1945 do 1949 roku. Przywołuję również przykłady pokoleniowych inicjatyw w polskim życiu literackim i kulturalnym: czasopisma „Pokolenie” i „Nurt”, działający w Warszawie Klub Młodych Artystów i Naukowców oraz krakowski Klub Logofagów. Inicjatywy te zostały wygaszone przez władze stalinowskie pod koniec lat 40.

PERIPETY OF THE 1920 GENERATION  
AFTER WORLD WAR II (1945–1949)

**Keywords:** 1920 generation, Polish literature after World War II, literary magazines

**Abstract**

The paper presents attitudes displayed after World War II by the representatives of the 1920 generation, also known as the generation of Columbus. This community was integrated through war experiences (generational survival) and differentiated by their attitude towards Communism developing at that time in Poland, manifested either through acceptance or total disapproval. I present the dynamics of changes regarding this generation in the period from 1945 to 1949. I also refer to examples of generational initiatives undertaken in the Polish cultural and literary life, namely *Pokolenie* and *Nurt* magazines, the Warsaw Club of Young Artists and Scientists as well as the Krakow Club of Word Devourers. Those initiatives were stopped by the Stalinist authorities at the end of the 1940s.

W interesującym mnie okresie, tj. w pięciu powojennych latach<sup>1</sup>, pokolenie twórców urodzonych na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku nie dorobiło się jeszcze swojego miana. Jak wiadomo, imieniem „Kolumbów” ochrzcił generację dopiero Roman Bratny za sprawą tytułu powieści opublikowanej w 1957 roku, wskazując równocześnie na orientacyjny rocznik metrykalny: 1920. Nazwa wszakże nie jest konieczna, aby rówieśnicza zbiorowość rozpoznawała siebie jako pokolenie, a tak przecież było już w czasie okupacji<sup>2</sup>, kiedy to generacyjną tożsamość mocno artykułowali jego przedstawiciele, chociażby Andrzej Trzebiński formułujący w artykule pod znamienym tytułem *Pokolenie wojenne*<sup>3</sup> ideę ruchu kulturalnego, który obejmowałby wszystkich młodych

<sup>1</sup> Okres ten, trafnie nazwany przez S. Barańczaka fazą „względego i ograniczonego pluralizmu”, zamyka się pomiędzy końcem II wojny światowej a zainstalowaniem w Polsce stalinowskiego modelu kultury, w tym doktryny realizmu socjalistycznego obowiązującej we wszystkich dziedzinach sztuki. Nie był to etap statyczny – raczej należy go widzieć procesualnie: z jednej strony jako tendencję (siłą rzeczy słabnącą) do przywrócenia pluralistycznego modelu kultury sprzed wojny, z drugiej jako nasilającą się ofensywę modelu sowieckiego.

<sup>2</sup> Na temat losów, działalności oraz „składu osobowego” pokolenia 1920 w okresie II wojny światowej zob. przede wszystkim: P. Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000. Rezygnuję z przywoływania pełnej literatury przedmiotu, odsyłając do wyczerpującej bibliografii zawartej w znakomitej monografii Rodaka (ibidem, s. 331–343).

<sup>3</sup> „Sprawy Narodu” 1943, nr 5–6.



twórców – tak artystów, jak i uczonych. Tenże Trzebiński w innym tekście, tym razem poświęconym młodej literaturze, przeciwstawiał przedwojenne „pokolenie liryczne” wstępującemu na scenę literacką w okresie wojny „pokoleniu dramatycznemu”<sup>4</sup>, kategorią pokolenia posługiwał się także Krzysztof Kamil Baczyński, snujący fatalistyczną wizję generacyjnego losu w dwóch wierszach noszących ten sam tytuł: *Pokolenie* (pierwszy datowany „listopad 1941 r.”, drugi „22 VII 43 r.”)<sup>5</sup>. Podobnych generacyjnych autocharakterystyk było, rzecz jasna, więcej, a ponadto pokoleniowe więzi przyjmowały kształt konkretny: militarnych i paramilitarnych formacji konspiracyjnych działających w przeważającej większości w ramach Armii Krajowej, uniwersyteckich tajnych kompletów (głównie polonistycznych), wreszcie redagowanych przez rówieśnicze grupy podziemnych czasopism, takich jak „Sztuka i Naród”, „Kuznia”, „Dźwigary” czy „Droga”<sup>6</sup>. Każde ze środowisk skupionych wokół tych pism miało swój odrębny profil ideowy i przywołać by można wiele przykładów światopoglądowych czy artystycznych polemik pomiędzy nimi, należy jednak również pamiętać, że w końcowej fazie okupacji powstał przecież Ruch Kulturowy (1943–1944), o którym Paweł Rodak pisał następująco: „Ruch Kulturowy był próbą stworzenia ponadpartyjnej płaszczyzny spotkania, dyskusji i współdziałania osób reprezentujących różne dziedziny twórczości i wywodzących się z różnych środowisk pokolenia wojennego”<sup>7</sup>. W przekraczającej polityczno-ideowe bariery inicjatywie młodych twórców było miejsce nie tylko dla osób z kręgu „Sztuki i Narodu”, ale i tych związanych z „Dźwigarami” Bratnego, z socjalistycznymi „Płomieniami” Jana Strzeleckiego czy z „Drogą” Stanisława Marczaka-Oborskiego i Baczyńskiego. Po Ruchu pozostał zaledwie jeden numer czasopisma „Sprawy Kultury”, zawierający stworzony przez młodych projekt przyszłej powojennej kultury polskiej – projekt, w którego realizacji pokolenie miało odegrać rolę decydującą. Przypominam o tym, ponieważ generacja 1920 bywa

<sup>4</sup> S. Łomień [A. Trzebiński], *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, „Sztuka i Naród”, nr 5, listopad 1942.

<sup>5</sup> Podaję według: K. K. Baczyński, *Poezje*, wyboru dokonał i posłowiem opatrzył P. Matywiecki, Warszawa 1996, s. 121, 404.

<sup>6</sup> Na temat konspiracyjnych czasopism kulturalno-literackich zob. ponadto: W. Bartoszewski, *Konspiracyjne czasopiśmiennictwo kulturalne w kraju w latach 1939–1945 (Zarys informacji)*, „Twórczość” 1961, nr 10, s. 81–102; K. Sierocka, *Literackie czasopisma lat wojny i okupacji*, w: *Literatura polska 1918–1975*, red. A. Brodzka, S. Żółkiewski, t. 2: 1933–1944, Warszawa 1993, s. 145–165.

<sup>7</sup> P. Rodak, *Wizje kultury*, s. 289.

zazwyczaj postrzegana głównie przez pryzmat wojennej traumy, do czego *notabene* jej przedstawiciele wydatnie się przyczynili. Obok traumy rówieśnicza zbiorowość wynosiła z wojennej pożogi potencjał pozytywny<sup>8</sup>, pozostający na razie w stanie hibernacji.

W tym miejscu nieodzowne wydaje się pytanie: jaki jest stan pokoleniowej świadomości w roku 1945? Znalezienie syntetycznej odpowiedzi nie jest proste, ponieważ winna ona uwzględniać przypadki indywidualne, te zaś tworzą bardzo szerokie i zróżnicowane spektrum. W tym stanie rzeczy, zdając sobie sprawę z uproszczenia, ograniczę się do zaznaczenia opozycyjnych biegunów owego spektrum, co pozwoli uwyraźnić wewnątrzpokoleniowe różnice. Zanim jednak o nich, najpierw krótko o tym komponencie świadomości, który integrował generacyjną zbiorowość. Otóż była to wspólnota doświadczenia, biorąca się jeżeli nie z identyczności przeżyć, to na pewno z empatycznego otwarcia na doświadczenia rówieśników, a ponieważ doświadczenia te miały często charakter ekstremalny, wiązania okazywały się tym mocniejsze. Były to ponadto bardzo silne więzi przyjaźni, i to przyjaźni niekoniecznie zawiązywanych na płaszczyźnie światopoglądowej, ale równie często na bazie sytuacyjnej. Ten wspólnotowy wątek można by rozwijać, czynią to zresztą w swych pracach Paweł Rodak, Tadeusz Drewnowski<sup>9</sup> czy Lesław M. Bartelski<sup>10</sup>. Powtórzę zatem jedynie: poczucie generacyjnej wspólnoty spajała przeszłość. Co natomiast różnicowało, to opcje światopoglądowe ujawnione już w czasie wojny i niepozostające bez wpływu na powojenne wybory, a także etyczny komponent pokoleniowej świadomości, biegunowo rozciągający się pomiędzy spustoszeniem w sferze aksjologicznej a Conradowskim dziedzictwem wierności wartościom<sup>11</sup>.

Ale było coś jeszcze, co cechowało ambiwalentną sytuację dwudziestokilkuletnich „ocalonych”, a mianowicie z jednej strony obowiązek pamięci o poległych rówieśnikach, z drugiej zaś działanie naturalnego prawa życia. Prawa nakazującego „ucieczkę z cmentarza”, o czym pisał m.in. Tadeusz Różewicz

<sup>8</sup> Ibidem, rozdział pt. „Przesłanie pokolenia wojennego”, s. 322–326.

<sup>9</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, wyd. 2. przejrzone i uzupełnione, Warszawa 1977; idem, *Kolumbowie-barbarzyńcy*, [w:] idem, *Krytyka i giełda. Szkice literackie*, Warszawa 1969, s. 225–248.

<sup>10</sup> L. M. Bartelski, *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944*, Kraków–Wrocław 1985.

<sup>11</sup> Według P. Rodaka „Pokolenie wojenne jest pokoleniem wierności. Świadczy o tym nie tylko postawa tego pokolenia w powstaniu warszawskim, ale także jego powojenne losy” (idem, *Wizje kultury*, s. 324).

w wierszu *Maska* (1946)<sup>12</sup> czy Jerzy Ficowski w kilku utworach zamieszczonych w debiutanckim tomiku *Ołowiani żołnierze* wydany w 1948 roku<sup>13</sup>, a zapisów podobnych rozterek dałoby się znaleźć więcej. Bez mnożenia egzemplifikacji należy stwierdzić, iż to, co miało integrować generację, tzn. pamięć o przeszłości, w powojennym czasie zaczęło stopniowo sprawiać kłopoty, z którymi pewnie jednak by sobie poradzono, w grę wszakże wchodził jeszcze jeden czynnik: polityczny – dotąd w niniejszej narracji nie uruchamiany, a przecież, jak to się dowodnie okazało, dla dalszych perypetii pokolenia decydujący.

Z jakich powodów? – trzeba przypomnieć te najważniejsze. Po pierwsze, nowa władza postrzegała pokolenie 1920 w kontekście sprawy akowskiej, a konotacje te nie wróżyły niczego dobrego, czego nie trzeba szerzej objaśniać. Po drugie: trwająca na przełomie lat 1945/1946 roku dyskusja o Josephie Conradzie, zainicjowana przez Jana Kotta<sup>14</sup> i podjęta przez pisarzy z kręgów katolickich: Hannę Malewską i Antoniego Gołubiewa<sup>15</sup> (później jeszcze włączyła się w debatę ważnym głosem Maria Dąbrowska<sup>16</sup>) – otóż dyskusja ta, mimo że nie była poświęcona sprawom generacji, niemniej w argumentacjach jej uczestników pojawiało się „pokolenie wojenne” (tak je nadal za Trzebińskim określano) jako przykład heroicznej postawy moralnej, a zatem – z punktu widzenia władzy komunistycznej – postawy w powojennych warunkach niepożądaney. Po trzecie wreszcie, dawał się zaobserwować, i to nie tylko w wypowiedziach politycznych, zauważalny dystans wobec generacji – niby ujawniany niechęcią do jej części prawicowej, ale na zasadzie ogarnienia obejmujący całą zbiorowość. Słowem: aura dla pokolenia nie była sprzyjająca.

Po tych wyjaśnieniach powracam do sprawy pamięci i, jak rzecz określiłem wcześniej, prawa życia. Otóż w latach 1945–1946 publikowano na łamach prasy utwory, których autorzy notowali na różne sposoby trapiący ich dyle-

<sup>12</sup> „Ciała nasze krnąbrne i nieskore do żałoby / nasze podniebienia smakują leguminę / popraw papierowe wstęgi i wieńce / pochyl się tak: biodro niech dotyka biodra / twoje uda są żywe / uciekajmy uciekajmy” (T. Różewicz, *Maska*, [w:] idem, *Niepokój*, Kraków 1947, s. 3).

<sup>13</sup> W wierszu *Wiosna* Ficowski wyznawał: „I bluszczu cień staroświecki / cierpienia przemieni w antyk. / Dla innych. Dla mnie tu wiecznie / krwi ślady i śmierci tamtych” (idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1982, s. 12).

<sup>14</sup> J. Kott, *O laickim tragizmie*, „Twórczość” 1945, z. 2, s. 137–160.

<sup>15</sup> H. Malewska, *Jeszcze o heroizmie*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 15, s. 6; A. Gołubiew, *Poprawiam Kotta*, „Dziś i Jutro” 1945, nr 3, s. 5; idem, „Szeroki świat” i *Conrad*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 22, s. 7.

<sup>16</sup> M. Dąbrowska, *Conradowskie pojęcie wierności*, „Warszawa” 1946, nr 1, s. 2–4.

mat: pamiętać czy zapomnieć. Najczęstszy scenariusz był taki, jak w wierszu Stanisława Marczaka-Oborskiego pod znaczącym tytułem *Spowiedź dziecięcia wieku wojny*:

I znów nad zbożem słońca miecz  
Rozgarnia dobrotliwe chmury,  
I cisza jest, i wolność jest,  
I ziemia, i niebo, i góry.  
Uspokojenie płynie ku nam,  
Czas nas unosi od tamtych dni,  
Aż nagle w nocy – halny hula  
I sercem targa, i burzy sny.  
Lecz otwórz oczy – oto dnieje i słońce wschodzi...<sup>17</sup>

Ten poetycko nieskomplikowany komunikat jest zapisem tendencji, jak się zdaje, powszechnej: ocalałem, więc wybieram życie. Były to deklaracje zazwyczaj dość ogólne, niekoniecznie mające charakter *stricte* polityczny, ale to na razie wystarczało. Szło o to, by z matecznika niedobrej przeszłości wyzwalalo się jak najwięcej przedstawicieli generacji, dlatego wszelkie indywidualne w tym względzie gesty chętnie nagłaśniano. Oczywiście – działa się jeszcze lepiej, kiedy za wyborem opcji życia szła akceptacja nowego ładu, jak to się działo np. u Wisławy Szymborskiej, co wnikliwie analizował Jacek Łukasiewicz<sup>18</sup>. Przywołam w tym miejscu fragment wiersza *Krucjata dzieci*:

Oczy nasze zmęczone są pamięcią świeżą,  
lecz ręce wiedzą, wierzą.  
Ręce, którymi unieść mamy ciężar świata  
wiedzą: świat się odrodzi bez wojennych widm,  
że wypłaci bez reszty za zdeptane lata,  
i wierzą w nowy ład i rytm<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> S. Marczak-Oborski, *Spowiedź dziecięcia wieku wojny*, „Kuźnica” 1946, nr 49, s. 9.

<sup>18</sup> J. Łukasiewicz, *Wczesne (i późne) wiersze Szymborskiej*, [w:] idem, *Jeden dzień w socrealizmie i inne szkice*, Katowice 2006, s. 118–150. Komentując wczesną twórczość Szymborskiej, publikowaną na łamach „Walki” (dodatku do krakowskiego „Dziennika Polskiego”, w którym poetka debiutowała wierszem *Szukam słowa*), badacz charakteryzował przy okazji środowisko młodych twórców skupionych wokół „Dziennika Polskiego”. Pisał m.in.: „Młodzi w «Dzienniku» nie chcieli oglądać się wstecz na to, co historia zrobiła, ale stworzyć nową” (ibidem, s. 120).

<sup>19</sup> Pierwodruk: W. Szymborska, *Krucjata dzieci*, „Dziennik Polski” 1945, nr 53, s. 3 [dodatek „Walka”, nr 5]; cyt. wg: idem, *Czarna piosenka*, Kraków 2014, s. 27.

Podobne w tonie, indywidualne gesty cieszyły instalatorów nowego porządku, ponieważ instynkt życia, tak jak pierwsza ustawa amnestyjna z 2 sierpnia 1945 roku, sprzyjał stosowaniu wobec pokolenia zasady *divide et impera*. Pozostawała jednak sprawa zbiorowości – przecież rozpoznawalnej w pejzażu społecznym, a nadal nieokiełznanej, przyczajonej, zapatrzonej wstecz. Pisał o tym Stefan Żółkiewski w słynnym artykule *O młodszym bracie – pamflet*<sup>20</sup>, drukowanym na łamach „Kuźnicy” w marcu 1946 roku. Promotor nowego modelu literatury i życia literackiego atakował generację 1920, zarzucając jej brak wykrystalizowanego oblicza ideowego. a dodać trzeba, że nie było to pierwsze wystąpienie Żółkiewskiego – pamflecista przygotowywał się do niego starannie, o czym świadczy jego wcześniejsza, równie ostra wypowiedź:

Otóż: proszę z tym skończyć! Młodzi pisarze, którzy przeżyli i zrozumieli swoje błędy, niech pracują i dadzą dowody patriotyzmu i rozumu politycznego. Polska dała im możliwość i całkowitą swobodę. Ale proszę skończyć z gloryfikowaniem swojej przeszłości i tworzeniem legend<sup>21</sup>.

Przekaz był bolesny, ponieważ uderzał w fundament tożsamości pokolenia, jakim była pamięć o przeszłości, ale był też lekcją, z której należało wyciągnąć wnioski. Skoro władza szykowała się do „zagospodarowania” generacji 1920 na swoją modłę, należało uruchomić własne, niezależne projekty poświadczające obecność pokolenia (nie jego poszczególnych przedstawicieli, ale właśnie p o k o l e n i a) w życiu kulturalnym powojennej Polski. Kilka z nich przyjdzie w toku dalszej narracji przypomnieć.

Taką inicjatywą był dwutygodnik „Pokolenie”<sup>22</sup> – początkowo planowany jako periodyk adresowany do młodej części emigracji (jego pomysłodawca, Roman Bratny, zamierzał wydawać go w Paryżu, o czym opowiadał później w 3. tomie *Kolumbów*). Ten zamiar upadł, ale Bratny znalazłszy się w kraju powrócił do niego, doprowadzając w sierpniu 1946 roku do wydania pierwszego numeru pisma. Miało ono skupiać twórców mających za sobą konspiracyjno-partyzancką przeszłość i realizować, jak ujmuje rzecz słownikowa

<sup>20</sup> S. Żółkiewski, *O młodszym bracie – pamflet*, „Kuźnica” 1946, nr 9, s. 1–2. Polemiką z tezami Żółkiewskiego był opublikowany w „Pokoleniu” (ze sporym opóźnieniem) tekst młodych autorów; zob.: T. Borowski, S. Marczak-Oborski, *Pamflet na starszych braci. Dyskusja o literaturze*, „Pokolenie” 1947, nr 3, s. 1–2.

<sup>21</sup> żłk [S. Żółkiewski], *Noty. Skończyć z tym!*, „Kuźnica” 1946, nr 7, s. 12.

<sup>22</sup> Informacje na temat czasopisma podają za: T. Drewnowski, *Kolumbowie – barbarzyńcy*, s. 229–242.

charakterystyka, „program adaptacji młodej inteligencji ze środowisk akowskich do nowych warunków społeczno-politycznych powojennej Polski”<sup>23</sup> bądź, jak to określa Drewnowski, pismo miało być „rzecznikiem uczuciowego porozumienia między młodzieżą AK a nową rzeczywistością”<sup>24</sup>. Redakcję „Pokolenia” tworzyło grono rówieśników (poza Bratnym w zespole znaleźli się: Jerzy Piórkowski, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Stolarek i Witold Zalewski) – rówieśników chcących zaistnieć w powojennym życiu literackim jako rozpoznawalna generacyjna zbiorowość. Tak też się stało; poza wymienionymi nazwiskami w piśmie publikowali m.in.: Borowski, Czeszko, Marczak-Oborski, Szymborska, wydawać by się więc mogło, że pokoleniu – a dokładnie tej jego części, która akceptowała nowy porządek – pozwolono mówić własnym głosem. Jednakowoż głos ten, w dodatku osadzony w akompaniamencie utworów wojennych autorstwa poetów zarówno tych „ocalonych” (np. Borowskiego czy Bratnego), jak i poległych (Baczyńskiego i Gajcego), głos ten zbyt mocno – przy całym kompromisie z teraźniejszością – wychylał się ku przeszłości. Na nic zdały się rozliczenia z nią, w tym m.in. inicjujący działalność periodyku, trzeźwy artykuł programowy Bratnego *Próba rachunku*<sup>25</sup> – władze obserwujące poczynania dwutygodnika traktowały je z coraz większą rezerwą i narastającym rozdrażnieniem. Rozdrażnienie było tym większe, że nie tylko w „Pokoleniu”, ale i w innych czasopismach, m.in. w „Odrodzeniu”, „Płomieniach” czy w „Polsce Zbrojnej” ukazywały się teksty powracające do czasów okupacji i do twórczości poległych przyjaciół, nieuchronnie ewokujące „zapłuty i reakcyjny” kontekst akowski, nawet jeśli *explicite* nie był przywoływany. Kiedy więc po pięciu miesiącach wydawania pisma, w grudniu 1946 roku zorganizowano w sejmie (m.in. z inicjatywy redakcji „Pokolenia”) naradę młodych pisarzy i naukowców, zarzuty wobec generacji zostały wzmocnione, tym razem przez Włodzimierza Sokorskiego. Ówczesny szef Centralnej Rady Związków Zawodowych, z ujawnianymi jednak ambicjami sterowania kulturą, mówił wówczas m.in.:

Nie o przystosowanie się do naszej rzeczywistości chodzi i nam, i Wam, a o przewyciężenie tej rzeczywistości, która wczoraj jeszcze w Was tkwiła, a która była rzeczywistością dnia odchodzącego. Kiedy to zostanie w Was samych dokonane,

<sup>23</sup> *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, pod red. J. Krzyżanowskiego i C. Hernasa, t. 2, Warszawa 1985, s. 194–195.

<sup>24</sup> T. Drewnowski, *Kolumbowie-barbarzyńcy*, s. 231–232.

<sup>25</sup> R. Bratny, *Próba rachunku*, „Pokolenie” 1946, nr 1, s. 1.



wówczas dopiero poczujecie się wolni, wówczas dopiero zdobędziecie to, czego dotąd było brak grupie „Pokolenia” – perspektywy<sup>26</sup>.

Tytuł wystąpienia Sokorskiego brzmiał: *O istotę przełomu*, bo też o przełom właśnie chodziło. Władzę satysfakcjonowały przełomy indywidualne, natomiast wystąpienia grupowe nadal kłuły w oczy akcentowaniem poczucia wspólnoty umocowanego w okupacyjnym doświadczeniu, wedle tejże władzy hamującego proces światopoglądowych przeobrażeń. Tamte zaś więzi wcale nie słabły, co pokazywał w sposób naoczny incydent, jaki zdarzył się podczas grudniowej narady. Otóż kiedy o kilka lat młodszy od „pokoleniowców” (urodzony w 1927 roku), młodzieńczo zapalczywy Wiktor Woroszyński chciał wzmocnić efekt wystąpienia Sokorskiego i wypomniał młodej inteligencji czasu wojny ciągoty do faszyzowania, cytując przy tym „imperialną” piosenkę Trzebińskiego, bardzo ostro zareagował Borowski, przecież okupacyjny opONENT grupy „Sztuki Narodu”. Autor *Pożegnania z Marią* wystąpił jako obrońca rówieśników „z innej barykady”, rzucając przy tym słynne słowa o tym, że demokracji trzeba patrzeć na palce<sup>27</sup>. Należy rozumieć to wystąpienie jako odruch pokoleniowy – wyraz rówieśniczej solidarności okazywanej ponad ideowo-politycznymi podziałami, całe zaś zdarzenie pokazywało, że władza nie jest w stanie kontrolować takich odruchów, więcej: że w pokoleniowej wspólnocie jest coś nierozpoznanego, a tym samym niebezpiecznego. Co można było robić, to nadal prowadzić politykę przyciągania jednostek, i tak czyniono, a ilustruje ten proceder choćby pomysł „Kolumny młodych” w „Kuźnicy” z końca 1946 roku<sup>28</sup>, w której drukowali swe utwory Borowski, Czeszko czy Marczak-Oborski, ale też młodszy łódzcy ZWM-owcy, czyli późniejsi „pryszczaci”. Zwracam uwagę, iż nie było to wystąpienie przedstawicieli pokolenia, ale pisarzy młodych – różnica istotna o tyle, że w taki oto, prawie niezauważalny sposób dokonywało się stopniowe rozmywanie pokoleniowej odrębności. Co zaś do losów czasopisma „Pokolenie” – na początku 1947 roku ukazał się jego ostatni numer informujący, że formuła pisma wyczerpała się. Rzeczywiście, sprawy przeszłości miała wkrótce zamknąć druga ustawa amnestyjna z 22 lutego 1947 roku, pokolenie uczyło się zatem na własnej skórze, że przeszłością bezkarnie szermować już nie można. Nie oznaczało

<sup>26</sup> W. Sokorski, *O istotę przełomu*, „Pokolenie” 1947, nr 1, s. 3.

<sup>27</sup> Zob. T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata*, s. 150–151.

<sup>28</sup> 49. numer „Kuźnicy” z 1946 roku był w całości poświęcony pisarstwu „młodych”. Wprowadzenie do tekstów literackich stanowiły komentarze S. Żółkiewskiego, ibidem, s. 1–2.



to jednak, że należy porzucić kolejne inicjatywy grupowe, a taką stał się Klub Młodych Artystów i Naukowców.

Klub zainaugurował działalność w maju 1947 roku<sup>29</sup> i był – w stosunku do zamkniętego pisma zdominowanego przez literatów – o wiele szerszą reprezentacją twórczej awangardy pokolenia 1920, prowadził bowiem działalność w kilku sekcjach. Sekcją poetycko-literacką (przysiąc trzeba, nazywała się dość niezręcznie) kierował Borowski, działali zaś w niej m.in. Jerzy Lau, Marczak-Oborski i Bratny. Była także bardzo aktywna sekcja plastyczna, gdzie rejdowali Marian Bogusz i Zbigniew Dłubak, następnie sekcja teatralna, w której działał tenże Bogusz oraz Barbara Bormann (późniejsza reżyserka teatralna), wreszcie sekcja naukowa, w której pracował uczestnik powstania w getcie warszawskim, młody matematyk Rafał Molski, oraz Edmund Kujawski. Podział na sekcje był raczej formalny, chodziło bowiem o współdziałanie na polu kultury młodych ludzi reprezentujących różne gałęzie sztuki i nauki. Należy dodać, że z działalnością Klubu związane było czasopismo „Nurt”, powołane do życia jesienią 1947 roku. Jego redaktorem został Borowski, wyraźnie generacyjny charakter miał też skład zespołu redakcyjnego, do którego weszli Bratny, Marczak-Oborski, Molski i Bogusz. Redaktor „Nurtu” – posłużę się opinią Tadeusza Drewnowskiego –

otworzył je [pismo] dla opracowań naukowych, dla nieznanych zjawisk literackich Zachodu i Wschodu [...], dla współczesnej plastyki. [...] Wyraźnie stawiał na nadrobienie intelektualnych niedoborów pokolenia, na wyjście z wąskich opłotków literackich<sup>30</sup>.

Młodzi artyści i naukowcy nie mówili już w swym programie o pokoleniowej przynależności – była ona raczej swoistym zaczynem organizacyjnym, ponieważ rekrutacja do klubu odbywała się wedle związków przyjaźni jeszcze wojenno-okupacyjnych. Znaleźli się zatem w klubie więźniowie obozów koncentracyjnych (oprócz Borowskiego byli to jeszcze Bogusz i Dłubak, obaj byli więźniowie obozu Mathausen), było grono akowców (z pisarzy Lau, Marczak-Oborski i Bratny), a do klubu Borowski przyciągnął ponadto przyjaciół z przedobozowych warszawskich spotkań na Skaryszewskiej. Z tej grupy, której

<sup>29</sup> Na temat działalności klubu zob.: B. Wojciechowska, *Klub Młodych Artystów i Naukowców*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 89–93.

<sup>30</sup> T. Drewnowski, *Kolumbowie-barbarzyńcy*, s. 243.

członkowie nazwali siebie w okresie okupacji „esencjastami”<sup>31</sup>, do klubu wstąpili wspomniany już: Marczak-Oborski, Kujawski i Bormann. Wspominając grono esencjastów, Kujawski stwierdzał, iż antidotum na grozę wojny była dla nich „przyjaźń, dadaizm i nauka”<sup>32</sup>. Otóż przyjaźń przetrwała i cementowała klub, w którego programie było hasło sztuki nowoczesnej oraz intelektualny rozwój, a zatem echo projektów jeszcze okupacyjnych.

Klub działał prężnie w drugiej połowie 1947 i całym 1948 roku: organizowano wystawy prac członków klubu oraz artystów zaproszonych, m.in. czeskich grafików-surrealistów, przygotowywano spektakle teatralne i kabaretowe, odbywały się spotkania dyskusyjne. Młodzi artyści – promujący własną wizję kultury i deklarujący ideową postępowość – i tak stawali się coraz bardziej solą w oku władzy. Po pierwsze dlatego, że byli zbyt otwarci na wszelką nowoczesność, a to wydawało się coraz bardziej ideologicznie podejrzane, po drugie zaś byli niepokorni – ich aktywność miała bowiem charakter niezależny od instalowanego przez władzę modelu kultury. Najpierw więc zamknięto „Nurt” Borowskiego (ukazały się zaledwie dwa numery czasopisma)<sup>33</sup>, a następnie losy samego klubu potoczyły się w sposób nietrudny do przewidzenia. W styczniu 1949 roku nałożono socrealistyczny gorset na literaturę, w kwietniu odbyło się, pierwsze po zjednoczeniu partii, Plenum KC PZPR poświęcone m.in. sprawom kultury, w czerwcu zaś w Katowicach, na Zjeździe Związku Plastyków, zadekretowano socrealizm w sztukach plastycznych. Również w czerwcu 1949 roku rozwiązany został Klub Młodych Artystów i Naukowców. Rzec wyjaśniano tym, że klub miał opiekuńcze poparcie Mariana Spychalskiego, który udostępniał dla wystaw i spotkań sale Domu Wojska Polskiego, a zatem inicjatywa pokoleniowa tym razem nie została spacyfikowana zarzutem paseistycznego grzebania się w przeszłości, lecz domniemanymi koneksjami z tzw. odchyleniem prawicowo-nacjonalistycznym. Zamknięcie klubu oznaczało kolejny etap rozpraszania generacyjnych więzi, ponieważ jedni podążali wyraźnie ku partyjnej ortodoksji, jak Borowski czy Bratny, innych zaś czekało strącenie w niebyt, jak choćby Zbigniewa Dłubaka – czynnego oficera, po protestach

<sup>31</sup> Zob. idem, *Ucieczka z kamiennego świata*, s. 45, 62–66; P. Rodak, *Wizje kultury*, s. 235.

<sup>32</sup> E. Kujawski, *Esencjaści*, „Polityka” 1967, nr 46, s. 7.

<sup>33</sup> Kilka miesięcy później, w lipcu 1948 roku zamknięto także reaktywowane po wojnie czasopismo „Płomienie”, redagowane przez Jana Strzeleckiego. Zob. na ten temat: P. Rodak, *Wizje kultury*, s. 317–318.

w sprawie zamknięcia klubu wyrzuconego z wojska i wykluczonego z partii<sup>34</sup>. Działania wobec grupowych form obecności pokolenia nabierały wyraźnie represyjnego charakteru.

Podobny los spotkał – dotąd była bowiem mowa o inicjatywach stołecznych – krakowską organizację pokoleniową, jaką był Klub Logofagów działający przy Krakowskim Ognisku Polskiej YMCA w tym samym mniej więcej czasie co warszawski Klub Artystów i Naukowców. Inicjatorem i jednym z założycieli klubu był Andrzej Ciechanowiecki, rekonstruujący po latach sytuację, w której rodził się projekt, następująco:

Z mojego pokolenia [...] większość zginęła w Warszawskim Powstaniu, inni poszli do niewoli niemieckiej i pozostali na Zachodzie. Trzeba więc było sobie tworzyć nowy krąg rówieśników o zbliżonych zainteresowaniach intelektualnych – „duże pokrewne”. Powoli, w 1946, takie grono się dla mnie zaczęło rysować: byli to szczególnie koledzy z Akademii Handlowej i z Wydziału Prawa UJ – następnie doszli też i z innych, humanistycznych Wydziałów. [...] Klub Logofagów powstał na przełomie 1946/47 i trwał do końca roku akademickiego 1949/50<sup>35</sup>.

Zbiorowy portret krakowskich „słowożerców” wyłania się ze wspomnień jednego z nich – Andrzeja Wielowieyskiego:

Byliśmy młodymi ludźmi, którzy przegrali wojnę, przegrali niepodległość i ponieśli nieraz osobiście ciężkie straty, ale nie popadli w kompleksy. Nie mieliśmy ochoty ani na emigrację, ani na spiskowanie i bunt [...], choć wszyscy braliśmy udział w konspiracji wojennej, a także mieliśmy pewne doświadczenie z konspiracji powojennej. Równocześnie nikt z nas nie miał ochoty na oportunistycznie dostosowywanie do rzeczywistości i nikt z nas ani wówczas, ani później w tym politycznym układzie kariery życiowej nie robił<sup>36</sup>.

Klub Logofagów skupiał młodą elitę intelektualną Krakowa – jego członkami byli m.in. Jacek Woźniakowski, Tadeusz Chrzanowski, Zygmunt Skórzyński, Andrzej Wielowieyski, w prelekcjach i debatach brali także udział luźniej związani z klubem Zbigniew Herbert oraz Jan Józef Szczepański – pierwszy jako

<sup>34</sup> Zob. E. Janicka, *Komunista wobec socrealizmu. Przypadek Zbigniewa Dłubaka*, [w:] *Pokolenie 1920. Szkice do portretu zbiorowego*, red. M. Bolińska, J. Detka, M. Wójcik, Kielce 2012, s. 101–133.

<sup>35</sup> A. Ciechanowiecki, *Klub Logofagów*, [w:] *Klub Logofagów. Wspomnienia*, zebrał, oprac. i uzupełnił wprowadzeniem A. Rozmarynowicz, Kraków 1996, s. 39.

<sup>36</sup> A. Wielowieyski, *Wspaniali pożeracze słów*, [w:] ibidem, s. 68.

wyróżniający się uczestnik dyskusji<sup>37</sup>, drugi jako autor prezentujący własne utwory<sup>38</sup>. Rezygnując z charakterystyki działalności klubu oraz prezentacji bogatej listy osób uczestniczących w spotkaniach – o tym wszystkim szczegółowo opowiadają autorzy wspomnień zamieszczonych w cytowanym wyżej tomie *Klub Logofagów*, zresztą scenariusz zdarzeń był podobny jak w przypadku inicjatyw warszawskich. Pluralistyczny dialog światopoglądowy, jaki starano się w trakcie działalności klubu prowadzić, stawał się o tyle niewygodny dla władz, że był wolny i niezależny, niepoddany odgórnej kontroli. Jeszcze w latach 1947–1948 było to, choć przy wielu oporach ze strony decydentów, dopuszczalne, ale na przełomie lat 1949/1950 tolerowane już być nie mogło. Z tego też powodu Andrzej Ciechanowiecki, uprzedzając ruch służb bezpieczeństwa, zamknął działalność Klubu Logofagów wiosną 1950 roku – dodać koniecznie trzeba – na kilka miesięcy przed aresztowaniem. W ten sposób kończyła swe dzieje ostatnia inicjatywa kulturalna, jaką udało się przedstawicielom generacji 1920 powołać do życia w latach 40.

Czas na konkluzję. Owszem, w powojennym pięcioleciu pokolenie 1920 rozpraszało się samo indywidualnymi wyborami ideowymi, ale też w znacznym stopniu było równocześnie rozpraszane – w sposób metodyczny i coraz bardziej siłowy – przez ówczesną władzę. Zarówno bagaż wojenny generacji, jak i przypisywane jej konotacje akowskie nie znajdowały dla siebie miejsca w oficjalnym projekcie nowego świata i nowej kultury, a co do odrębności pokolenia literackiego – należy w podsumowaniu podkreślić, że używane w pierwszych powojennych latach określenie „pisarze pokolenia wojennego” zaczęło z czasem – co znamienne – zastępować formułą „pisarze urodzeni w latach 20-tych”. Przesunięcie niby niewielkie, a znaczące, mające zresztą podstawy w faktach, z których warto przypomnieć chociażby literackie seminarium w Nieborowie w 1948 roku, w czasie którego część byłych „pokoleniowców” i „nurtowców” (np. przemieniający się wówczas Borowski) zbliżyła się ze środowiskiem łódzkiego „Życia”, któremu przewodził Wiktor Woroszyński. Urodzeni w latach 20-tych – bardzo pojemna i wygodna nazwa, która miała zamazać odrębność generacji 1920 na zawsze, a zdołała zamazać – jak się okazało – zaledwie na kilka socrealistycznych lat.

<sup>37</sup> „Zbigniew Herbert (zauważony przez prelegenta A. Bocheńskiego) i bardzo pochwalony [...] Pamiętam, było mi trochę przykro, ja mówiłem (jak zwykle) dużo, ale mniej [...] A. B. nawet nie wspomniał (*List Zbigniewa Marka*, [w:] ibidem, s. 11).

<sup>38</sup> Zob. J. J. Szczepański, *Dziennik, t. 1: 1945–1956*, Kraków 2009, s. 174–175.

Jak natomiast poradzono sobie z akowskim kontekstem biografii pokolenia? – już nie propagandowymi przezwojami w rodzaju „zaplutego karła reakcji”, lecz zmystyfikowanym portretem literackim, czyli powieścią Bohdana Czeszki noszącą tytuł *Pokolenie*. W tytułowym ogarnieniu kryło się kłamstwo, albowiem biografia generacji została wyprofilowana, więcej: sfalsyfikowana zgodnie z duchem epoki – pokolenie wojennych dwudziestolatków okazywało się we wzmiankowanej powieści niczym innym, jak narybkiem komunistycznej lewicy. Czeszko spróbuje sprostować ten fałsz dopiero w 1956 roku w „Przeglądzie Kulturalnym”<sup>39</sup>, wtedy też nastąpi przebudzenie pokoleniowej świadomości po socrealistycznych latach amnezji<sup>40</sup>. Objawi się ono – co warto na koniec dodać – nie tylko w postaci tekstów literackich czy wypowiedzi publicystycznych, ale również w odrodzeniu się inicjatyw zbiorowych, w tym zwłaszcza ruchu klubowego młodej inteligencji, zainicjowanego i animowanego w okresie „odwilży” przy znacznym udziale przedstawicieli pokolenia 1920<sup>41</sup>.

## Bibliografia

- Baczyński K. K., *Poezje*, wyboru dokonał i posłowiem opatrzył P. Matywiecki, Warszawa 1996.
- Bartelski L. M., *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944*, Kraków–Wrocław 1985.
- Bartoszewski W., *Konspiracyjne czasopiśmiennictwo kulturalne w kraju w latach 1939–1945 (Zarys informacji)*, „Twórczość” 1961, nr 10.
- Borowski T., Marczak-Oborski S., *Pamflet na starszych braci. Dyskusja o literaturze*, „Pokolenie” 1947, nr 3.
- Bratny R., *Próba rachunku*, „Pokolenie” 1946, nr 1.

<sup>39</sup> „Nie czułbym się w spokoju z własnym sumieniem, gdybym nie dał [...] wyrazu wielkiej tragedii mojego pokolenia, którą nazwałbym umownie tragedią akowców. Nie czuję się w spokoju z własnym sumieniem. W *Pokoleniu* zawarłem żalosne szczątki wątku akowskiego. Podobnie, jak nie potrafiłem (sądzę, że teraz potrafiłbym to lepiej) oddać, ba, zarysować bodaj konfliktów [...] w środowiskach młodzieży żydowskiej okresu okupacji. Kuleje moje *Pokolenie* na wszystkich cztery nogi. Jest obrazem kłęski pisarza koncepcję ponad swe możliwości podejmującego (B. Czeszko, *Kilka marzeń*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 4, s. 1–2).

<sup>40</sup> Wątek restytucji pamięci i generacyjnej świadomości pokolenia 1920 w okresie „odwilży” podjąłem w opublikowanym już szkicu (J. Detka, *Przebudzenia pokoleniowej świadomości w wierszach czasu „odwilży”*, [w:] *Pokolenie 1920. Szkice do portretu zbiorowego*, s. 69–84). Z uwagi na podobieństwo poruszanej problematyki, w niniejszym artykule wykorzystuję spostrzeżenia zawarte w przywołanej publikacji.

<sup>41</sup> Zob. na ten temat: W. Jedlicki, *Klub Krzywego Koła*, Paryż 1963, rozdział pt. „Ruch klubowy 1955–1957”, s. 61–85.

- Czeszko B., *Kilka marzeń*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 4.
- Dąbrowska M., *Conradowskie pojęcie wierności*, „Warszawa” 1946, nr 1.
- Detka J., *Przebudzenia pokoleniowej świadomości w wierszach czasu „odwilży”*, [w:] *Pokolenie 1920. Szkice do portretu zbiorowego*, red. M. Bolińska, J. Detka, M. Wójcik, Kielce 2012.
- Drewnowski T., *Kolumbowie-barbarzyńcy*, [w:] idem, *Krytyka i giełda. Szkice literackie*, Warszawa 1969.
- Drewnowski T., *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, wyd. 2. przejrzane i uzupełnione, Warszawa 1977.
- Ficowski J., *Wiosna*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1982.
- Gołubiew A., *Poprawiam Kotta*, „Dziś i Jutro” 1945, nr 3.
- Gołubiew A., „*Szeroki świat*” i *Conrad*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 22.
- Janicka E., *Komunista wobec socrealizmu. Przypadek Zbigniewa Dłubaka*, [w:] *Pokolenie 1920. Szkice do portretu zbiorowego*, red. M. Bolińska, J. Detka, M. Wójcik, Kielce 2012.
- Jedlicki W., *Klub Krzywego Koła*, Paryż 1963.
- Klub Logofagów. Wspomnienia*, zebrał, oprac. i uzupełnił wprowadzeniem A. Rozmarynowicz, Kraków 1996.
- Kott J., *O laickim tragizmie*, „Twórczość” 1945, z. 2.
- Kujawski E., *Esencjaści*, „Polityka” 1967, nr 46.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, pod red. J. Krzyżanowskiego i C. Hernasa, t. 2, Warszawa 1985.
- Łukasiewicz J., *Wczesne (i późne) wiersze Szymborskiej*, [w:] idem, *Jeden dzień w socrealizmie i inne szkice*, Katowice 2006.
- Malewska H., *Jeszcze o heroizmie*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 15.
- Marczak-Oborski S., *Spowiedź dziecięcia wieku wojny*, „Kuźnica” 1946, nr 49.
- Rodak P., *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000.
- Różewicz T., *Maska*, [w:] idem, *Niepokój*, Kraków 1947.
- Sierocka K., *Literackie czasopisma lat wojny i okupacji*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, red. A. Brodzka, S. Żółkiewski, t. 2: 1933–1944, Warszawa 1993.
- Sokorski W., *O istotę przełomu*, „Pokolenie” 1947, nr 1.
- Szczepański J. J., *Dziennik, t. 1: 1945–1956*, Kraków 2009.
- Szymborska W., *Krucjata dzieci*, [w:] idem, *Czarna piosenka*, Kraków 2014.
- [Trzebiński A.] Łomień S., *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, „Sztuka i Naród”, nr 5, listopad 1942.
- [Trzebiński A.], *Pokolenie wojenne*, „Sprawy Narodu” 1943, nr 5–6.
- Wojciechowska B., *Klub Młodych Artystów i Naukowców*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- [Żółkiewski S.] żłk, *Noty. Skończyć z tym!*, „Kuźnica” 1946, nr 7.
- Żółkiewski S., *O młodszym bracie – pamflet*, „Kuźnica” 1946, nr 9.

**Janusz Detka** – literaturoznawca pracujący w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach na stanowisku profesora nadzwyczajnego. Jego zainteresowania naukowe dotyczą polskiej literatury współczesnej, w tym zwłaszcza relacji zachodzących pomiędzy literaturą a polityką. Tej problematyce poświęcił książkę *Wiersze polskiej „odwilży” (1953–1957)*, na podstawie której habilitował się w Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Ma w dorobku trzy monografie naukowe oraz kilkadziesiąt artykułów na temat twórczości m.in. Jerzego Andrzejewskiego, Witolda Gombrowicza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Wiesława Myśliwskiego, Tadeusza Różewicza, Wisławy Szymborskiej i Wiktora Woroszyłskiego, interesuje go także literatura regionu świętokrzyskiego oraz problematyka żydowska. Jest autorem cyklu podręczników do kształcenia literacko-kulturowego w gimnazjum.



Krzysztof Jaworski

ORCID: 0000-0002-6707-2522

## **FUTUROBNIA STANISŁAWA MŁODOŻEŃCA JAKO NAJCZĘŚCIEJ PARODIOWANY WIERSZ FUTURYSTYCZNY DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO<sup>1</sup>**

**Słowa kluczowe:** Stanisław Młodożeniec, awangarda, futuryzm, dwudziestolecie międzywojenne

### **Streszczenie**

Artykuł prezentuje historię recepcji wiersza Stanisława Młodożeńca pod tytułem *Futurobnia*. Niepowtarzalna poetyka Młodożeńca, polegająca między innymi na konstruowaniu utworów poetyckich ze znacznej liczby charakterystycznych neologizmów, sprawiła, że utwór zyskał wyjątkową popularność, lecz – paradoksalnie – dzięki parodiom, które zaczęły ukazywać się po jego publikacji. „Niewinny” utwór na tyle drażnił i prowokował ówczesnego czytelnika, że wiele z parodii przeradzało się w pamflety – teksty po prostu obrażające autora, a nawet go poniżające. Być może współcześnie Młodożeniec nie jest poetą zbyt rozpoznawalnym dla szerokiej publiczności, lecz jego *Futurobnia* do dziś pozostaje najczęściej parodiowanym wierszem futurystycznym dwudziestolecia międzywojennego.

---

<sup>1</sup> Zagadnienie to sygnalizowałem w książce *Kronika polskiego futuryzmu 1909–1939*, Kielce 2015, s. 197–200.

*FUTUROBNIA* BY STANISŁAW MŁODOŻENIEC AS THE MOST OFTEN PARODIED  
FUTURISTIC POEM OF THE INTERWAR PERIOD.

**Keywords:** Stanisław Młodożeniec, Avant-Garde, futurism, the interwar period

**Abstract**

The article presents the history of the reception of Stanisław Młodożeniec's poem entitled *Futurobnia*. The unique poetess of Młodożeniec, based, among other things, on the construction of poetic pieces from a significant number of characteristic neologisms, made the poem extremely popular, paradoxically, thanks to the parodies that began to appear after its publication. The "innocent" poem teased and provoked the contemporary reader so much that many of the parodies turned into pamphlets – texts that simply offend the author, even degrading him. Perhaps today, Młodożeniec is not a poet well-recognized by a wide audience, but his *Futurobnia* is still the most often parodied futuristic poem of the interwar period.

Polski futuryzm, ruch literacki zapoczątkowany około roku 1919 przez takich twórców jak Aleksander Wat, Bruno Jasieński czy Tytus Czyżewski, od początku swego istnienia został potraktowany w polskiej kulturze jako ciało obce. Nie zyskał wśród współczesnych wielu odbiorców czy zwolenników, nie mógł pochwalić się uznaniem, jakie zdobyła na przykład równoległa i konkurencyjna grupa poetów Skamandra. Krytyka literacka polski futuryzm odrzuciła<sup>2</sup>, potępiała go prasa literacka i codzienna<sup>3</sup>. Publicyści zalecali futurystom miast pisanie wiersz dłuższy pobyt w charakterze pacjentów w „Tworach lub Kulparkowie” (czyli najbardziej znanych w dwudziestoleciu międzywojennym szpitalach psychiatrycznych). Do jednego ze współtwórców tego kierunku, wspomnianego już Jasieńskiego, w ciągu kilku zaledwie lat działalności przy-

<sup>2</sup> Por. choćby: K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 109, s. 2 [cz. I]; nr 110, s. 2 [cz. II]; nr 111, s. 2–3 [cz. III]; lub seria negatywnych wypowiedzi o futuryzmie Radosława Krajewskiego, Jerzego Hulewicz, Romana Eminowicza i Tadeusza Marusińskiego, które ukazywały się na łamach poznańskiego pisma „Zdrój” od listopada 1919 r. do lipca 1920 r.

<sup>3</sup> Por. jedno z najbardziej napastliwych ataków prasowych na futurystów, m.in. W. Rabski, *Wolno, nie wolno*, „Kurier Warszawski” 1919, nr 156, s. 3; idem, *Dwie cenzury*, „Kurier Polski” 1921, nr 52, s. 2–3 – jak również S. Pieńkowski, *Ekspres-syjonizm „Skamandra”*, „Gazeta Warszawska” 1921, nr 66, s. 4 [cz. I]; nr 67, s. 2 [cz. II]; nr 68, s. 3 [cz. III].

Ignęły prasowe inwektywy w rodzaju: „dandys, dekadent, kabotyn, pozer, narcyz, pamflecista, gołosłowny rewolucjonista, ideolog z monoklem, ożywiona figurka woskowa z panoptikum Oscara Wilde’a, piąta woda po Siewierianinie, snob o wyglądzie pederasty, apostoł zbroceń, fanatyk ludożerstwa, wariat, bolszewik, nihilista, truciciel”...

To jednak nie Jasieński stał się najczęściej parodiowanym, a mówiąc dosadniej ośmieszanym czy wręcz wyszydzanym, futurystycznym twórcą, którego imię i nazwisko, a uściślając – parodia jednego z wierszy – pojawiały się najczęściej na łamach polskiej prasy codziennej. Osobą tą był wspomniany w tytule Stanisław Młodożeniec, a wierszem – *Futurobnia*.

Na fakt ten wpłynął zapewne charakterystyczny, od razu przez publiczność literacką rozpoznawany, sposób poezjowania Młodożeńca, jego wręcz osobnicza, niepowtarzalna i niepodrabialna poetyka. Toteż większość krytyków literackich, jak również publicyści tamtych czasów, chętnie określali wiersze Młodożeńca „dźwiękami dla normalnego mózgu trudno zrozumiałymi”<sup>4</sup>. Poeta swój kunszt wyrażał bowiem w tworzonych przez siebie neologizmach – jeden z jego popularniejszych wierszy zatytułowany *XX wiek*<sup>5</sup> składał się z 12 wersów zawierających aż 20 neologizmów, dla przypomnienia: „zawiośniało, latopędzi, białośnieże” czy równie rozpoznawalny wers: „espaniołę z ledisami parlowacąc sarmaceniem”.

Młodożeniec konstruował neologizmy w dość logiczny sposób, wszak słowo „zawiośniało” (czasownik) wywiódł od rzeczownika „wiosna”, a wskazany efektowny ciąg neologizmów: „espaniołę z ledisami parlowacąc sarmaceniem” polega przecież na konsekwentnym przypisaniu wyrazom naśladującym obce brzmienie końcówek fleksyjnych języka polskiego. Taka zasada konstrukcyjna sprawia, że wers ten (mimo swej pozornej dziwaczności) mógłby znaczyć po prostu: rozmawiam po hiszpańsku („espaniołę”), z angielskimi damami („z ledisami”), mówiąc po francusku („parlowacąc”) z polskim akcentem („sarmaceniem”). Zabiegi te nie są więc „trudno zrozumiałe”, lecz stanowią dość czytelną próbę eksperymentu z polszczyzną literacką, nawet zabawę z regułami języka i chęć ucieczki od poetyckiej sztammy – jak to ujmował po latach sam poeta: „Wypowiadałem zarazem niechęć czy nawet pogardę do

<sup>4</sup> Zob. *Katarynka na Parnasie* [notka anonimowa], „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 72, s. 4.

<sup>5</sup> Wiersz ten otwierał debiutancki tom poezji Młodożeńca (*Kreski i futureski*, 1921), zaś *Futurobnia* ten tom zamykała, tworząc znaczącą klamrę konstrukcyjną.

papieru, do tzw. literatury w sztuce i do wytartych poetyckim nadużyciem słów. Obiecywałem nowy język w poezji [...]”<sup>6</sup>.

W tym kontekście nie dziwi fakt, że szczególna „kariera” prasowa czekała jego kolejny wiersz zatytułowany *Futurobnia* – który już samym tytułem prowokował do myślenia o poezji w kategoriach „nowego języka” i odświeżania „wytartych słów”. By ułatwić czytelnikowi zrozumienie wszystkich kontekstów i punktów odniesienia dla późniejszych parodii wypada przypomnieć charakterystyczne fragmenty utworu:

Stanisław Młodożeniec, *Futurobnia*

uchodzone umyslenia upapierzam poemacę  
i miesiąckę kaszkietując księgodajcom by zdruczyl  
skieszeniłem  
księgosłalnia kolejując porozwszechnia wzdaleczenia  
niewieściatko z długowłosa żrenicuje umojone strofowania  
wsłodyczeniu liści do mnie  
    „poecicu poemacąc oblubieńczysz dziewicenie  
    cudzojajesz utwojenia. licuneczek odmojony  
    w fotopiśni dziękczysylam do uramień ciebiekolnych”.  
uręczyłem serdeczniejąc. [...]  
ujednieni nóżkujemy kaskadziejąc śmiechowodziem  
w wargoczówni królewieję niebieścianie  
chodzielka uaniela skońcokola w poematni...  
zbogiemłająca ukościelnia dosiężejście...  
dzieciopiskli...  
    w piersiopukni jakośliwie światoradnie  
    w poematni wielośćcie...  
    w latobiegach dzieciomnożnych poemacę  
poemacę i miesiąckę kaszkietując księgodajcom.

Wiersz ten ukazał się w debiutanckim tomie poezji Młodożeńca *Kreski i futureski* w pierwszej połowie marca 1921 r. Zarówno mechanizm konstruowania neologizmów, ich nagromadzenie oraz intencje, jakie przyświecają poecie, są podobne, jak we wspomnianym wcześniej wierszu *XX wiek* – a więc przede wszystkim literacki eksperyment, próba rozluźnienia utartych reguł języka, gra z czytelnikiem, zakwestionowanie dotychczasowych wyobrażeń o tym, jakie funkcje spełniała dotychczasowa, a jakie powinna spełniać współczesna poezja.

<sup>6</sup> Zob. S. Młodożeniec, *Krakowskie spotkania*, „Orka” 1958, nr 51–52, s. 4.

Na zasadzie wtrętu wypada w tym miejscu dodać, że to nie Młodożeniec pierwszy zastosował taką słowną „ekwilibrystykę” – oto w roku 1901 „Kurier Warszawski” w humorystycznej rubryce *Bańki mydlane* zamieścił taki oto żart:

Relacja nadesłana drogą telegraficzną przez oszczędnego p. X z prowincji do ojca, oczekującego na wieści o odbytych weselu:

„Weseloskandal, butelkogłoworana, nogoplecobrama, ślubozerwanie, szpitaluję”.<sup>7</sup>

Stanisław Młodożeniec w roku 1901 był czterolatkiem, trudno orzec, czy w późniejszym wieku mógł przez przypadek przeglądać stare czasopisma, natknąć się na ten prasowy żart i czy natchnął on go do napisania *Futurobni*. Jeśli tego typu sposób tworzenia neologizmów istniał w polszczyźnie wcześniej, to jednak tylko w wypowiedziach humorystycznych, nie przedostał się do języka poezji, dopiero autor *Moskwy*<sup>8</sup> nadał mu walor literacki. Współcześni autorowi odbiorcy (nawet poeci) nie potrafili poradzić sobie z interpretacją proponowanych przez niego językowych rozwiązań, często wytykano mu „nadużywanie neologizmów”, których nie rozumiano<sup>9</sup>. Starła sobie z tym poradzić dopiero krytyka literacka XX i XXI wieku. Jeden ze znawców życia i twórczości poety, pisał:

Ciąg neologizmów, prowadzących ku grotesce praktyk słowotwórczych, opiera się w istocie na zasadach znanych w języku dziecka. Dziecko bowiem, ucząc się języka, najpierw poznaje system, a później dopiero jego zastosowania. Nadgorliwość słowotwórczych praktyk polega [...] na zamienianiu rzeczowników na czasowniki, dopisywaniu do wyrazów obcego pochodzenia fleksyjnych form polskich [...], zmienianiu nawet imion własnych w formy czasownikowe [...]. Słowem – barbarzyńca wkroczył do ogrodu dobrze ułożonych grządek językowych i czyni w nim prawdziwe spustoszenie. Ale – rzecz można także: uczy się mówić. Jest to jednak tylko maska i gra, w istocie bowiem mamy do czynienia z wyrafinowaną nadświadomością autora: żeby język przedrzeźniać, żeby grać jego konwencjami i regułami,

<sup>7</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1901, nr 175, s. 7.

<sup>8</sup> Wiersz Młodożeńca *Moskwa* ze słynnym początkiem: „tu-m czy-m ta-m? / tam-tam TAM – / TU-M – –” – również przeszedł do literackiej legendy, głównie ze względu na to, że recytowała go na futurystycznych wieczorach poetyckich popularna aktorka Irena Solska, jak wówczas komentowano: „Potęgą swej deklamacji p. Solska tworzyła silne coś z niczego (*Moskwa*)” („Głos Polski” 1921 nr 71, s. 8) lub „Udał się p. Solskiej tylko jeden figiel, którym nabrała publiczność: zapowiedziałwszy, że zadeklamuje poemat futurystyczny pt. *Moskwa*, przez kilka minut powtarzała z towarzyszeniem tragicznej mimiki dwa wyrazy: tam i tu” („Naprzód” 1921, nr 131, s. 4).

<sup>9</sup> Zob. np. W. Broniewski, *Poezje Młodożeńca*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 4, s. 5.

trzeba je najpierw poznać znakomicie, wdrzeć się we wszystkie tajniki, a przede wszystkim zainteresować się formalną stroną słowa, nie tylko jego znaczeniem<sup>10</sup>.

Wydaje się, że współcześni Młodożeńcowi nie potrafili dostrzec w jego poezji wspomnianego „wyrafinowania”, nie potrafili docenić jego językowej „nadświadomości”, że tak naprawdę „językowe rebusy”, które z taką finezją potrafił tworzyć, można rozwiązać i w tej grze „w poezję” – zdaje się sugerować autor – czytelnik powinien znajdować radość.

Jednak w kontekście podjętego tematu istotniejsze nie są współczesne interpretacje utworów poety<sup>11</sup>, lecz reakcja na jeden „niewinny” wiersz, który zdołał tak zaszokować ówczesnego odbiorcę poezji. Oto niebawem po ukazaniu się *Kresek i futuresek* – 13 marca 1921 – zamykający tom wiersz *Futurobnia* przedrukował w dodatku literacko-artystycznym warszawski „Naród”, poprzedzając utwór notatką: „Autor niniejszego utworu należy do krakowskiego Klubu Futurystów «Katarynka»”<sup>12</sup>.

Nie sposób dziś dociec, czy inicjatywa druku wyszła od Młodożeńca, czy był to pomysł redakcji warszawskiego pisma. Istotne, że na przedruk „Narodu” zareagował błyskawicznie poczytny, ukazujący się w Krakowie „Ilustrowany Kurier Codzienny” – dnia 16 marca 1921 r. również opublikował *Futurobnię*, opatrzywszy tekst komentarzem:

[...] p. Młodożeniec zaprodukował wiersz, który gwoi pouczenia i zabawienia czytelników, podajemy w całości – nie bacząc na drożyznę papieru. P. Młodożeniec spostrzegł, że język polski jest za ubogi, aby mógł w nim znaleźć środki dla odpowiedniego wypowiedzenia się, postanowił przeto genialnym gestem wziąć się do tworzenia nowych wyrazów<sup>13</sup>.

Na reakcję nie trzeba było długo czekać. Powtórne pojawienie się wiersza na łamach prasy zapoczątkowało falę jego parodii. Już 1 kwietnia 1921 r. warszawski „Kurier Polski” w „numerze primaaprilisowym” opublikował cykl:

<sup>10</sup> S. Burkot, *Stanisław Młodożeniec. Rzecz o chłopskim futurystyce*, Warszawa 1985, s. 41–42.

<sup>11</sup> Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 227–242.

<sup>12</sup> Zob. „Naród. Dodatek Literacko-Artystyczny” 1921, nr 21, s. 4; „Katarynka” – pełna nazwa: Niezalegalizowany Klub Futurystów „Pod Katarynką”, grupa krakowskich futurystów (z poetami Czyżewskim, Jasieńskim i Młodożeńcem) swoje występy poetyckie określała mianem „poezokoncertów” lub „poezowieczorów”; inauguracja klubu miała miejsce 13 marca 1920 r. w Krakowie w „odpowiednio udekorowanej piwnicy” domu przy ulicy Jabłonowskich 12.

<sup>13</sup> Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 72, s. 4.

*Odfredrzone starobajki. Futurosioł* oraz *Starobajki Rozkraszone. Klatkoptasznia* i *W domowłaśni*, które zostały podpisane: „Staropiernik Młodożeniec”<sup>14</sup> – tak więc nawet nazwisko poety zostało poddane mechanizmowi ośmieszenia. Wielu z publicystów zakładało nawet, że „Młodożeniec”, to futurystyczny pseudonim autora (co rzecz jasna mijało się z prawdą), a niektórzy sprawozdawcy prasowi po prostu przeinaczali jego nazwisko (świadomie bądź z niewiedzy), pisząc na przykład po jednym z występów: „[...] zaraz po wejściu na estradę pierwszego poety frakowo odzianego p. Nowożeńca [sic!] (który się tylko tak nazywa)...”<sup>15</sup>. Charakterystyczne fragmenty „primaaprilisowych żartów” „Kuriera Polskiego” brzmiały:

Futurosioł

Kłapousząc sianodajcom,  
strzyżousząc, kręcogłowiąc,  
spojrzeniuje, spojzeniuje,  
futurosioł owsosiano...  
Owsosiano pachnonęci.  
Owsochwyci – sianożali,  
Sianochwyci – żaloowski...  
do białego słońcoświtu...  
Futurośli namysłennik  
głodopada kłapousząc.

Klatkoptasznia

„Śłożoczysz, staroczyżu”, młodożeniec piosenkował,  
„w klatkocieniu – dobrożycie...  
w szczeropolu – bólomęki...” [...]

W domowłaśni

Żółwiożali małomyszka:  
„Skorupujesz biedozwierzu...” [...]

Parodie powyższe – ich autorami byli Antoni Słonimski i Julian Tuwim – to dowcipne trawestacje popularnych i łatwo rozpoznawalnych dla odbiorcy polskiego tekstów – *Futurosioł* rzecz jasna nawiązuje do utworu Aleksandra Fredry: „Osiołkowi w żłoby dano / W jeden owies, w drugi siano...”; *Klat-*

<sup>14</sup> Zob. „Kurier Polski” 1921, nr 86, s. 6.

<sup>15</sup> Zob. „Rzeczpospolita” 1921, nr 70, s. 7.



*koptasznia* i *W domowłaśni* odwołują się zaś do równie znanych bajek Ignacego Krasickiego (*Ptaszki w klatce*; *Żółw i mysz*). Słonimski i Tuwim wykorzystali mechanizm konstruowania neologizmów, tak charakterystyczny dla Młodożeńca, w funkcji czysto humorystycznej, zabawowej. Dnia 3 kwietnia 1921 r. parodie z „Kuriera Polskiego” przedrukował „Ilustrowany Kurier Codzienny” z adnotacją:

„Kurier Polski” wydał specjalny żartobliwy numer primaaprilisowy, wypełniony dobrymi dowcipami. Ale między tym materiałem znajdują się także autentyczne wiersze osławionego p. Młodożeńca krakowianina z „Katarynki”, który pisał je na serio. Te plody najnowszego futuryzmu gwoi ucieście czytelników przytaczamy<sup>16</sup>.

Dość szybko na lekturę żartów – bo już 8 kwietnia 1921 r. – zareagował tym razem „Kurier Łódzki”, publikując *Sfuturzone starobajki (à la Młodożeniec)* podpisane: „Skopycony dziki-Faun”. Żart, zbudowany na podobnych zasadach, brzmiał dość podobnie do poprzedniego, lecz zyskał, ujmując rzecz potocznie – „wyższy poziom” – stając się na swój sposób „parodią parodii”, oto charakterystyczne wersy:

Pawłogawel

Paweł i Gawel w jednodomiu stali –  
Paweł góromieszkał, a Gawel dolnożył.  
Bytospokojny Paweł niktoškodził  
Gawłoswawole mękoduszne były [...]  
O spokojożycie Gawel grzecznaprosi.  
Odmowoprędkie Paweł żartożali:  
„Tomkowola w domowłaśni”. [...] <sup>17</sup>

Raczej nie istnieje w Polsce odbiorca, który nie rozpoznałby trawestacji znanej bajki Fredry (w sztuce *Pan Jowialski* wypowiada ją w IV akcie bohater tytułowy), więc i zakończenie „sfuturzonej starobajki” jest oczywiste i nie ma potrzeby go przytaczać. Dość dodać, że z prezentowanych dotychczas parodii *Futurobni*, żartów, przeinaczeń, wyłania się dość prosty schemat ich powstawania, lecz – co istotniejsze w tym kontekście – ich ilość świadczy o niezwyklej popularności tego tekstu wśród ówczesnych odbiorców, nawet tych, którzy o futuryzmie nie wiedzieli zgoła niczego lub traktowali ten ruch pobłażliwie, a czasem wręcz wrogo.

<sup>16</sup> Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 88, s. 3.

<sup>17</sup> Zob. „Kurier Łódzki” 1921, nr 94, s. 3.

W tym samym miesiącu – 10 kwietnia 1921 r. – „Goniec Krakowski” posunął się nawet do tego, że starał się wykorzystać potencjał *Futurobni* w kontekście politycznym, pisząc:

Niejaki pan Młodożeniec w swej „futurobni” językowej, pomiędzy nazwami dla endeków: kleroliżce, socjalistów: socjowójce, dziennikarzy sejmowych: sejmopiórcie, odkrył nareszcie nazwę dla stronnictwa ludowego, nazwę bogatą i wiernie oddającą treść i ducha stronnictwa. Od dziś więc PSL „Piast” ma się zwać krócej prościej i jaśniej: „paskopiasty”<sup>18</sup>.

I znów autor zacytowanej wyżej notki zapożyczył od Młodożeńca sam mechanizm konstruowania neologizmów, mający za zadanie wykpienie działających wówczas i walczących o wpływy partii politycznych – Narodowej Demokracji, Polskiej Partii Socjalistycznej i Polskiego Stronnictwa Ludowego „Piast”; z pobłażaniem potraktował zaś „sejmopiórców” (dziennikarzy sejmowych, zapewne tych stronnictwo przekazujących swe sprawozdania). Wypada jednak przyznać, że w przypominaniu czytelnikom o *Futurobni* prym wiódł krakowski „Ilustrowany Kurier Codzienny” – 14 kwietnia 1921 r. na łamach gazety ukazał się kolejny tekst zatytułowany *Odpisownia futuryście* z komentarzem skierowanym bezpośrednio do wspomnianego debiutanckiego tomu *Kreski i futureski*:

Twórca „nowej” poezji polskiej, autor zbioru *Kreski i futureski*, pan Młodożeniec, pozyskał szeroką popularność, o jakiej pewno nie marzył. Jego – skromnie mówiąc – rymotwórcze dziwactwa wywołują cały szereg trawestacji, które przynosi nam poczta codzienna. Na początek wybraliśmy jedną, najbardziej praktyczną. Jeśli p. Młodożeniec weźmie sobie ją do serca i „posłuchofolguje dobrorady” – nie ogłosi zapewne drugiego wydania *Kresek i futuresek*<sup>19</sup>.

W uwadze o „trawestacjach, które przynosi poczta codzienna” redakcja sugeruje, że takich parodii nadsyłano więcej i mało tego – dość często, tę częstotliwość redakcja zdaje się potwierdzać zapowiedzią przyszłego cyklu – „na początek wybraliśmy jedną”, przy czym nie należy również wykluczać, że była to jedynie strategia dziennikarska i autorem nie był anonimowy „czytelnik” lub „czytelnicy”, lecz po prostu jeden z redaktorów krakowskiego pisma. Tym niemniej „dobrorada” skierowana ku autorowi *Kresek i futuresek* brzmiała:

<sup>18</sup> Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 94, s. 4.

<sup>19</sup> Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 98, s. 5.

Młodożeńcze, pegazowcze,  
Niepotrzebnie natworzyłeś  
Sensomarnych rymopróżnych  
Banialucznych kociokwików.  
Mózgomącisz, pióropsujesz,  
Hańboczynisz ojcowiźnie.  
Słuchofolguj dobroradcy:  
Głowotuszuj, rękopracuj [...]  
Drzeworąbaj, cegłodawaj,  
Wapnomieszaj, śmieciobieraj,  
Ziemiokopaj o czarnochlebie  
Bo wierszopisać – to nie dla ciebie.  
Twojosługa  
Chłopomichał w Jazierzanach<sup>20</sup>

W przytoczonym komentarzu i samej parodii obecne są już tony tzw. ataku osobistego na poetę, wyakcentowany wers: „niepotrzebnie natworzyłeś” odnosi się nie tyle do zabawy słowem i samej zasady twórczej *Futurobni*, ile wydaje się być wyraźnie skierowany w poetę „personalnie”, to już tzw. wycieczka osobista, gdzieś na granicy literackiego (czy raczej pseudoliterackiego) żartu i zwykłego przytyku czy wręcz obrazy osobistej. Być może dlatego właśnie nazajutrz – 15 kwietnia 1921 – ten sam „Ilustrowany Kurier Codzienny” poczuł się w obowiązku uzupełnić:

Z cyklu naśladownictw poezji p. Młodożeńca wybieramy rady, cokolwiek może przyostre, tworzące jednak „pendant” do poprzednio ogłoszonych „łagodnych” wskazówek usiłujących młodego „nowatora” odwieść od pastwienia się nad mową polską<sup>21</sup>.

Po tak sformułowanym komentarzu, dzielącym dotychczasowe naśladownictwa na „ostre” i „łagodne”, redakcja postanowiła zaprezentować jednak te „ostrzejsze”:

<sup>20</sup> Być może była to aluzja do chłopskiego pochodzenia Młodożeńca (poeta urodził się we wsi Dobrocice w powiecie sandomierskim), nigdy swego pochodzenia się nie wypierał, wręcz przeciwnie, był zeń dumny i do końca aktywnego życia artystycznego czerpał z chłopskiej kultury, pisał np.: „Jako futurysta właśnie zwróciłem się do twórczości chłopskiej. [...] W chłopskiej kulturze dostrzegaliśmy walory, które, poruszone rytmem nowoczesnej techniki, mogą w każdej dziedzinie wydać zbawienne, twórcze produkty odnowienia” („Prosto z Mostu” 1935, nr 7, s. 4).

<sup>21</sup> Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, 99, s. 4.

„Futurowyjcy” (ofiарowuję)

Zniemowlęcone, tępomysłne, wypocimóždzenie poetylca, przeliterzyłem. [...] Slinojęzyczenie, książkopapiurze nogokopnięcie kątościenne. Brzuchobolnicze klozetobiegі.

Papieroużytnie tylizują. Zwysoczenie piętrokanałowe.

Śmiechopękając, ołówkuję, kurierdajcom poematnię futurozę!

Dziennikoroby, druczyskłady, [...]

ratunkobuda koniczkuje szpitalowanie, Mózgotrafy, Witotańce!

Drągowanie niżopieczne poetyka długoletniejsze bzikodomowe.

Tragediokretnna – nieśmiechliwa – mózgolewatywa.

Powyższy fragment można interpretować już jako zamaskowany „parodią” wspomniany wcześniej atak personalny, żart powoli przeradzał się w jawny pamflet. Wszak określenie poety pojawiające się w tytule – „futurowyjca” – zdaje się nie żartobliwe, lecz po prostu obraźliwe. Niezbyt wysokich lotów wydają się być także wszelkie próby sprowadzenia poetyki Młodożeńca do „klozetozabiegów”, jakie wywołują i rada „szpitalowania”, „drągowania bzikodomowe” zakończone „mózgolewatywą” – to wyraźnie sygnały mające za zadanie poniżenie osoby, a nie zaproponowanie gry słownej z istniejącym utworem (jeśli by ten nawet drażnił odbiorcę). W tego typu „parodiach” brak finezji wcześniejszych trawestacji.

Lecz wspomniany „Ilustrowany Kurier Codzienny” zdawał się dotrzymać danego czytelnikom słowa i 24 maja 1921 r. kontynuował osobliwy „cykl”, anonsując:

Z cyklu nadesłanych nam trawestacji poezji Młodożeńca, podajemy dziś próbę literacką, która do złudzenia naśladuje styl głośnego nowatora:

Stanisławowi Młodożeńcowi, autorowi „futurobni”

Poecicu, słysz!

Kurierowe kuropieją koleiny skoszwielane  
w ciasnomóznі...

Wyprzeczuwam...

Futurobna słowodajnia się rozróżgni...

Nocnikując księżycujesz ksiągodomce [...]

Moje strefne pocałunka

ukolebie

w brakochlebie

mysz – piastunka... [...]

Na pagórek

wlaził ogórek  
 Heine – drapny:  
 Sapienti'ując sat,  
 coś ci każe –  
 wy gu.....ślarze  
 – zgadł!! [...]  
 Zamigocą słowomocą  
 z „katarynki”  
 młodożynki,  
 nowej szkoły  
 apostoły,  
 ogryzkując przeogryzki...<sup>22</sup>

Na niezbyt wymyślne przytyki podobnego typu (życzenie „brakochleba” czy wyzwisko „gu...ślarze”) zareagował wkrótce przyjaciel futurystycznej doli i niedoli poety – Bruno Jasieński – zamieszczając w czerwcu 1921 r. w *Jednodniuwce futurystuw* uwagę, że jedynymi do zaakceptowania publikacjami są te z cytowanego wcześniej „Kuriera Polskiego”, Jasieński notował (pisownia „futurystyczna”):

„Kurjer Polski” ogłoszeniem istotnie dowcipnych parodii Futurobni Młodożeńca dowiudł, że pomimo pojawiających się tam od czasu do czasu „wierszy” i „krytyk” – Antońego Słonińskiego pismo to umie jeszcze niekiedy odróżnić żarno od plew<sup>23</sup>.

Do publikowania satyr nawiązujących do *Futurobni* powrócił „Ilustrowany Kurier Codzienny” dnia 7 września 1921 r., gdzie w dziale *Z aktualnej satyry* pojawiła się trawestacja pełna aktualnych wówczas aluzji do życia politycznego odrodzonej nie tak dawno polskiej państwowości (m.in. rządów premiera Wincentego Witosa):

Futurym.  
 Jałmużnienie urzędowców  
 Siedzeniu ministrowcy pod Witosem<sup>24</sup>  
 Ciężkorodne wydajując prawa,  
 Urzędowców, biuropiszców marnolosem

<sup>22</sup> Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny” (Kraków) 1921, nr 137, s. 6.

<sup>23</sup> bj. [B. Jasieński], *Jednodniuwka futurystuw*, Kraków 1921, s. 4 [rubryka: *Psześląd prasy w mińatuże*].

<sup>24</sup> Prasowy żart ukazał się 7 września 1921 r. a już 13 września 1921 r. Wincenty Witos odszedł z funkcji premiera rządu.

Załawiuje się nawet Warszawa.  
 Zajałmużnili jednorażną zapomogę,  
 By nie zdechły w sierpniu głodomorce,  
 Brzuchosyctwa wskazano im drogę,  
 Zakartoflą sobie ze trzy korce.  
 Tymczasują sierpniopłatną małokwotę,  
 Urzędowcom myszki w głowie skaczą,  
 Butokupstwa mieliby ochotę,  
 Bo tam w kącie dzieci bosopłaczą. [...]
 Ministrowcy! Kiedy o tym pomyślicie,  
 Zparagrafcie ustawy rozumne,  
 Gażomarek gdy nie stać na życie,  
 Dajcie tyle, by było na trumnę!<sup>25</sup>

Była to ostatnia ze znanych publikowanych parodii wiersza Młodożeńca.

Na zakończenie wypada stwierdzić, że podobne zabiegi parodystyczne nie dotknęły żadnego z futurystycznych autorów ani utworów ich autorstwa. Pojawiło się co prawda kilka parodii wierszy Jasieńskiego<sup>26</sup>, ale były to publikacje jednorazowe i nieprzedrukowywane z taką częstotliwością jak *Futurobnia*. Jakże łatwo można by było sparodiować chociażby tzw. „namopaniki” Aleksandra Wata, na przykład *namopanił barwistanu* (pisownia „futurystyczna”):

baarwy w arwah arabistanu wrabacają wracabają poowracają racają na baranach  
 w ranach jat na narach araba han. [...] O krale koloruuw – o bawoły barw o każdydi  
 barwoh kral w niebiopasźni – o każdydi barwoh kraluje nogahi na śmierceży – ta-  
 koh na czarnoszczu kraluje wszem kolorom białość i pośmierceży powendrujem  
 do oraju od ograju Barwistanu<sup>27</sup>.

Mechanizm parodii nie dotknął typowo „futurystycznego” wiersza Anatola Sterna pt. *Nimfy* z charakterystycznymi wersami:

<sup>25</sup> Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 242, s. 9.

<sup>26</sup> Zob. np. J. Tuwim, *Sprawozdanie z książki Brunona Jasieńskiego: „But w butonierce”*, „Szczytek” 1921, nr 26, s. 9; J. Koen, *Kradzież buta w butonierce*, [w:] *Polska poezja rewolucyjna 1878–1945*, wybór i oprac. S. Klonowski, Warszawa 1966, s. 699; *Marsz Jasieńskiego. Z łątek lwowskich* [wiersz satyryczny], „Szczytek” 1924, nr 22, s. 5; Quis [Julian Tuwim], *Słowo o Kubie Rozpruwaczu („Jakub Szelka”)*, „Cyrulik Warszawski” 1926, nr 26, s. 4.

<sup>27</sup> Zob. *Nuż w bżuhu. 2 jednodńuwka futurystuw*. Wydańie nadzwyczajne, Kraków–Warszawa 1921 [listopad]. Sposób pisania namopaników zyskał nawet uznanie Juliana Tuwima, który zadedykował Watowi swój wiersz zatytułowany właśnie *W Barwistanie* („Skamander” 1922, z. 17, s. 112–113).

budzo sie czerwone i młode baby  
 i wyciongajom nogi z pod pieżyny  
 czymprendzej sobie myją gemby aby!  
 baby mogły bąkać że som dziewczyny  
 wabio balwierza baby oblane ponsem [...]  
 palcem pokazuje mu na kwietnom górę  
 swego brzucha to wcale nie je chorobo  
 z tego bendzie prendko małe tłuste bobo  
 karmić z cycek tszeba bendzie kturę [...]<sup>28</sup>

Toteż *Futurobnia* Stanisława Młodożeńca do dziś pozostaje niepowtarzalna – również w kwestii tego, że jest najczęściej parodiowanym futurystycznym wierszem – to taki, trawestując autora – liryczny „futurobrylant” wśród klejnotów rodzimej sztuki (bez)rymotwórczej.

## Bibliografia

- [parodia *Futurobni* S. Młodożeńca], „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 98, s. 5.  
 [parodia *Futurobni* S. Młodożeńca], „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, 99, s. 4.  
 [parodia *Futurobni* S. Młodożeńca], „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 137, s. 6.  
*Bańki mydlane* [notka anonimowa], „Kurier Warszawski” 1901, nr 175, s. 7.  
 bj. [B. Jasieński], *Jednodniówka futurystów*, Kraków 1921, s. 4 [rubryka: *Psześląd prasy w mińatuże*].  
 Broniewski W., *Poezje Młodożeńca*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 4, s. 5.  
 Burkot S., *Stanisław Młodożeniec. Rzecz o chłopskim futuryście*, Warszawa 1985.  
*Futurym. Jałmużnienie urzędownców* [parodia *Futurobni* S. Młodożeńca], „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 242, s. 9.  
 Haecker E., *Futuryści*, „Naprzód” 1921, nr 131, s. 4 [15 czerwca].  
 Irzykowski K., *Futuryzm a szachy*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 109, s. 2 [cz. I]; nr 110, s. 2 [cz. II]; nr 111, s. 2–3 [cz. III].  
 Jaworski K., *Kronika polskiego futuryzmu 1909–1939*, Kielce 2015.  
*Katarynka na Parnasie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 72, s. 4.  
 Koen J., *Kradzież buta w butonierce*, [w:] *Polska poezja rewolucyjna 1878–1945*, wybór i oprac. Stanisław Klonowski, Warszawa 1966, s. 699;  
*Marsz Jasieńskiego. Z łątek lwowskich* [wiersz satyryczny], „Szczutek” 1924, nr 22, s. 5;

<sup>28</sup> Zob. A. Stern, A. Wat, *Nieśmiertelny tom futuryz*, Warszawa 1921 (co prawda wiersz ten wzbudził zastrzeżenia cenzury i dnia 22 marca 1921 r. nakład publikacji, w której się ukazał, skonfiskowano).



- Młodożeniec S., *Futurobnia* [wiersz], „Naród. Dodatek Literacko-Artystyczny” (Warszawa) 1921, nr 21, s. 4.
- Młodożeniec S., *Krakowskie spotkania*, „Orka” 1958, nr 51–52, s. 4.
- Młodożeniec S., *Kreski i futureski*, [b.m.w.] 1921.
- Młodożeniec S., *Wyznania teatralne*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 7, s. 4.
- Nuż w bżuhu. 2 jednodniówka futurystów. Wydań nadzwyczajne*, Kraków-Warszawa 1921.
- Ołtaszewski C., „*Futurowiczory*”, „Głos Polski” (Łódź) 1921 nr 71, s. 8.
- Paskopiasty* [notka anonimowa], „Ilustrowany Kurier Codzienny” (Kraków) 1921, nr 94, s. 4.
- Pieńkowski S., *Ekspres-syjonizm „Skamandra”*, „Gazeta Warszawska” 1921, nr 66, s. 4 [cz. I]; nr 67, s. 2 [cz. II]; nr 68, s. 3 [cz. III].
- Quis [Julian Tuwim], *Słowo o Kubie Rozpruwaczu („Jakub Szelka”)*, „Cyrulik Warszawski” 1926, nr 26, s. 4.
- Rabski W., *Wolno, nie wolno*, „Kurier Warszawski” 1919, nr 156, s. 3;
- Rabski W., *Dwie cenzury*, „Kurier Polski” (Warszawa) 1921, nr 52, s. 2–3.
- Rustan [Stanisław Ruzamski], *Ostatni występ krakowskiej Katarynki*, „Rzeczpospolita” (Warszawa) 1921, nr 70, s. 7
- Skopycony dziki-Faun [pseudonim], *Sfaturzone starobajki (à la Młodożeniec)*. Pawłogawel [parodia *Futurobni* S. Młodożeńca], „Kurier Łódzki” 1921, nr 94, s. 3.
- Staropiernik Młodożeniec [A. Słonimski i J. Tuwim], *Odfredrzone starobajki. Futurosiół; Starobajki Rozkraszone. Klatkoptasznia; W domowłaśni* [parodia *Futurobni* S. Młodożeńca], „Kurier Polski” 1921, nr 86, s. 6; przedruk: „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 88, s. 3.
- Stern A., Wat A., *Nieśmiertelny tom futuryz*, Warszawa 1921.
- Śniecikowska B., „*Nuż w uhu*”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.
- Tuwim J., *Sprawozdanie z książki Brunona Jasieńskiego: „But w butonierce”*, „Szczutek” (Lwów) 1921, nr 26, s. 9;
- Tuwim J., *W Barwistanie* [wiersz], „Skamander” 1922, z. 17, s. 112–113.

**Krzysztof Jaworski** – dr hab., prof. Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, ur. 1966 r.; literaturoznawca, zajmuje się głównie sztuką awangardową (m.in. polskim futuryzmem), biografiami futurystycznych twórców, związkami literatury i polityki na tle represji narodowościowych w latach 1933–1939 w Rosji Sowieckiej, a także kulturą i literaturą popularną. Autor monografii i prac edytorskich: *Bruno Jasieński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć* (Kielce 1995), *Bruno Jasieński w Paryżu (1925–1929)* (Kielce 2003), *Dandys. Słowo o Brunonie Jasieńskim* (Warszawa 2009), *Kronika polskiego*

*futuryzmu 1918–1939* (Kielce 2015), *Natychmiastowa futuryzacja życia! Manifesty, odezwy, wypowiedzi programowe polskich futurystów 1919–1939* (Kraków 2017), *Znani – nieznani, ale zawsze ciekawi. O listach Brunona Jasieńskiego do Stalina, zapomnianym obliczu polskiego futuryzmu i nowych zjawiskach w literaturze popularnej (od Marii H. Szpyrkówny do Philipa K. Dicka i Stephena Kinga)* (Kraków 2018), *Bruno Jasieński, But w butonierce i inne wiersze* (wyd. II, Warszawa 2019). Prowadzi również wykłady i prelekcje propagujące wiedzę naukową w kraju i za granicą, upowszechnia badania naukowe w mediach.

**Paweł Kaptur**

ORCID: 0000-0002-8861-858X

## GULIWER W KINGSAJZIE. CZY MACHULSKI CZYTAŁ SWIFTA?

**Słowa kluczowe:** Jonathan Swift, *Podróże Guliwera*, Juliusz Machulski, *Kingsajz*, dystopia, antyutopia

### Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest dyskusja na temat podobieństw pomiędzy filmowym dziełem Juliusza Machulskiego *Kingsajz* a osiemnastowieczną powieścią Jonathana Swifta *Podróże Guliwera*. Pierwsza część pracy koncentruje się wokół tych elementów, w których obaj twórcy w sposób krytyczny wypowiadają się o relacjach władza–społeczeństwo. Ukazują przy tym antyutopijny wymiar świata, w którym żyją ich bohaterowie i oni sami, ujawniając tym samym tematyczny i aluzyjny charakter swoich dzieł. Część druga artykułu to próba analizy porównawczej powieści Swifta i filmu Machulskiego w kontekście ich uniwersalnego przekazu, jakim jest perspektywa rozmiaru, w znaczeniu fizycznym i metaforycznym.

## GULLIVER IN KINGSAJZ. HAS MACHULSKI READ SWIFT?

**Keywords:** Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, Juliusz Machulski, *Kingsajz*, dystopia, anti-utopia

**Abstract**

The aim of the present article is to discuss the similarities between film *Kingsajz* by Juliusz Machulski and the eighteenth-century English novel *Gulliver's Travels* by Jonathan Swift. The first part of the work concentrates on these elements in which both authors critically refer to the authority–society relations depicting the anti-utopian dimension of the world that their protagonists and they themselves live in, revealing the topical and allusive character of their works. The second part of the work is an attempt to conduct a comparative analysis of Swift's novel and Machulski's film in the context of their universal message which is size perspective, both in physical and metaphorical meaning.

**Wstęp**

W filmie *Kingsajz* z 1987 r., Juliusz Machulski decyduje się na użycie nietypowej konwencji filmowej dla opowiedzenia swojej antyutopii pełnej tematycznych aluzji do czasów Polski Ludowej – bajki o krasnoludkach. O ile sama bajka jako gatunek literacki i krasnoludki jako wytwór ludowych podań są głęboko zakorzenione w polskiej kulturze popularnej, o tyle wykorzystanie idei podziału na ludzi dużych i małych dla podkreślenia bieżących tematów społeczno-politycznych stanowiło wówczas gatunkowe novum. Można by się zastanawiać, co zainspirowało autorów scenariusza filmu do wykorzystania właśnie takiej konwencji. Jolanta Hartwig-Sosnowska – współscenarzystka filmu – w wywiadzie udzielonym dla miesięcznika „Kino” w roku 1987 przyznaje, że jej wcześniejsza praca w charakterze wykładowcy literatury dziecięcej i fantastycznej na Uniwersytecie Warszawskim miała wpływ na kształt scenariusza. Co więcej, scenarzystka dodaje, że szukając pomysłu na stworzenie fikcyjnego świata wspólnie z Machulskim korzystała „z najrozmaitszych opracowań folkloru, legend i mitologii oraz słowników istot fantastycznych, głównie angielskich”<sup>1</sup>. Można więc wywnioskować, że, będąc znawczynią literatury dziecięcej i fan-

<sup>1</sup> J. Hartwig-Sosnowska, *Skąd się biorą krasnoludki* (rozm. przepr. G. Heromiński), „Kino” 1987, nr 5, s. 12–15.

tastycznej oraz sięgając po klasyki literatury angielskiej, Jolanta Hartwig-Sosnowska mogła była znaleźć pewne inspiracje w dziele Jonathana Swifta.

*Podróże Guliwera* (1726) to jedna z najbardziej znanych antyutopijnych, politycznych satyr angielskich, w której autor opiera się na podobnym wzorcu polegającym na uwypukleniu różnic pomiędzy tym, co małe i duże w sensie politycznym i społecznym. Szczególnie widoczne jest to w dwóch pierwszych rozdziałach książki: w pierwszej części Guliwer to olbrzym, który znalazłszy się w krainie Liliputów boryka się z ciężarem swej „olbrzymiej” egzystencji przemieniając się z wroga małego społeczeństwa w jego największego przyjaciela; w części drugiej Guliwer to człowiek wielkości krasnoludka, który walczy o przetrwanie w świecie olbrzymów zwanym Brobdingnag. Swift przedstawia więc dwie różne perspektywy, aby w sposób obiektywny obnażyć mankamenty społeczeństw, w których się znalazł. Co więcej, *Podróże Guliwera* to przede wszystkim satyra polityczna, która, podobnie jak *Kingsajz*, w sposób krytyczny odnosi się do współczesnego autorowi systemu władzy. W obu przypadkach mamy tu więc do czynienia ze zjawiskiem tematyczności dzieła (*topicality*), które wyraźnie przebiega przez grubą warstwę alegorycznej zasłony.

Niektórzy krytycy filmowi w swoich recenzjach po premierze filmu także zauważyli podobieństwa pomiędzy *Kingsajzem* a dziełem Swifta. Jak zauważa Kazimierz Młynarz w „Expresie Poznańskim” (nr 94/88): „Machulski jest tu bliżej nie tyle Konopnickiej ile Jonathana Swifta i jego *Podróży Guliwera* [...] To raczej parodia i satyra, nie tak złośliwa i gorzka jak u Swifta, ale wyraźnie odnosząca się do życia współczesnych Sarmatów”<sup>2</sup>. Z kolei Bożena Janicka w miesięczniku „Film” (nr 24/88) próbuje zdefiniować gatunek, do którego należy *Kingsajz*:

Film najnowszy jest fantastyczną baśnią od razu w zamyśle, tyle, że niekoniecznie ma ona służyć do zabawiania dzieci. *Kingsajz* przynależy bowiem, jak się zdaje, do gatunku zwanego utopią negatywną, czasami – utopią czarną. Swoją rodowód wywodzi ona chyba jeszcze z czasów greckich (wyspa Circe), w czasach nowożytnych najsłynniejszą utopią negatywną były *Podróże Guliwera* Swifta, a w latach nam najbliższych – *Rok 1984* Orwella<sup>3</sup>.

Janusz Zatorski w „Kierunkach” (nr 21/88) tak klasyfikuje dzieło Machulskiego: „Przed wszystkim nie jest to bajka, lecz dość przewrotna powiastka filozoficzna, odwołująca się [...] do tradycji Woltera i Diderota, a nawet – się-

<sup>2</sup> K. Młynarz [cyt. w:] Kursor (pseud.) *Przez dziurkę od klucza*, „Kino” 1989, nr 5, s. 16.

<sup>3</sup> B. Janicka, *Małe jest słabe*, „Film” 1988, nr 24, s. 8.

gając głębiej – do nieśmiertelnego Swifta”<sup>4</sup> Dlaczego więc tak wielu krytyków zauważa pewien silny związek pomiędzy *Podróżami Guliwera* a *Kingsajzem*? Po pierwsze, oba dzieła mają charakter mocno aluzyjny, alegoryczny czy tematyczny w stosunku do politycznych realiów współczesnych autorom. Po drugie, zarówno Swift, jak i Machulski, oprócz wyraźnej politycznej wymowy, podkreślają również warstwę uniwersalną swoich dzieł: świat dzieli się na małych i dużych.

### Tematyczność – *Podróże Guliwera*

Swift napisał swoje dzieło w roku 1726. Od dwunastu lat krajem rządził już Jerzy I z dynastii hanowerskiej, który objął tron po śmierci królowej Anny, ostatniej przedstawicielki dynastii Stuartów. Pomimo wielu zmian, jakie zaszły w Anglii w pierwszej połowie osiemnastego wieku, pamięć o tym, co wydarzyło się ponad siedemdziesiąt lat wcześniej wciąż wywoływała żywe dyskusje. Anglicy doskonale pamiętali wojnę domową z lat 1642–1649, dyktaturę Cromwella oraz haniebną egzekucję Karola I Stuarta. Pamiętał o tym również Swift, czemu wielokrotnie dał wyraz w swoim dziele. W czasie publikacji *Podróży Guliwera* jedną z najważniejszych postaci na politycznej scenie był Robert Walpole – pierwszy premier Wielkiej Brytanii, we współczesnym znaczeniu tego słowa. Pomimo że Walpole wprowadził godny pochwały porządek w skarbie państwa, rozwinął gospodarkę i unikał konfliktów zewnętrznych, zapamiętany został również jako polityk, który opanował parlament za pomocą przekupstwa. To sprawiło, że Walpole, który symbolizował zepsuty i skorumpowany system polityczny, stał się dla Swifta wrogiem numer jeden. Aluzyjność *Podróży Guliwera* odwołuje się więc najczęściej do prawdziwych osób i wydarzeń, jak i do osobistych animozji Swifta i jego prywatnego podejścia do polityki w ogóle. Niechęć Swifta do Roberta Walpole’a uwidoczniła została niezwykle dobitnie w poniższym fragmencie:

Powiedziałem mu, że Pierwszy Minister, czyli Prezes Rady Ministrów Państwa, którego pragnę opisać, jest stworzeniem całkowicie pozbawionym radości i smutku, miłości i nienawiści, miłosierdzia i gniewu; gdyż nie ma on żadnej innej namiętności, prócz gwałtownego pragnienia dóbr, władzy i tytułów; słów swych używa w każdym celu, prócz wyrażenia myśli; nigdy nie mówi prawdy, z wyjątkiem chwil,

<sup>4</sup> J. Zatorski [cyt. w:] Kursor (pseud.), *Przez dziurkę od klucza*, op. cit., s. 16.

gdy pragnie, abyś uznał ją za kłamstwo, ani nie powie kłamstwa, jeśli nie chce, abyś wziął je za prawdę<sup>5</sup>.

Nie może tu być żadnych wątpliwości, że, adresując swoje słowa bezpośrednio do Pierwszego Ministra, Swift ma na myśli właśnie Walpole'a. Wydawać się może, że autor *Podróży Guliwera* mógł w tej aluzji być nieco bardziej subtelny, czy też wyrazić swoje zdanie na temat bieżącej polityki w sposób nieco bardziej zawoalowany, jednocześnie dający czytelnikowi jasno do zrozumienia, że chodzi właśnie o tego polityka. Jednak dla Swifta Walpole jest symbolem zdegenerowanego angielskiego systemu politycznego. Stoi on na czele parlamentu, a więc organu ustawodawczego, który, zdaniem Swifta, jest na wskroś skorumpowany i zepsuty, a więc o oszczędzaniu postaci Pierwszego Ministra, zwyczajnie nie może być mowy.

Jedną z najbardziej czytelnych i antyangielskich aluzji jest niewątpliwie konflikt, jaki powstał pomiędzy królestwem Liliputów, w którym zamieszkał Lemuel Guliwer, a sąsiednim państwem Blefuscu:

Oba te mocarstwa, jak to ci miałem rzec, wdały się w najbardziej zażartą wojnę, która trwa już od trzydziestu sześciu miesięcy. Rozpoczęła się ona z następującej przyczyny: istnieje zgodny pogląd na to, że początkowo rozbijaliśmy jajka przed zjedzeniem poczynając od grubszego końca; lecz dziadek obecnego Cesarza, będąc jeszcze chłopcem, zapragnął zjeść jajko, więc stłukł je zgodnie z dawnym zwyczajem i skaleczył się w palec. Gdy to nastąpiło, Cesarz jego ojciec wydał edykt nakazującym wszystkim poddanym pod wielkimi karami tłuc jajka z cieńszego końca. Ludzie przyjęli z takim wstrętem ową ustawę, że dzieje nasze donoszą o sześciu rebeliach podniesionych z tej przyczyny; w których jeden z Cesarzy stracił życie, a inny koronę<sup>6</sup>.

Powyższy fragment można odczytywać jako alegoryczne przedstawienie Anglii i Francji oraz konfliktów, jakie dzieliły oba kraje nie tylko w wieku XVII, ale i wielu momentach w historii tego trudnego sąsiedztwa. Takie odczytanie tej aluzji sugeruje również George Orwell w eseju *Politics vs. Literature: An Examination of Gulliver's Travels*: „jeśli spojrzeć na powieść głębiej, może to być po prostu atak na Anglię, na dominującą Patrię Wigów i na wojnę z Francją”<sup>7</sup> (tłumaczenia cytatów z języka angielskiego: P. Kaptur, jeśli nie podano

<sup>5</sup> J. Swift, *Podróże Guliwera*, tłum. M. Słomczyński, Wrocław 1988, s. 259.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 48–49.

<sup>7</sup> G. Orwell, *Politics vs. Literature: An Examination of Gulliver's Travels*, [in:] idem, *Some Thoughts on the Common Toad*, London 2010, s. 36.



inaczej). Nie ma wątpliwości, że podróż do kraju Liliputów to krytyka Anglii, której decydenci zajmują się błahostkami, zamiast skoncentrować swe siły na wyrównywaniu społecznych niesprawiedliwości. Swift wyraźnie podkreśla, że kraj, który wywołuje krwawą wojnę z trywialnych przyczyn nigdy nie będzie w stanie zapewnić społecznego ładu. Tym bardziej, że wojna przynosi wielkie straty w ludziach nie tylko bezpośrednio biorących udział w walkach: „jeden Cesarz stracił życie, a inny koronę”. To z kolei, może sugerować, że Swift, pisząc o konflikcie pomiędzy Grubo-Końcami a Cienko-Końcami, miał na myśli angielską wojnę domową z 1642 pomiędzy zwolennikami Parlamentu a zwolennikami króla, w wyniku której ścięto Karola I Stuarta. Tym, który stracił koronę mógłby być Jakub II Stuart, który został zmuszony do abdykacji w wyniku tzw. Chwalebnej Rewolucji z 1688 roku. Taką teorię potwierdza kolejny fragment z części pierwszej *Podróży Guliwera*:

Pojazd zatrzymał się w miejscu, gdzie stała starożytna świątynia, uznawana za największą w całym królestwie, lecz, że została przed kilku laty splamiona popelnionym w niej wyrodnym morderstwem, gorliwość owego ludu uznała ją za zbezczeszczoną i przeznaczono ją do publicznego, świeckiego użytku, usunąwszy uprzednio wszelkie ozdoby i sprzęty<sup>8</sup>.

Wspomniane „wyrodne morderstwo” to z pewnością aluzja do haniebnej egzekucji Karola I, kiedy to na podstawie wyroku wydanego i podpisanego przez Cromwella i jego ludzi, pozbawiono życia pełnoprawnie dzierżącego władzę monarchę. Egzekucja odbyła się 30 stycznia 1649 roku przed Pałacem Whitehall, londyńską rezydencją brytyjskich monarchów w latach 1530–1698.

Powieść Swifta pełna jest nader czytelných i wymowných aluzji. Scena, w której Guliwer gasi pożar pałacu w królestwie Liliputów mówi czytelnikowi najwięcej nie tylko o tym, co Swift sądził o poszczególnych politykach i ich wadach, ale również, jaki jest jego ogólny pogląd na instytucje władzy państwowej:

Ubiegłego wieczoru piłem w wielkiej obfitości doskonałe wino zwane *glimigrim*, które jest niezmiernie moczopędne. Chciał najszczęśliwszy w świecie trafić, że nie pozbyłem się najmniejszej nawet jego kropelki. Żar, na który wystawiłem się tak blisko podchodząc do płomieni, i mój wysiłek, by je stłumić, pobudziły wino do przemiany w mocz, który oddałem w takiej ilości i tak zrećźnie kierowałem go ku

<sup>8</sup> J. Swift, *Podróże Guliwera*, op. cit., s. 27.

właściwym miejscu, że po trzech minutach pożar całkowicie wygaś, a reszta tego dostojnego gmachu, którego wznoszenie trwało tyle stuleci, została uchroniona przed zniszczeniem<sup>9</sup>.

O ile w niektórych dziecięcych, uproszczonych wersjach powieści (np. Van Gool, *Gulliver's Travels*, Twin Books, 1991) Guliwer używa namoczonej w wodzie chusteczki, aby zgasić płomień, o tyle w oryginalnej wersji, wino przemienione w mocz użyte do ugaszenia pożaru jest aluzją nader czytelną. Guliwer wydaje się być dumny ze swego czynu, który, *de facto*, doprowadził do uratowania części pałacu, jednak nie widzi on nic złego w sposobie, w jaki to uczynił, przynosząc jednocześnie wielką ujmę na honorze nie tylko samego Króla i Królowej, ale i całej monarszej instytucji i „zamiast odbierać gratulacje za jasność umysłu, dowiaduje się, że popełnił przestępstwo karane śmiercią”<sup>10</sup>. Taki był prawdopodobnie zamysł Swifta: pokazać swój prywatny stosunek do władzy jednocześnie sugerując, że takie właśnie niegodne podejście może uratować monarchię, przynajmniej częściowo. Autor *Podróży Guliwera* jawi się tu nie tylko jako krytyk instytucji władzy, ale także ludzi jako gatunku, który organizuje się wokół źle działających społeczeństw. Taki pogląd wyraźnie podziela Orwell w swoim eseju:

Nie ma wątpliwości, że Swift ogólnie nienawidzi panów, królów, biskupów, generałów, modnych pań, orderów, tytułów, pochlebstwa, ale wcale nie ma lepszego zdania o zwykłych ludziach niż o ich władcach, nie wydaje się również być za większą społeczną równością, nie jest też entuzjastą instytucji reprezentatywnych<sup>11</sup>.

### Tematyczność – Kingsajz

*Kingsajz* Machulskiego to z pewnością antyutopia tematyczna, w której odnaleźć można liczne przytyki i aluzje pod adresem władzy socjalistycznej. Machulski wydaje się tu być bardziej subtelny niż Swift w doborze odpowiednich narzędzi niezbędnych do stworzenia tego alegorycznego świata krasnoludków. Nie nazywa rzeczy po imieniu, nie podaje szczegółów i nazwisk. Jednak nawet niezbyt uważny widz dostrzeże tu całą paletę sytuacji i dialogów, w których

<sup>9</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>10</sup> G. Orwell, *Politics vs. Literature*, op. cit., s. 35.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 48.

reżyser próbuje budować metaforyczny pomost pomiędzy światem fikcyjnym a rzeczywistym.

Szuflandia to byt równoległy, istniejący w jednym z zapomnianych pomieszczeń biblioteki Instytut Badań Czwartorzędu. Przeciętni obywatele zamieszkują tu kilku- lub kilkunastoosobowe szuflady, funkcjonuje handel, działa miejska policja. Jest też władza sprawowana twardą ręką przez Nadszyszkownika Kilkujadka, który w towarzystwie swoich najbliższych współpracowników stara się ukryć przed mieszkańcami Szuflandii najbardziej strzeżoną tajemnicę – istnienie magicznego eliksiru o nazwie Kingsajz, który przenosi krasnoludki do lepszego świata – świata dużych. Rzecz jasna, ci, którzy zasłużyli się w swej działalności dla dobra ojczyzny, otrzymują dostęp do Kingsajzu, jako rodzaj nagrody, która pozwala im choć na tydzień oderwać się od świata małych i nacieszyć się wszelkimi dobrodziejstwami świata w innym wymiarze. Ci, którzy próbują na własną rękę przełamać monopol rządu na produkcję Kingsajzu są uznawani za wrogów publicznych i szybko spotyka ich surowa kara. Są też tacy, którzy, uzyskując dostęp do Kingsajzu z nielegalnych źródeł, przenoszą się do świata dużych na zawsze, bez najmniejszego zamiaru powrotu. Jest jednak pewien warunek: aby pozostać w Kingsajzie, utrzymując moc eliksiru, należy regularnie pić Polokoktę – bardzo popularny napój. Kiedy jeden z pracujących na państwowej posadzie chemików postanawia dla idei zdobyć formułę eliksiru i udostępnić ją dla wszystkich, zostaje odnaleziony w świecie dużych, aresztowany, przeniesiony do Szuflandii oraz przykładowo ukarany. Na jego ratunek rusza Olgierd Jedlina, były już mieszkaniec Szuflandii, regularny konsument Polokokty, obecnie dziennikarz w piśmie „Pasikonik”, gdzie publikuje teksty o roli krasnoludków w kulturze i społeczeństwie.

Maciej Pawlicki w artykule *Szuflado, ojczyzna moja* tak postrzega narysowane przez Machulskiego krasnoludzkie społeczeństwo:

Gładki w obejściu, ale surowy i popędliwy Nadszyszkownik Kilkujadek krzepko dzierży za mordę stadko kamratów krasnali. Ładu i porządku strzeże dobrze dobrana kadra krasnoludzkiego aktywu. Gęby ponure, czoła nisko sklepione, oczka rozbiegane. Porządek panuje w Szuflandii. I tylko gdzieś na marginesie kilku maniaków judzi, jątrzy i sieje społeczny niepokój nawołując do sprzecznej z prawem działalności antypaństwowej oraz picia polokokty<sup>12</sup>.

Z takiego obrazu wyłania się rzeczywistość Polski Ludowej, Polski lat 80. Machulski wyraźnie sugeruje, że jest to film, który, oprócz wymiaru uniwer-

<sup>12</sup> M. Pawlicki, *Szuflado, ojczyzna moja*, „Kino” 1988, nr 8, s. 12–14.

salnego, traktuje szeroko o Polsce i Polakach z okresu socjalizmu. Jak podkreśla Pawlicki „Machulski wymyślił Szuflandię, by to, co ponure, nudne i beznadziejne uczynić atrakcyjnym, zabawnym, fascynującym. To jedyny sposób, byśmy na polskiej komedii, która całkiem poważnie brzechce się w naszej przasnej rzeczywistości, nie zapłakali się ze zgryzoty”<sup>13</sup>. Krytyk dodaje za chwilę: „Kingsajz jest więc opowieścią doskonale uniwersalną, a zarazem arcypolską, bardzo tutejszą”<sup>14</sup>. O ile uniwersalny wymiar zarówno *Kingsajzu*, jak i *Podróży Guliwera* będzie tematem dalszej części niniejszego artykułu, o tyle w tym miejscu istotne jest to, co „arcypolskie”, „tutejsze”, a więc tematyczne.

W filmie *Kingsajz* elementów bezpośrednio odnoszących się do Polski Ludowej jest wiele. Tym najbardziej wyeksponowanym jest niewątpliwie obraz aparatu władzy. Sprawują ją zasłużone krasnale, z których, jeśli nie najstarszy stopniem, to z pewnością najbardziej aktywny, to wyżej wspomniany Nad-szyszkownik Kilkujadek. Wiemy, że nie stanowi on odpowiednika prezydenta czy przewodniczącego partii, bowiem na jednej z sesji parlamentu Szuflandii siedzi on wprawdzie na podwyższeniu mównicy, ale jednak nieco z boku. Przemawia natomiast ktoś ze starszyny, ktoś o wiele bardziej zasłużony, ktoś, kto przemawia i gestykuluje, jak dobrze znani oficjele minionej epoki. Nieco ślamazarnie, lecz z charakterystyczną intonacją mówca prowadzi wywód dotyczący ponownego wydania zebranych dzieł braci Grimm, w którym wygłasza swoje „nie oszukujmy się, nie wszystkie krasnoludki muszą być wesołe i przyjazne”. Scena ta może przywoływać widzowi na myśl wystąpienia, niezującego już w trakcie realizacji filmu, pierwszego sekretarza KC PZPR Władysława Gomułki lub innych wysokich przedstawicieli socjalistycznego systemu, znanych z sejmowych oracji. W trakcie wystąpienia prominentnego polityka Szuflandii wznoszone są okrzyki „niech żyje Smerdajajeczny”, który wydaje się być kimś wyższym rangą niż Kilkujadek, oraz „niech żyje Rzeczpospolita Krasnoludowa”. Nie ma więc cienia wątpliwości, że Machulski odnosi się w tym miejscu do PRL-u i jego najważniejszych oficjeli oklaskiwanych na ambonie przez towarzyszy. Sam fakt, że każdy mieszkaniowiec Szuflandii nie jest panem, a właśnie kumotrem, do którego należy zwracać się w drugiej osobie liczby mnogiej, nie pozostawia złudzeń, że chodzi tu o idee równości społecznej tak bardzo promowanej w czasach socjalizmu.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

O równości jednak nie może być mowy, bo ci, którzy sprawują władzę, stoją zdecydowanie wyżej w społecznej hierarchii. Tym, który wie dzie prym w trzymaniu pełnej kontroli nad społeczeństwem Szuflandii jest Kilkujadek. To on wciąż pojawia się w towarzystwie potulnych i schlebiających mu oddanych kumotrów w garniturach i okularach przeciwsłonecznych, którzy pełnią także funkcję tajnych służb specjalnych, aparatu zwalczającego wszelkie zachowania i zjawiska antypaństwowe, ale są też grupą uprzywilejowaną. Przywilejem socjalistycznych aparatczyków, oprócz krótkich wypraw do Kingsajzu, jest np. dostęp do reglamentowanych produktów. Scena, w której jeden z kumotrów w garniturze dostaje bez kolejki i bez specjalnego talonu, reglamentowany produkt spożywczy, jakim jest mucha na dziko, przypomina codzienność w socjalistycznej Polsce, kiedy zakup pewnych artykułów był niemożliwy dla zwykłych obywateli. Chyba, że ktoś miał znajomości, albo sam był tym, z którym przyjaźnić się warto. Jednym słowem, Orwellovskie „równi i równiejsi” jest w Szuflandii, podobnie jak polskiej rzeczywistości, faktem. Co więcej, sam Kilkujadek korzysta namiętnie z sauny-imbryka, pod którym zwykle krasnale podtrzymują ogień, korzysta z prywatnego samochodu-dziecięcej zabawki, którym przemieszcza się po ulicach Szuflandii na specjalnych zasadach – to dla niego światło czerwone zmienia się na zielone, aby oficiel mógł spokojnie przejechać. Wreszcie, uprzywilejowanych chronią hałaburdnicy – miejska policja całkowicie podporządkowana Kilkujadkowi, która pomaga władzy, a tłamsi zwykłych obywateli. Trudno więc nie budować w swojej wyobraźni wyraźnych pomostów pomiędzy fikcyjną Szuflandią a jakże żywą jeszcze w pamięci widzów rzeczywistość czasów PRL. Służąca władzy milicja rozpędzająca nielegalne zgromadzenia, służby specjalne, których członkowie w nagrodę za lojalność i dobre wyniki w pracy operacyjnej dostają wczasy w Bułgarii czy paszport pozwalający na wyjazd na Zachód, to rzeczywistość polskiego społeczeństwa lat 70. i 80., które Machulski nader wyraźnie wyeksponował w swojej produkcji. Kingsajz to przecież nic innego jak paszport, przepustka do lepszego świata, który zarezerwowany jest tylko dla tych, którzy służą władzy.

Szuflandzki aparat represji jest więc rozbudowany i świetnie zorganizowany. Ci, którzy nie przestrzegają praw działających w Szuflandii, handlują nielegalną walutą, jątrzą i podburzają do rewolty oraz z premedytacją próbują wydostać się ze świata małych i przejść do świata dużych, poddawani są surowej karze. W jednej ze scen filmu, Adaś – chemik, który na własną rękę próbował przełamać monopol na Kingsajz – trafia najpierw do miejscowego więzienia, za

który służy kuchenny durszlak. Gdy potem Kilkujadek próbuje wydobyć od podejrzanego informacje na temat jego współpracowników, bohater poddawany jest torturom, stosowanym za pomocą gramofonu, do którego przymocowany jest delikwent. Poziom mocy, z jaką kręci się płyta uzależniony jest od chęci współpracy samego pojmanego. Jeśli to nie pomaga, straszy się więźnia, że zostanie rzucony ptakom na pożarcie. Taka groźba zwykle przynosi pożądany efekt i potrafi złamać nawet najbardziej wytrwałego krasnala. Są też, zdaniem Kilkujadka „inne metody na zrobienie z was potulnego kumotra”. Czekając na wyrok, Adaś zostaje zesłany na roboty do odzysku – przerażającego miejsca, w którym krnąbrne krasnale pracują odzyskując to, co jeszcze jest do odzyskania z produktów pozornie niepotrzebnych, starych, np. wyciskając za pomocą sztucznej szczęki resztki pasty do zębów. Nadchodzi wreszcie dzień sądu. Dzień, w którym chemik zostaje skazany na śmierć przez poćwiartowanie krawalnicą do jajek za „krnąbrność pierwszego stopnia”. Taka ilustracja fikcyjnego aparatu władzy przywołuje na myśl rozmaite skojarzenia z metodami stosowanymi w Polsce Ludowej. Więźniowie polityczni, internowania, tortury i wreszcie wysokie wyroki sądu – w taki przecież sposób polska bezpieka traktowała wicherzycieli.

W filmie pojawiają się też dysputy i rozważania nacechowane ideologiczne, prowadzone zarówno przez tych, którzy Szuflandię kochają, jak i tych, którzy chcą ją jak najszybciej opuścić. Tym, który najczęściej podejmuje rozmowy o naturze ideologicznej jest sam Nadszyszkownik Kilkujadek, który biorąc gorącą kąpiel prowadzi dyskusje o ideologicznych podwalinach krasnoludzkiego społeczeństwa z Olem, bohaterem, który podejrzany jest o dywersję. Dziwiąc się tym, którzy zdecydowali się na ucieczkę do świata dużych, Kilkujadek pyta: „No czego im brakowało w tej Szuflandii? Byli ciepło, optymistycznie ubrani, najedzeni, mogli uprawiać ciekawe hobby. Przecież niektórzy nawet własną szufladę mieli”. Kiedy Olowi udaje się uciec w czasie rozmowy z Kilkujadkiem poprzez zatrząsnięcie go pod klapą imbryka, wykrzykuje on pod adresem despoty: „A godność? A wolność? A rozmiar”? Podobnie reaguje chemik Adaś, który, zapytany przez Kilkujadka, dlaczego próbował przełamać monopol na Kingsajz, bo przecież miał nawet własną szufladę, odpowiedział stanowczo: „Szuflada to nie wszystko!”. Trudno nie zauważyć związków z sytuacją Polek i Polaków w czasach socjalizmu, kiedy to władza centralna dbała o to, aby obywatel zaopatrzony w podstawowe dobra materialne otrzymywane po latach oczekiwania, ale na korzystnych warunkach finansowych, takie jak własne

mieszkanie czy samochód na talony przestał myśleć o innych marzeniach czy celach. Są jednak rzeczy, których kupić się nie da: jest wolność decydowania o własnym losie, jest wolność słowa i prasy, wolność swobodnego przemieszczania się, jest wreszcie coś takiego jak godność osobista.

Ustami Kilkujadka Machulski przypomina widzom o głównych, ideologicznych założeniach socjalizmu i wynikających z nich konsekwencji dla tych, którzy ich nie przestrzegają. Według Kilkujadka, działanie polegające na próbie złamania formuły Kingsajzu to nic innego jak tylko „świadome podcinanie gałęzi, na której my wszyscy siedzimy”, ale wydaje się, że władza ma i na to radę: „ja wiem, polokoktowcy nas nie kochają, ale my ich będziemy tak długo kochać, aż oni nas wreszcie pokochają”. Słowa Adasia chemika, który tłumaczy współwięźniom, że próbując samodzielnie stworzyć eliksir, chciał tylko „żeby każdy mógł decydować, czy chce być duży, czy mały” zestawić można z śmiało z prostolinijną ideologią Kilkujadka: „albo są z nami, albo ich nie ma”. To pokazuje, że władza Szuflandii nie bierze jeńców, nie idzie na ustępstwa, nie toleruje niczego, co odcina się od wspólnego sposobu myślenia narzuconego na mieszkańców świata Machulskiego. Są jednak tacy, którzy, kierując się patriotycznymi pobudkami, odnajdują się w świecie Szuflandii. Kiedy Olo spotyka swojego starego przyjaciela Paragrafa, ten szeptem zdradza mu, że też uważa, iż każdy powinien decydować, czy chce być duży, czy mały, jednak on sam woli pozostać mały z dwóch powodów: „to jest moja ojczyzna” i „ktoś musi być mały, żeby inni byli duzi”.

### Uniwersalizm, czyli o małych i dużych

Aby w pełni zrozumieć relację władza-społeczeństwo przez pryzmat podziału na małych i dużych lub na „tych z góry” i „tych z dołu”, należy bliżej przyjrzeć się koncepcji dwubiegunowego spojrzenia na społeczeństwo, zaprezentowanej w traktacie *Książę*. W tym wciąż aktualnym dziele Machiavelli mocno akcentuje konieczność spojrzenia na władzę z perspektywy człowieka z nizin społecznych oraz podkreśla istotę zrozumienia potrzeb zwykłych ludzi z perspektywy władcy:

A niechaj nie będzie poczytane mi za zarozumiałość, że człowiek niskiego i podłego stanu ośmiela się omawiać i regulować postępowanie książąt, albowiem jak ci, którzy rysują kraje, umieszczają się nisko na równinie, gdy chcą przypatrzeć się



naturze gór i miejsc wyniosłych, a stają wysoko na górze, gdy chcą przypatrzeć się naturze miejsc niskich, podobnie trzeba być księciem, by dobrze poznać naturę ludów, a trzeba należeć do ludu, by dobrze poznać naturę książąt<sup>15</sup>.

Mamy tu więc do czynienia ze znanym w literaturze schematem determinującym tego typu dyskusje o relacjach społeczeństwo-władza. To model przyjęty chociażby przez Marka Twaina w jego powieści *Królewicz i żebrak*. Jednak wydaje się, że Machulski w swoim *Kingsajzie* posunął się o krok dalej odnosząc się do perspektywy w relacjach mali-duzi w sposób dosłowny. Dlatego też uważny widz może dojść do wniosku, że reżyser znanej polskiej komedii szukał inspiracji przede wszystkim w *Podróżach Guliwera* Swifta.

Operowanie rozmiarem, a więc również perspektywą, ma ogromne znaczenie zarówno dla filmu Machulskiego, jak i dla dzieła Swifta. Po pierwsze, chodzi o metaforyczny podział na ludzi z niższych sfer społecznych i na tych, którzy nimi zarządzają, często patrząc na wszystko z góry. Po drugie, chodzi o spojrzenie na współistniejący świat dużych i małych z obu punktów widzenia, tak, aby uzyskać obraz jak najbardziej obiektywny, najbliższy Machiavellistycznej wizji relacji władza-społeczeństwo.

Swift operuje perspektywą w sposób doskonały. W pierwszej części powieści, główny bohater, angielski doktor i żeglarz Guliwer, jako rozbitek ląduje na plaży kraju Lilliputów – kraju ludzi „wysokich na niespełna sześć cali”<sup>16</sup>. To tutaj Guliwer spostrzega swoją siłę i potęgę wynikającą ze swojego rozmiaru. Pomimo że przestraszeni mieszkańcy próbują spętać „człowieka górę” i okiełznać jego niespotykaną siłę fizyczną, Guliwer zdaje sobie doskonale sprawę z tego, że mógłby za pomocą jednego uderzenia pięści zmieść ich z powierzchni ziemi. Nie czyni tego jednak, nie wykorzystuje swojej pozycji. Potulnie poddaje się rozkazom i czeka na rozwój sytuacji. A ta przynosi nieoczekiwane rozwiązania. Widząc, że przybysz z dalekiego świata nie stanowi zagrożenia dla mieszkańców krainy Liliput z racji swojego łagodnego usposobienia, władze państwa postanawiają, że Guliwer na stałe pozostanie częścią lilipuciego społeczeństwa. Pomimo oczywistych trudności logistycznych wynikających z utrzymania człowieka o tak niebotycznych rozmiarach, władze państwowe uznają Guliwera za gwarant bezpieczeństwa, szczególnie w obliczu permanentnego konfliktu militarnego pomiędzy krainą Liliput i sąsiednim Blefuscu. Kiedy dochodzi

<sup>15</sup> N. Machiavelli, *Księżę. Rozważania nad pierwszym dziesięcioksięciem historii Rzymu Liwiusza*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1984, s. 36.

<sup>16</sup> J. Swift, *Podróże Guliwera*, op. cit., s. 21.

wreszcie do ataku floty wrogiego państwa, wszyscy oczekują, że, mając tak potężne narzędzie wojenne w postaci „człowieka góry”, Blefusicanie zostaną nie tylko unieszkodliwieni, ale też zniewoleni. Guliwer odpiera atak przywiązując pięćdziesiąt okrętów nieprzyjaciela do lin, za pomocą których udaje mu się przyciągnąć całą wrogą flotę na stronę kraju Liliput, pozostawiając uciekających wpływ na brzeg kraju Blefuscus nieprzyjaciół. Okazuje się jednak, że nawet ci mali mają duże ambicje:

Jego majestat pragnął, abym przy następnej sposobności przyprowadził do jego portów wszystkie okręty nieprzyjaciela. A tak niezmierzona jest ambicja władców, że jak się wydawało, myślał jedynie o tym, by całe Cesarstwo Blefuscus przemienić w swą prowincję i rządzić nim przez vice-króla, a zniszczywszy Grubo-Kończych wygnańców zmusić ów lud, by tłukł jajka z cieńszego końca, co uczyniłoby go jednym monarchą całego świata. Udało mi się jednak odwieść go o tych zamiarów wieloma argumentami dotyczącymi zagadnień politycznych i sprawiedliwości: otwarcie oświadczyłem, że nigdy nie stanę się narzędziem służącym do wpędzenia wolnego i dzielnego ludu w niewolę<sup>17</sup>.

*Podróże Guliwera* jawią się tu nie tylko jako powieść utopijno-satyryczna, ale również dydaktyczna. Przekaz, jaki płynie z lektury powieści Swifta wydaje się być dość jednoznaczny: nieważne czy jest się dużym, czy małym, trzeba być zwyczajnie przyzwoitym człowiekiem. Mamy tu do czynienia z zabiegiem celowego odwrócenia obrazu w stosunku do naszych wrodzonych, stereotypowych oczekiwań: to po ludziach małych spodziewalibyśmy się pokory, łagodności i pokojowego rozwiązywania konfliktów, właśnie z powodu rozmiaru, po ludziach dużych, natomiast, skłonności agresywnych i rozwiązań siłowych wynikających z potencjału fizycznego, który tak łatwo wykorzystać, gdy brakuje merytorycznych argumentów. Swift pokazuje nam jednak, że mieszkańcy kraju Liliput, są nie tylko małego rozmiaru, ale też „małej natury”, która każe im jednak dążyć do bycia dużym, jeśli nie w fizycznym sensie, to przynajmniej ambicjonalnym i politycznym.

W części drugiej powieści, Swift odwraca perspektywę postrzegania świata. Teraz Guliwer jest Liliputem w kraju Brobdingnag – świecie olbrzymów. Tym razem to on musi borykać się trudnościami i pokonywać przeszkody, jakie stawia przed nim świat ludzi dużych. Nie tylko teraz lepiej rozumie perspektywę Liliputów, których krainę niedawno opuścił, ale też zaczyna zauważać przywary i niedostatki ludzi dużych w alegorycznym szkle powiększającym. Jak

<sup>17</sup> Ibidem, s. 53.

zauważa Rowse, „tutaj w świecie olbrzymów, Guliwer jest Liliputem; odwrócona została skala, tak więc rozmiar uwypuklił ludzką groźę”<sup>18</sup> (tłum. P. Kaptur). Nokes dodaje: „patrząc przez drugą stronę lupy, ludzkość jawi się nie jako próżna i małostkowa, ale jako brzydka, nienaturalnie ogromna i chropowata. [...] Reakcja Guliwera na rasę gigantów zdominowana jest, co zrozumiałe, przez groźę i wstręt”<sup>19</sup> (tłum. P. Kaptur). Naturalny jest lęk Guliwera przed wszystkim, co duże, a więc niebezpieczne. Wiemy przecież, co robią dzieci ze wszelkimi małymi istotami:

Lękając się, że chłopiec może powziąć złość ku mnie, i dobrze pamiętając, jak dokuczliwe bywają u nas wszystkie dzieci dla wróbli, królików, kociaków i szczeniąt, upadłem na kolana i wskazując chłopca, dałem memu Panu do zrozumienia, że pragnę, aby wybaczył synowi<sup>20</sup>.

Swift daje więc swoim czytelnikom kolejną lekcję: nie tylko taką z dosłownym przekazem dla najmłodszych czytelników, mówiącą o tym, że nie należy wykorzystywać swojej przewagi fizycznej wobec słabszych, ale również taką, która ma trafić do wszystkich odbiorców jego prozy: rozmiar fizyczny to rzecz subiektywna; to co najważniejsze to „wielkość” i „małość” w sensie mentalnym, intelektualnym i moralnym. Kiedy Guliwer zaprzyjaźnia się z władcą królestwa Brobdingnag, zaczyna wprowadzać go w podstawy funkcjonowania państwa i społeczeństwa kraju, z którego przybywa, a więc Anglii. Rozmawiają o wszystkim, co istotne: o położeniu geograficznym kraju, o strukturze angielskiego parlamentu, o systemie sprawiedliwości, o angielskich ministrach, o sprawach skarbu państwowego, o armii, wreszcie o wojnach i broni palnej. Wszystko to zdawało się wielce zadziwiać władcę, który wyraził wiele krytycznych słów pod adresem Guliwera, będąc szczególnie wzruszonym opowieścią o wojnach i technikach zabijania wrogów – zjawiska nieznanego w królestwie Brobdingnag:

Jeśli o tobie mowa, który spędziłeś większą część życia w podróży, skłonny jestem uwierzyć, że uniknąłeś jak dotąd wielu przywar twej ojczyzny. Lec z tego, co udało mi się zebrać podczas twej opowieści, i z odpowiedzi, które z takim trudem z ciebie wydobyłem, mogę jedynie dojść do wniosku, że ogromna większość twych rodaków to najzłośliwszy rodzaj małych obrzydliwych robaków, jakiemu kiedykolwiek Natura zezwoliła pełzać po powierzchni ziemi<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> A.L. Rowse, *Jonathan Swift: Major Prophet*, London 1975, s. 170.

<sup>19</sup> D. Nokes, *Jonathan Swift, A Hypocrite Reversed*, New York 1985, s. 321.

<sup>20</sup> J. Swift, *Podróże Guliwera*, op. cit., s. 90.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 131.

Klasyczna perspektywa, w której duży jest silny i agresywny, a mały słaby i pokojowo nastawiony zostaje więc odwrócona. To nie mały Guliwer powinien bać się olbrzymów, a oni jego, jako przedstawiciela rasy „obrzydliwych robaków”, którzy zdolni są do zabijania swoich kamratów w imię realizacji swoich celów politycznych i wygórowanych ambicji. W *Podróżach Guliwera* Swift mocno podkreśla swoją wiadomość do ludzkości: giganci nie są duzi dlatego, że są wielcy fizycznie, a dlatego, że nie prowadzą wojen, nie są złośliwi, mściwi czy agresywni. Część druga powieści to kontynuacja idei zasygnalizowanej w części pierwszej: ludzie mali to tacy, którzy dla własnej korzyści są w stanie zabić drugiego człowieka, czyli najpierw mieszkańcy krainy Liliput, ale teraz również Guliwer jako przedstawiciel europejskiego sposobu myślenia.

W *Kingsajzie* Machulskiego małość mieszkańców Szuflandii ma również wymiar alegoryczny. Krasnoludki są małe z natury, ale tutaj w Szuflandii, są oni mali również dlatego, że pozbawieni są wolności do decydowania o własnym losie. I chodzi tu właśnie o rozmiar, bo przecież walka toczy się o to, kto może, w sensie fizycznym, ale również społecznym, być duży, a kto nie. Ci, którzy pełnią w Szuflandii ważne urzędy, mogą bez problemu stać się duzi, ponieważ mają dostęp do eliksiru, ale są przecież też tacy, którzy pomimo zakazu, próbują dorównać tym dużym na własną rękę, łamiąc tym samym prawo. Kwestia rozmiaru fizycznego w *Kingsajzie* zmienia się nieustannie. Raz widzimy Nadszyszkownika Kilkujadka pracującego na swoim urzędzie w Szuflandii, a raz na bankietach w świecie dużych. Główni bohaterowie Adaś i Olo są raz ukazywani w rozmiarze świata rzeczywistego, a raz w swoim naturalnym wymiarze krasnoludzkim. Machulski bawi się więc perspektywą, starając się podkreślić, że najistotniejsze jest nie to w jakim fizycznym rozmiarze widzimy bohaterów filmu, ale jakie wyższe wartości i cechy oni reprezentują. W oczach dyktatora Kilkujadka, to jednak właśnie fizyczny rozmiar ma znaczenie, bo daje on również możliwość silnego sprawowania władzy, daje poczucie wyższości w sensie dosłownym i metaforycznym. To Kilkujadek wypowiada słowa „popowiększali się i w dupach się poprzewracało”, sugerując tym samym, że to właśnie rozmiar fizyczny daje poczucie wyższości i większego poczucia wartości. Są w Szuflandii też tacy, którzy zdają sobie sprawę z tego, że to co małe, nie musi być gorsze. Jak mówi jeden z bohaterów filmu: „Być dużym to cholerne ryzyko. Jak pisał poeta: małe jest piękne”. Inny bohater obrazu Machulskiego, który pogodził się już ze swoją małą egzystencją mówi: „Ja już tam kiedyś byłem, tam wszystko jest za duże. Ktoś musi być mały, żeby inni byli duzi”.

Bożena Janicka w artykule *Małe jest słabe*, tak podsumowuje przekaz płynący z historii opowiedzianej przez Machulskiego: „W warstwie znaczeń uznać ją można chyba za przypowieść o walce małego z dużym. Małe musi przegrać, nawet jeśli jest w istocie duże, a duże jest małe”<sup>22</sup>. O ile należy zgodzić się z opinią, że *Kingsajz* jest w warstwie alegorycznej moralistyczną bajką o walce małego z dużym, o tyle konkluzja powyższego opisu nie jest aż tak oczywista. W końcu filmu widzimy bowiem, jak Kilkujadek i jego poplecznicy lądują w muszli klozetowej, a sam Olo i Adaś odnajdują się cali i zdrowi. Kto więc został ukarany? Ci, którzy, pomimo, że byli mali z natury, tylko udawali, że byli więksi od innych i to nie tylko w warstwie fizycznej, ale przede wszystkim w metaforycznej manii wielkości, która doprowadziła do dyktatorskich rządów Kilkujadka w Szuflandii. Kto więc wygrał batalię? Wygrali ci, którzy walczyli o „wolność, godność i rozmiar”. Zaskakuje jednak pointa filmu, w którym widzimy wszystkich pozytywnych bohaterów filmu w rozmiarze Kingsajz jadących pociągiem „na południe”, podczas gdy za chwilę okazuje się, że pociąg ów jest jedynie zabawką w rękach dziecka bawiącego się tuż obok Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Jak pisze Pawlicki, „bohaterowie zostają przez los jeszcze raz okrutnie doświadczeni: znów są tylko krasnoludkami, zabawką w ręku jakiegoś bachora”<sup>23</sup>. Wniosek nasuwa się sam: wszyscy jesteśmy w jakimś sensie mali, a rozmiar jest rzeczą względną. Jak pisze Henryk Tronowicz w tygodniku „Motywy” konkluzja wypływająca z obrazu Machulskiego jawi się nam „jako wyśmienita ilustracja naszego relatywizmu w rozpoznawaniu obrazu świata”<sup>24</sup>.

## Konkluzje

*Podróże Guliwera* Jonathana Swifta i *Kingsajz* Juliusza Machulskiego pokrywają się na dwóch płaszczyznach: aluzyjno-politycznej czyli tematycznej oraz alegoryczno-dydaktycznej czyli uniwersalnej. W sferze tematycznej nie trudno znaleźć podobieństwa pomiędzy dziełami, które w swojej wymowie nawiązują bezpośrednio do konkretnych wydarzeń, miejsc i ludzi współczesnych autorom. Swift, który znany był ze swoich antysystemowych poglądów, manifestuje niechęć do wszelkich instytucji państwowych. Machulski też jest

<sup>22</sup> B. Janicka, *Małe jest słabe*, op. cit., s. 8.

<sup>23</sup> M. Pawlicki, *Szuflado, ojczyzno moja*, op. cit., s. 12.

<sup>24</sup> H. Tronowicz, [cyt. w:] *Kursor* (pseud.), op. cit., s. 16.

w swoim dziele antysystemowy. Chodzi rzecz jasna o inny system i inną władzę, ale o ten sam model reakcji na patologię i zepsucie struktur politycznych: o wyśmianie, uwypuklenie przywar i pozostawienie ich do oceny odbiorcom. W obu przypadkach mamy przecież do czynienia z satyrą polityczną, a więc element prześmiewczy, karykaturujący jest więc nie tylko uzasadniony, ale wręcz pożądaný. To co łączy oba dzieła, to fakt, że ukazują one życie ludzi w absurdzie. Jak pisze Janicka: „Niektórzy z małych ludzików – nowość w tym gatunku – wiedzą, że żyją w utopi negatywnej czyli w absurdzie i próbują się z niej wydostać”<sup>25</sup>. Jest to jednocześnie ten element, który różni oba dzieła. Nikt z królestwa Liliput nie zdaje sobie sprawy, że żyje w absurdalnym systemie. Jeśli rozumować to w sferze alegorycznej postrzegając kraj Liliput jako Anglię, wówczas jedynym człowiekiem świadomym życia w antyutopii jest sam Swift, który wydaje się rozpaczliwie apelować do swoich rodaków o próbę jak najszybszego wydostania się z absurdalnego systemu. Po powrocie Guliwera do domu, nic nie wskazuje jednak by jego apel został usłyszany przez jemu współczesnych. Wydawać się może, że powieść Swifta potrzebowała stuleci, aby doczekać się interpretacji, która daje do myślenia nie tylko zwykłym ludziom (małym), ale przede wszystkim stanowi rodzaj ostrzeżenia i głębokiej nauki dla polityków (dużych). Michael Foot – nieżyjący już brytyjski polityk i lider Partii Pracy – napisał kiedyś: „Każdy ubiegający się o stanowisko polityczne w Dublinie, Stanach Zjednoczonych czy Londynie, powinien obowiązkowo przeanalizować *Podróż Guliwera*”<sup>26</sup>. W rzeczywistości Polskiej, za przykład dzieła o podobnej sile przekazu, można posłużyć obraz Machulskiego, który, podobnie jak dzieło Swifta, oprócz warstwy mocno aluzyjnej niesie przekaz uniwersalny. W sferze podtekstu uniwersalnego oba dzieła mają więc ze sobą wiele wspólnego. W obu przypadkach autorzy operują perspektywą i rozmiarem, aby uwypuklić niedostatki ludzkiej natury oraz podjąć dyskusję na temat tego co „małe” i „duże” w sferze naszej mentalności, politycznych ambicji oraz w warstwie zwyczajnych relacji międzyludzkich. Maciej Pawlicki na początku swojego artykułu *Szuflado, ojczyzno moja* doskonale łączy oba dzieła postrzegając istotę rozmiaru i jego relatywności jako element spajający *Kingsajza* i *Podróż Guliwera*: „Jak uczą kłopoty Guliwera, wymiar rzecz wysoce niepewna. Wszystko zależy od kontekstu, od tego kto mierzy i czym mierzy”<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> B. Janicka, *Małe jest słabe*, op. cit., s. 8.

<sup>26</sup> D. Nokes, *Jonathan Swift*, op. cit., s. 317.

<sup>27</sup> M. Pawlicki, *Szuflado, ojczyzno moja*, op. cit., s.12.

Biorąc pod uwagę powyższe argumenty, można więc stwierdzić, że zarówno reżyser filmu Juliusz Machulski, jak i współautorka scenariusza filmu Jolanta Hartwig-Sosnowska, mogli uznać dzieło Swifta jako źródło inspiracji dla swojej filmowej produkcji.

## Bibliografia

- Janicka B., *Małe jest słabe*, „Film” 1988, nr 24, s. 8.
- Karbowiak M., *Krasnoludki są na świecie*, „Film” 1986, nr 46, s. 16–17.
- Kursor (pseud.), *Przez dziurkę od klucza*, „Kino” 1989, nr 5, s. 16.
- Machiavelli N., *Księżę. Rozważania nad pierwszym dziesięcioksięgiem historii Rzymu Liwiusza*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1984.
- Nokes D., *Jonathan Swift, A Hypocrite Reversed*. New York 1985.
- Orwell G., *Some Thoughts on the Common Toad*. London: Penguin Books, 2010.
- Pawlicki M., *Szuflado, ojczyzno moja*, „Kino” 1988, nr 8, s. 12–14.
- Rowse, A.L., *Jonathan Swift: Major Prophet*, London 1975.
- Sułowski M., *Skąd się biorą krasnoludki*, „Kino” 1987, nr 5, s. 12–15.
- Swift J., *Podróże Gullivera*. tłum. M. Słomczyński, Wrocław 1988.

**Paweł Kaptur** – doktor nauk humanistycznych, specjalizacja: literatura angielska. Adiunkt w Instytucie Filologii Obcych Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zainteresowania naukowe: literatura historyczna, polityczna, utopijna/antyutopijna, życie polityczne i społeczne w siedemnastowiecznej Anglii, Oliver Cromwell, angielska wojna domowa, okres Protektoratu Cromwella i Restauracji Stuartów, dydaktyka szkoły wyższej. Autor monografii *John Dryden as a Political Poet* (wyd. 2019).





**Iwona Mityk**

ORCID: 0000-0002-7223-6851

## **ANASTAZJA KAMIEŃSKA ALEKSANDRY MARININY WOBEK KLASYCZNEGO WIZERUNKU BOHATERA-DETEKTYWA**

**Słowa kluczowe:** powieść detektywistyczna, konwencja literacka, przemiany obyczajowe

### **Streszczenie**

Aleksandra Marinina jest jedną z najpopularniejszych pisarek rosyjskich. Wydała ponad trzydzieści powieści detektywistycznych. Większość jej utworów skupia się wokół postaci Anastazji Kamińskiej, której sylwetka konstruowana jest analogicznie jak klasyczni bohaterowie detektywi, ale odzwierciedla też przemiany obyczajowe zachodzące w końcu XX wieku.

### **ANASTASIA KAMENSKAYA BY ALEKSANDRA MARININA IN COMPARISON WITH THE CLASSIC LITERARY DETECTIVE CHARACTER**

**Keywords:** detective novel, literary convention, changes of customs

### **Abstract**

Aleksandra Marinina is a best-selling Russian writer of detective stories. She has written more than 30 novels. Most of her works have a common central character Anastasia Kamenskaya. Protagonist is build according to rules of the classic detective novel, but also illustrates changes of ways of living in the end of XX century.

Gatunek powieści detektywistycznej jako jeden z bardziej rozpoznawalnych przedstawicieli literatury popularnej oskarżany jest o schlebienie gustom publiczności, przywoływanie gotowych formuł, wykorzystywanie klisz bądź powtórzeń<sup>1</sup>. Z drugiej strony jego zwolennicy<sup>2</sup> wskazują na odmienną od pozostałych gatunków tej literatury jego specyfikę – ściśle wyznaczone reguły budowy, wymagające od pisarzy dużej twórczej dyscypliny dla uzyskania zadowalającego czytelników efektu, a także na zmysł obserwacji szczegółów życia obyczajowego społeczeństwa. Model powieści detektywistycznej zbliża ją bowiem z jednej strony do szarady, a z drugiej do powieści obyczajowej. Specyficzna jest sytuacja odbioru tego gatunku, ponieważ poprzez budowanie zagadki mocno angażuje on uwagę czytelnika, który próbuje włączyć się w jej rozwiązanie, starając się wcześniej niż dokona tego bohater-detektyw ją rozwikłać. Ważny jest tu zatem sposób kreacji bohatera, jak i wykorzystanie schematów konstrukcyjnych charakterystycznych dla gatunku. W najnowszych powieściach detektywistycznych, pomimo że dochodzi do modyfikacji klasycznego wzorca, nadal istotną rolę odgrywa postać bohatera-detektywa, którego klasyczne już wzorce stanowią Sherlock Holmes z utworów Artura Conan Doyle’a czy Herkules Poirot z powieści Agaty Christie.

Aleksandra Marinina to pseudonim rosyjskiej pisarki powieści detektywistycznych, Mariny Aleksiejewej. Marinina dzięki licznym tłumaczeniom zyskuje obecnie międzynarodową sławę, której nie zapowiadały stosunkowo skromne początki jej twórczości, choć Jan Strzałka wskazuje, że miała ona pomyślniejsze okoliczności w momencie debiutu niż jej równie popularny kolega Borys Akunin, który spotykał się najpierw z odrzucaniem przedkładanych w wydawnictwach rękopisów:

<sup>1</sup> Por. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, *Wstęp*, [w:] *Tropy literatury i kultury popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2014, s. 8.

<sup>2</sup> Pozytywne wypowiedzi o powieści detektywistycznej występują w: Z. Kubikowski, *Spadkobiercy Sherlocka Holmesa*, [w:] *Bezpieczne, małe mity*, Wrocław 1965; H. Heissenbüttel, *Reguły gry powieści kryminalnej*, tłum. W. Bialik, „Teksty” 1973, nr 6; A. Martuszevska, *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, [w:] *Formy literatury popularnej. Studia*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973; S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tłum. M. Petryńska, Warszawa 1976; J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Warszawa 1979; E. Mrowczyk, *Klasyczna powieść detektywistyczna jako odmiana gatunkowa*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. 6, red. T. Żabski, Wrocław 1997; W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007; M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010.

Marinina miała więcej szczęścia, bo za pierwszą powieść, drukowaną w piśmie „Milicja”, otrzymała nagrodę ministerstwa spraw wewnętrznych, szybko znalazła wydawcę, który chciał podpisać umowę, pod warunkiem, że Marinina spłodzi pięć powieści rocznie i poprzestanie na symbolicznych honorariach. Pisarka poszukała wydawcy, który żądał tylko dwóch tytułów rocznie. Harowała więc jak burlak, bo po dwudziestu latach pracy w milicji – była analitykiem śledczym, autorką prac o przestępczości, publikowanych m.in. przez agendy ONZ – jej emerytura wystarczała na pudełko zapalek<sup>3</sup>.

Marinina należy zatem do nielicznych twórców, którym środowisko przestępcze było znane nie tylko z gromadzonych dla celów literackich materiałów źródłowych, lecz również z wcześniej pełnionej pracy zawodowej w stołecznej milicji. Prawdopodobnie stąd także w pisanych przez nią powieściach nie występuje funkcjonujący najczęściej samotnie bohater-detektyw, lecz przedstawia ona z reguły zorganizowane działania zespołu pracowników państwowej instytucji śledczej, przeznaczonej do walki z przestępcami. Ukazywanie wspólnych zadań operacyjnych nie przeszkadza jednak w wysunięciu na plan pierwszy jednego wyróżniającego się bohatera. W większości powieści Aleksandry Marininy główną bohaterką jest major Anastazja Kamieńska, zwana przez bliskich Nastią.

Pierwsza powieść z tej serii *Stiecczenije obsojatielstw*<sup>4</sup>, czyli *Kolacja z zabójcą*, została opublikowana w 1992 roku. Po niej ukazało się prawie trzydzieści tytułów, w tym na język polski zostały przełożone: *Gra na cudzym boisku*, *Ukradziony sen*, *Zabójca mimo woli*, *Złowroga pętla*, *Płotki giną pierwsze*, *Śmierć i trochę miłości*, *Czarna lista*, *Obraz pośmiertny*, *Za wszystko trzeba płacić*, *Cudza maska*, *Stylista*, *Iluzja grzechu*, *Jasne oblicze śmierci*, *Męskie gry*, *Życie po życiu*, *Motywy osobiste*, *Sztuka śmierci*, *Niebezpieczna sekwencja*, *Egzekucja w dobrej wierze*.

Jako cykl powieści Marininy to teksty posiadające wspólnego bohatera (tu także jego otoczenia), powiązane wzajemnymi odniesieniami, odznaczające się ciągłością obrazu świata przedstawionego oraz powtarzalnością pewnych motywów, choć mimo to cieszące się względną autonomią poszczególnych utworów. Jak zauważa Bogumiła Kaniewska, seria powieściowa wyzwala także specyficzną czytelniczą strategię: „Cykl zakłada pewną «równoległość»

<sup>3</sup> J. Strzałka, *Zbrodnia i sława*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/256495,1,zbrodnia-i-slawa.read> (dostęp 1.10.2018).

<sup>4</sup> Dosłowne tłumaczenie oryginalnego tytułu powieści to: „zbieg okoliczności”, co lepiej odpowiada budowie fabuły.

odbioru: poszczególne jego części są wprawdzie czytane w określonym porządku – zwykle tym, który narzuca autor – ale zachowują swoją autonomię, są w świadomości odbiorcy pewnymi, zestawionymi obok siebie, całością<sup>25</sup>. Dzieje się tak u Marininy, gdzie występują nawiązania do poprzednich fabuł, a zarazem każda z powieści może stanowić odrębną całość zrozumiałą dla czytelnika nie zaznajomionego z innymi utworami dzięki każdorazowym wtrętom autorki, dokonującym podstawowej charakterystyki głównej bohaterki, objaśniającym pokrótce relacje między poszczególnymi postaciami, ich rolę w kompozycji fabuły.

Kreacja Anastazji Kamińskiej to postać spełniająca podstawowe wymogi obowiązujące w wyznacznikach gatunku powieści detektywistycznej – jest bowiem osobowością wyraziście zarysowaną, a dzięki temu, pomimo pewnych przerysowań, żywą, unikającą zagrożenia stworzenia papierowego wizerunku. Jej specyfika pracy w oddziale milicyjnym dowodzoną przez pułkownika Wiktora Gordiejewa ulega w kolejnych częściach cyklu niewielkiej przemianie. W pierwszej powieści, mimo kilkuletniej już obecności w zespole milicjantów oraz wyraźnym docenianiu przez nich jej analitycznych zdolności, pozostaje osobą nieśmiałą, niepewną własnej wartości, starającą się ukryć za plecami innych (co widoczne jest w jej wyborze miejsca na codziennych naradach zespołu), nieustannie żywiącą obawę, że jej sposób pracy może okazać się mało efektywny, niezadowolający bądź, że stawiane przez nią hipotezy nie znajdą potwierdzenia w podejmowanych przez kolegów działaniach operacyjnych. W kolejnych tomach cyklu Kamińska wykazuje o wiele większą pewność siebie, chociaż w dalszym ciągu zdarzają się jej chwile wątplenia we własne umiejętności. Zachowuje również duży dystans wobec siebie, nie popada w samouwielbienie.

Kamińska pozostaje początkowo jedyną w grupie oficerów osobą odsuniętą od bezpośrednich czynności operacyjnych, ponieważ dowódca ceni przede wszystkim jej zdolności analityczne i dlatego nie chce jej wystawiać na niebezpieczeństwo. W *Kolacji z zabójcą* rozwijające się wypadki powodują jednak, że Anastazja wkracza również w tę sferę zadań, gdyż, aby schwycić mordercę, całkowicie zmienia swoją powierzchowność. Podejmuje się bowiem grania roli atrakcyjnej przebojowej dziennikarki, na skutek czego naraża się na zagrożenie życia. Jednak równocześnie dzięki temu staje się możliwe ujęcie nie tylko

<sup>25</sup> B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 26.

zawodowego zabójcy, ale i jego cynicznego, bezwzględnego zleceniodawcy, tkwiącego wysoko w państwowych strukturach urzędniczych.

W kolejnych powieściach Kamieńska w dalszym ciągu skupia się na analizie popełnianych wykroczeń, lecz również przesłuchuje świadków, a kiedy okazuje się to niezbędne, udaje się na miejsce przestępstwa. Mobilność głównej bohaterki pozostaje mimo wszystko, jak na współczesne warunki, ograniczona zarówno przez jej niedomagania fizyczne, jak i przez nieukrywane przez nią, a wypominane niejednokrotnie dobrotnie przez otoczenie lenistwo<sup>6</sup>. Przy padłość ta jednak wiąże się z reguły właśnie z dolegliwościami organizmu Anastazji, ponieważ w trakcie prowadzonego śledztwa często wymiar temporalny jej pracy okazuje się nienormowany – niejednokrotnie bowiem pozostaje na Pietrowce do późnych godzin wieczornych, gdy pragnie sprawdzić których z nasuwających się pomysłów, a koncepcje i sprawozdania kończy opracowywać już wieczorami w swojej kawalerce. Nawet w przeddzień własnego ślubu pozostaje bardziej zaabsorbowana pracą niż mającą się odbyć ceremonią:

- Ślub jest jutro, nie dzisiaj. Dziś jeszcze pracuję.
- Kamieńska, nikt nigdy ci nie mówił, że jesteś stuknięta?
- Ciągle o tym słyszę. Pan jest sto dziewiętnasty.
- Chwała Bogu, że oprócz mnie żyje na świecie jeszcze stu osiemnastu normalnych ludzi. A twój przyszły mąż też należy do tej grupy?
- Nie – powiedziała wesoło Nastia – jest jeszcze bardziej pokrecony niż ja. Kiedy przyjeżdża do mnie na weekend zabiera ze sobą swoje papiery i cały czas coś gryzmoli<sup>7</sup>.

O zaangażowaniu bohaterki w pracę zawodową świadczy fakt, że jedną z największych przyjemności sprawia Anastazji znający jej upodobania partner, a później mąż, Losza Czistiakow wówczas, gdy kupuje jej do domu komputer, na którym wreszcie może swobodnie kontynuować rozwiązywanie postawionych przed nią podczas godzin pracy zagadek.

W grupie pracowników dochodzeniowych moskiewskiej milicji Kamieńska zajmuje stanowisko analityka spraw kryminalnych, które jej przełożony utworzył specjalnie z myślą o niej. Przekonał się bowiem, że przewidywania Anastazji postawione na podstawie dokonywanych analiz statystycznych znaj-

<sup>6</sup> Pod tym względem z pozoru może przypominać równie inteligentnego jak Sherlock Holmes, jego brata Mycrofta, ale jej ambicja i poczucie sprawiedliwości, nie pozwoliłyby jej pozostawić rozwiązywania sprawy innym.

<sup>7</sup> A. Marinina, *Śmierć i trochę miłości*, przeł. E. Rawska, Warszawa 2005, s. 16.

dują potwierdzenie w rzeczywistości. Pani major nie prowadzi zatem trybu pracy obwarowanego ściśle wytyczonymi regułami, dysponuje nieco odmiennym zakresem obowiązków, jak i uprawnień niż jej koledzy. Dzięki takiemu zabiegowi usprawiedliwionemu w świecie przedstawionym poszukiwaniem przez pułkownika Gordiejewa nowatorskich rozwiązań administracyjnych, sprzyjających zwiększeniu skuteczności wykrywania przestępstw, poczynania Kamieńskiej sytuują się pomiędzy oficerem śledczym, detektywem, analitykiem a profilerem.

Skuteczność Kamieńskiej, podobnie jak innych sławnych literackich detektywów, wynika zatem przede wszystkim z jej przymiotów intelektualnych, co uwarunkowane jest wymogami konstrukcyjnymi gatunku<sup>8</sup>. Podczas przeprowadzanej dedukcji nie daje się zwieść pozorom, poddaje analizie różne warianty rozumowania, nie sugerując się przy tym możliwością większego czy mniejszego ich prawdopodobieństwa. Podobnie jak Sherlock Holmes bohaterka uważa bowiem, że należy poszukiwać również innych rozwiązań niż te, które w pierwszej chwili wydają się oczywiste. Cel osiąga dzięki odrzucaniu konwencjonalnych dróg myślenia podejmowanych przeważnie przez innych. Tak jak Herkules Poirot, umie zrekonstruować okoliczności przestępstwa także wtedy, gdy nie może sama udać się na miejsce zdarzenia.

Jej rola w zespole pułkownika Gordiejewa nieodmiennie zasadza się przede wszystkim na pracy umysłowej, do której niezbędna pozostaje jej wnikliwość, bystrość, docieklivość, bezkompromisowość, wytrwałość, umiejętność dostrzeżenia i powiązania szczegółów niewidocznych dla przeciętnego człowieka, a przede wszystkim zdolność niekonwencjonalnego spojrzenia na zachodzące wydarzenia. Kreacja Kamieńskiej spełnia tym samym warunki stawiane postaciom detektywów, którzy w teoretycznych założeniach mieli być nieco bardziej przenikliwi od innych<sup>9</sup>, lecz w praktyce pisarskiej ich umiejętności dedukcyjne stały na zdecydowanie wyższym poziomie niż ich otoczenia, czego nie omieszczał wprost podkreślać w swoich dziełach, mówiąc o Sherlocku Holmesie, taki klasyk gatunku jak Artur Conan Doyle.

Wprawdzie w cyklu Aleksandry Marininy odbiorca obserwuje wydarzenia z reguły z dwóch stron równolegle – z perspektywy przestępcy oraz z per-

<sup>8</sup> Gatunek powieści detektywistycznej jest bowiem oparty na szaradzie, na rozwikływaniu zagadki.

<sup>9</sup> Według słynnych dziesięciu zasad Ronalda Knoxa, umieszczonych w przedmowie do antologii *Best Detective Stories 1928–1929*, bohaterowi-detektywowi: „Nie wolno też posługiwać się szczególnie przenikliwą wszystkowiedzącą intuicją, która na końcu okazuje się słuszna.”



spektywy głównej bohaterki, ale jego uwaga skupia się właśnie na procesie dochodzenia do rozwiązania przez Kamieńską, na jej intelektualnym wyścigu z poszukiwanym sprawcą naruszenia prawa<sup>10</sup>. Synchroniczne prowadzenie przez Marininę wątku detektywa, jakim jest tu Kamieńska, z wątkiem przestępcy nie zmienia głównej zasady konstruowania akcji właściwej dla gatunku. Jak zauważył Roger Caillois, jest nim zastąpienie naturalnego porządku chronologicznego wydarzeń, występującego w innych odmianach powieściowych, tzw. porządkiem odkrycia, który zasadza się na odwróceniu kolejności ukazywania wydarzeń:

Tymczasem powieść kryminalna przypomina film wyświetlany od końca do początku. Odwraca ona upływ czasu i przedstawia chronologię. Jej punktem wyjścia jest punkt, do którego dochodzi powieść przygodowa: morderstwo, jakie zamyka nieznaną dramata; zostanie on teraz stopniowo odtworzony, nie zaś uprzednio opowiedziany. Tak więc w powieści kryminalnej narracja idzie za porządkiem odkrycia. Wychodzi od wydarzenia, które jest końcem, zamknięciem i czyniąc zeń przesłankę wraca do przyczyn, które wywołały tragedię<sup>11</sup>.

Cykl Marininy z jednej strony czerpie wiele z klasyki gatunku, z drugiej posiada wyraziste odniesienia do końca XX wieku, a następnie początku XXI stulecia. Dostosowując świat przedstawiony tworzonych powieści do zachodzących przemian społecznych i obyczajowych Marianina kreuje postać głównej bohaterki, szczególnie w pierwszych tomach serii, na zasadzie przełamywania utrzymujących się w dalszym ciągu w rosyjskim społeczeństwie stereotypów życia kobiet, odnoszonych zarówno do ich postępowania w sferze prywatnej, jak i w pracy zawodowej. Anastazja jako kobieta-detektyw dorównuje na niwie zawodowej kolegom, a nawet przewyższa ich umiejętnościami dedukcyjnymi, z czego po początkowym niedowierzaniu zdają sobie oni doskonale sprawę, niejednokrotnie zwracając się do niej o pomoc w rozwikłaniu pojawiających się w śledztwach komplikacji. Odmienne natomiast, lekceważąco, traktują Kamieńską ze względu na to, że jest kobietą, przestępcy, co znajduje wyraz w przytaczanych rozmyślaniach bohaterki na temat w dalszym ciągu panującej dyskryminacji własnej płci:

---

Cyt. za: L. Grant-Adamson, *Jak napisać powieść kryminalną*, tłum. M. Rusinek, Kraków 1999, s. 45.

<sup>10</sup> Roger Caillois podkreśla właśnie pojedynek dwóch bohaterów jako jedną z zasad konstrukcyjnych akcji gatunku. Por. R. Caillois, *Powieść kryminalna*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*, tłum. J. Błoński i in., Warszawa 1967, s. 195.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 168.

A tu Nastia znalazła się na cudzym boisku, na którym toczyła się stara gra wedle starych prawideł: baba to nie człowiek, nie ma czego szukać w wydziale kryminalnym. Kobieta nigdy, w żadnych okolicznościach nie może być mądrzejsza od mężczyzny, toteż nigdy nie wykona lepiej niż on umysłowej części pracy dochodzeniowej, a o fizycznej nawet szkoda gadać<sup>12</sup>.

Reakcje Anastazji w trakcie pracy wykazują pełen profesjonalizm, ponieważ nie daje się ponieść emocjom, z czym najczęściej kojarzone jest w powszechnej opinii postępowanie kobiety. W najtrudniejszych chwilach stara się myśleć racjonalnie i nawet w momentach zagrożenia dokładnie analizuje wszystkie aspekty prowadzonego dochodzenia. Nie znaczy to, że nie zdarzają się jej sytuacje wyprowadzenia z równowagi, dzieje się to jednak bardzo rzadko. Wówczas wszyscy członkowie ekipy odczuwają silne zdenerwowanie ze względu na warunki, w jakich przyszło im pełnić służbę. Zazwyczaj pozostaje odporna na stres towarzyszący nieustannie jej pracy: „Nastia Kamińska potrafiła nie irytować się i nie złościć z powodu okoliczności, na które nie miała wpływu”<sup>13</sup>.

Stąd też kreację Anastazji Kamińskiej można postrzegać jako realizację uwidaczniających się tendencji w przemianach społeczno-obyczajowych, jako przykład postaci detektywa tworzonego z perspektywy feministycznej.

Śledztwa, w których uczestniczy, są z jednej strony podobne, z drugiej odmienne od wyjaśnianych przez jej sławnych poprzedników Sherlocka Holmesa czy Herkulesa Poirot. Paralela widoczna jest w strategii prowadzenia kreacji bohaterki oraz w zachowaniu głównych wyznaczników konstrukcyjnych gatunku, zaś odmienność wynika przede wszystkim z kwestii środowiskowych. Odmienność dotyczy ścisłego wpasowania spraw w środowisko współczesnych moskwian, wśród których bohaterka żyje. Stąd nie stanowią one przypadków ekskluzywnych, rozgrywających się w wyższych sferach. Nie ma w powieściach Marininy także egzotyki wypływającej z wkraczania na obszary innych kontynentów czy kultur, jak dzieje się to u Conan Doyle’a w *Znaku czterech* lub u Agaty Christie w *Morderstwie w Orient-Ekspresie* czy *Morderstwie w Mezopotamii*.

Znamieniem czasu jest również to, że Kamińska najczęściej zajmuje się prowadzonymi śledztwami we własnym małym gabinecie wyposażonym w jej największego sojusznika, jakim jest komputer. Wprowadza do niego opracowywane przez siebie programy, pomagające szybciej przefiltrować

<sup>12</sup> A. Marinina, *Gra na cudzym boisku*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2017, s. 151.

<sup>13</sup> A. Marinina, *Męskie gry*, przeł. E. Rawska, Warszawa 2009, s. 62.

szereg danych niezbędnych do ustalania oraz eliminowania podejrzanych. Marianina bowiem, znając procedury pracy milicyjnej, podkreśla w warstwie narracyjnej, iż zarówno Anastazja, jak i jej koledzy nie mogą pozwolić sobie na komfort rozpracowywania jedynie jednego przestępstwa, jak dzieje się to w przypadku literackich detektywów-amatorów<sup>14</sup>, ponieważ w tak dużym mieście jak Moskwa popełnia się ich wiele. Dlatego oficerowie śledczy muszą równocześnie badać okoliczności kilku naruszeń prawa. Niemniej zgodnie z regułami gatunku akcja w kolejnych powieściach skupia się oczywiście na jednym frapującym przestępstwie, które rozpracowuje główna bohaterka.

Innym sygnałem czasów są znaczące słabości fizyczne bohaterki. To raczej nietypowy rys dla wcześniejszych literackich kreacji detektywów. Są one na tyle poważne, że niekiedy przeszkadzają Kamieńskiej w prowadzeniu dochodzeń, ale, stanowiąc przeciwwagę dla jej wysokiego ilorazu intelektu, paradoksalnie uwiarygodniają zarazem jej wizerunek. Poza tym połączone pozostają z jej (jak sama go określa) trudnym, czy też raczej stanowczym charakterem, dzięki któremu jest w stanie mimo wszystko przemóc nieomagania fizyczne bądź je odpowiednio przewidzieć i w pewnym stopniu obejść. Wiążą się one ze słabym układem krążenia Anastazji, który wywołuje chwilowe duszności, złe samopoczucie bohaterki, a nawet czasem potrafi spowodować lekkie zapaści świadomości:

W toalecie Nastia wyjęła z torebki fiolkę z amoniakiem, otworzyła ją nerwowo i mocno zwilżywszy chusteczkę do nosa, przycisnęła ją do skroni i czoła. Po pomieszczeniu rozszedł się ostry zapach. Usiadła na miękkiej ławeczce i zamknęła oczy. Przekłęte krążenie. Jak można być detektywem, nie mając zdrowia? Powinna siedzieć w domu i zarabiać korepetycjami, podciągając małych leni z matematyki czy języków obcych. Opłaczalne i spokojne<sup>15</sup>.

Drugim poważnym defektem fizycznym jest doznany w przeszłości przez Kamieńską uraz kręgosłupa, wywołujący ból powiązany z doraźnymi trudnościami w dźwiganiu cięższych rzeczy czy nawet siedzeniem dłuższy czas w jednej pozycji. Nie przeszkadza on jednak zdeterminowanej pani major rozpracowywać zagadki, ponieważ wymuszona takimi okolicznościami przyjmowana wówczas pozycja leżąca nie przeszkadza w snuciu dedukcji, kwestie

<sup>14</sup> Jerzy Siewierski w swojej klasyfikacji bohaterów omawianego gatunku, dzieli ich na: detektywów-amatorów, detektywów prywatnych oraz policjantów. Por. J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, op. cit., s. 68.

<sup>15</sup> A. Marinina, *Kolacja z zabójcą*, przeł. M. Bartosik, Warszawa 2010, s. 205.

dochodzenia w terenie przejmują koledzy, a w mieszkaniu pomaga jej niezawodny Czistiakow: „Pozostała część soboty i całą niedzielę Nastia spędziła leżąc na podłodze (wystarczyło nawet kilkaset metrów, jakie przeszła z wypchaną papierami torbą, żeby wróciły bóle kręgosłupa), wśród sterty dokumentów, rękopisów, brudnopisów i obliczeń Iriny Fiłatowej”<sup>16</sup>.

Bohaterka jak na współczesne warunki okazuje się bardzo mało mobilna. Chociaż jej matka, jako lingwistka, pracuje przez kilka lat na kontrakcie w Skandynawii, Anastazja jej nie odwiedza. Rzadko wyjeżdża poza Moskwę, po której porusza się głównie metrem, a nie samochodem, ponieważ zniechęcają ją uliczne korki. Wyjątkowo tylko opuszcza kraj. Dzieje się to w *Ukradzionym śnie*, gdy wraz z grupą kolegów wyrusza na kilka dni do Włoch w ramach międzynarodowej współpracy, co umożliwia jej rozwikłanie zagadki popełnionego w Moskwie morderstwa młodej sekretarki. Dzięki temu okoliczności przestępstwa, które wcześniej wydawały się nieprawdopodobne, zyskują racjonalne wyjaśnienie, ponieważ Kamieńska odkrywa podobieństwo fabuły kupionego na włoskim straganie kryminału ze snem nawiedzającym wcześniej ofiarę. Bohaterka nawet nie myśli o ewentualnym poszukiwaniu wytchnienia u znajomych na dacz, stanowiącej wymarzony sposób odpoczynku innych postaci. Gdy na skutek nalegań zwierzchnika udaje się do sanatorium, okazuje się, że nawet tam wplątuje się w rozwiązywanie zagadki kryminalnej, choć czyni to nie na prośbę miejscowego oddziału milicji, lecz, co stanowi osobliwe rozwiązanie fabularne, apelu tamtejszego szefa świata przestępczego Eduarda Denisowa, zaniepokojonego pojawiającą się niespodziewanie i nie przebieającą w środkach konkurencją.

W kolejnych powieściach następuje stopniowa rozbudowa sfery życia prywatnego głównej bohaterki. Rodzice Kamieńskiej rozwiedli się, gdy córka miała rok, dlatego ze swoim rodzonym ojcem widywała się rzadko, natomiast nowego wybranka matki, Nadieжды Rostisławowny, bohaterka uważała za właściwego swojego tatę, ponieważ zawsze odczuwała jego zainteresowanie i opiekę. Być może to przyjacielskie stosunki z ojczymem, Leonidem Pietrowiczem, zaważyły na wyborze jej kariery zawodowej, gdyż mimo zdolności matematycznych poszła po studiach do pracy w milicji, gdzie właśnie ojczym przez wiele lat funkcjonował.

Z wykreowanej w pierwszej powieści chłodnej, czy też niemal całkowicie obojętnej na emocjonalną stronę życia pani major, która mówi o sobie, że przede

<sup>16</sup> Ibidem, s. 82–83.

wszystkim nie jest kobietą, ale detektywem, przemienia się w postać obdarzoną większą dozą wrażliwości. Ta strona jej natury przekształca się również na polu życia romansowego. Początkowo Kamieńska traktuje związek ze swoim wieloletnim partnerem, profesorem matematyki Loszą Czistiakowem, z dużą dozą obopólnej swobody, bardziej jako przyjaźń i możliwość prowadzenia wspólnie długich interesujących dysput. W pierwszej powieści jego osoba potrzebna jest przede wszystkim dla pomyslnego rozwiązania końcowej partii fabuły, co umożliwiają wcześniejsze wspólne zainteresowania matematyczne obojga. Co więcej, bohaterce nie przeszkadzają jego przelotne romanse z innymi napotkanymi kobietami, po których zresztą zawsze do niej powraca. W następnych tomach także pozostaje mało wylewna, o czym świadczy choćby jej reakcja na dłuższy wyjazd służbowy męża w rozmowie z ojczymem:

– Nie będziesz tęsknić?

Nastia podniosła na ojczyma zdziwiony wzrok.

– Tato, przecież mnie znasz.

– Znam, znam – westchnął Leonid Pietrowicz. – Chodzisz jak kot własnymi drogami. Nawet za mamą nie tęskniłaś, kiedy mieszkała za granicą<sup>17</sup>.

Jednak Kamieńska przemienia się w osobę czasem potrzebującą w trudnych chwilach wsparcia duchowego, co zapewnia jej racjonalnie spoglądający na świat Czistiakow, który z kolei zmienia się w następnych powieściach w wiernego, opiekuńczego, czasem aż nadto idealnego męża: „Losza pielęgnował ją w chorobie, taszczył torby z zakupami, podawał smaczne kolacje, potulnie znosił jej zdecydowaną niechęć do oficjalnego uregulowania ich stosunków, cierpliwie przeczekiwał ataki złego nastroju”<sup>18</sup>. Relacje panujące między małżonkami stanowią zatem inwersję tradycyjnego, patriarchalnego układu, funkcjonującego najczęściej w rosyjskim społeczeństwie.

Zarazem Marinina dba o to, by życie małżeńskie nie absorbowało zbyt wiele Anastazji, a w konsekwencji nie przeszkadzało zarówno bohaterce w prowadzonych śledztwach, jak i jej jako autorce w konstruowaniu fabuły, dlatego najczęściej odsuwa Czistiakowa na dalszy plan. Jest to jednak praktyka twórcza często spotykana w powieściach detektywistycznych. Stąd Losza jako naukowiec z reguły jest zajęty: wyjazdami służbowymi, organizowanymi konferencjami naukowymi, przeprowadzaniem obrony doktorantów,

<sup>17</sup> A. Marinina, *Męskie gry*, op. cit., s. 18.

<sup>18</sup> A. Marinina, *Zabójca mimo woli*, przeł. A. Stronka, Warszawa 2008, s. 7.

pisaniem książek, a czasem pomieszkuje u rodziców, ponieważ ma stamtąd zdecydowanie bliżej do pracy.

Podobnie jak w przypadku pierwszoplanowego motywu romansowego, Marinina również rozwija na potrzeby konstruowanych w późniejszych tomach pomysłów fabularnych koleje życia prywatnego Kamińskiej. Gdy pragnie ukazać ją jako osobę, która jednak jest zdolna współodczuwać perypetie innych bohaterów, wspomina o nieszczęśliwej młodości Anastazji. Traktuje jednak to wydarzenie jako niewiele znaczący epizod. W jednym z dalszych tomów natomiast – w *Styliście* – ten wątek stanowi dogodny punkt wyjściowy akcji, która zostaje przez pisarkę osnuta właśnie wokół niego. Marinina rozbudowuje zatem niektóre wątki dotyczące życia osobistego Kamińskiej, stanowiące materiał poboczny w poprzednich tomach, kierując się nie tyle pragnieniem dopracowania jej sylwetki, co przede wszystkim potrzebami pomysłów twórczych.

Charakterystyczny jest także brak dbałości Kamińskiej o wygląd zewnętrzny, tradycyjnie kojarzony raczej z płcią męską. Anastazja preferuje tu wygodę nad atrakcyjność, w czym utwierdza ją również specyfika wykonywanej pracy, w której zaletą okazuje się jej niepozorna powierzchowność. Nierzucający się w oczy wygląd bohaterki staje się jej sprzymierzeńcem przy prowadzonych śledztwach, ponieważ ze swoją bladą cerą i mało charakterystycznymi delikatnymi rysami twarzy nie zwraca na siebie uwagi przestępców. Brak makijażu oraz sportowy charakter stroju staje się tak bardzo charakterystyczny dla Kamińskiej, że nawet w momentach gdy zdobywa się na bardziej atrakcyjny wygląd mentalnie w dalszym ciągu czuje się niczym Kopciuszek:

Anastazja oszołomiona patrzyła na zdjęcie, nie wierząc własnym oczom. Czyżby to była ona? Ta wytworna młoda kobieta w krótkiej spódniczce, odsłaniającej zgrabne, długie nogi, w czarnej bluzce, podkreślającej jasną karnację i w eleganckim białym żakiecie – to ona? Z fotografii spoglądała na nią chłodna twarz o klasycznych, regularnych rysach, wydatnych kościach policzkowych, ładnie zarysowanych ustach i zamyślonym spojrzeniu. Dopiero patrząc na zdjęcie, Nastia przypominała sobie, że poświęciła dziś pół godziny na staranny makijaż, dzięki któremu rzeczywiście wygląda nie najgorzej. Tak dalece przywykła już do swej niepozornej powierzchowności, że czuła się jak szara myszka nawet wtedy, kiedy w istocie mogła uchodzić niemal za gwiazdę filmową<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> A. Marinina, *Śmierć i trochę miłości*, op. cit., s. 38.



Wyjątkowość postaci bohaterki na tle jej otoczenia potwierdza jej ulubiony sposób spędzania wakacji. Mieści się on w zwyczaju obdarowywania przez twórców swoich literackich kreacji detektywów drobnymi ekscentrycznościami. Dla Kamieńskiej wypoczynek to przebywanie w swoim ciasnym mieszkaniu i tłumaczenie obcojęzycznych powieści, co daje jej satysfakcję językowego treningu, a także przyczynia się do podbudowania własnych skromnych finansów. Tę pracę umożliwiają jej wrodzone zdolności językowe<sup>20</sup>. Dzięki wynagrodzeniom za przekłady może zaspokajać swoje dwie słabostki [w stereotypowej opinii pasujące bardziej do mężczyzny niż do kobiety], jak nałóg palenia papierosów czy picie wielu filiżanek dobrej jakościowo kawy podczas stawiania hipotez. Mimo to nie jest domatorką w tradycyjnym sensie, nie przywiązuje bowiem wagi do prac domowych. Ustępuje w tym wypadku mężowi, który przejmuje takie tradycyjnie kojarzone z pracami kobiety obowiązki, jak zakupy wiktuałów czy gotowanie obiadów. Bohaterka niejednokrotnie nie tylko nie dba o przygotowanie sobie posiłków, ale w momentach największego natężenia obowiązków zawodowych zapomina o ich spożyciu. Gdy po raz pierwszy odwiedza nowe obszerne mieszkanie przyrodniego brata i jego żony Darii, równocześnie myśli z lekkim popłochem, jak dużo czasu bratowa musi poświęcić na utrzymanie w nim porządku. Dlatego nie utyskuje w przeciwieństwie do swoich kolegów na złe warunki mieszkaniowe, ale, paradoksalnie, jest zadowolona, że wraz z mężem ma do dyspozycji jedynie kawalerkę.

W cyklu Marininy zatem charakterystyczna główna bohaterka, Anastazja Kamieńska, okazała się odpowiednią dla tego gatunku, przyciągającą uwagę czytelników kreacją, nawiązującą do reguł klasycznej powieści detektywistycznej, ale dostosowaną również do warunków współczesnych. Kreacją przyciągającą poprzez swoje nadnaturalne w świecie realnym zalety intelektualne (którymi dysponowali jej literaccy poprzednicy), ale też wady, które z kolei, działając przeciwnie, czynią ją bardziej interesującą. Odbiorca może z jednej strony podziwiać jej umiejętności dedukcyjne, a z drugiej, ze względu na przeżywane przez nią chwile zwątpienia we własne możliwości, niechęć do wysiłku fizycznego czy lenistwo charakteryzujące ją w zakresie prac domowych, może się z nią identyfikować.

<sup>20</sup> Bohaterka włada biegle pięcioma językami, a w ramach ceremonii porannego przebudzania przywołuje w pamięci określone grupy obcych słów.



## Bibliografia

- Burszta W.J., Czubaj M., *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007.
- Caillouis R., *Powieść kryminalna*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*, tłum. J. Błoński i in., Warszawa 1967.
- Czubaj M., *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010.
- Darska B., *Śledztwo i płeć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, Gdańsk 2013.
- Grant-Adamson L., *Jak napisać powieść kryminalną*, tłum. M. Rusinek, Kraków 1999.
- Heissenbüttel H., *Reguły gry powieści kryminalnej*, tłum. W. Bialik, „Teksty” 1973, nr 6.
- Kaniewska B., *Między cyklem a powieścią*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001.
- Kubikowski Z., *Spadkobiercy Sherlocka Holmesa*, [w:] *Bezpieczne, małe mity*, Wrocław 1965.
- Lasić S., *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tłum. M. Petryńska, Warszawa 1976.
- Marinina A., *Gra na cudzym boisku*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2017.
- Marinina A., *Kolacja z zabójcą*, przeł. M. Bartosik, Warszawa 2010.
- Marinina A., *Męskie gry*, przeł. E. Rawska, Warszawa 2009.
- Marinina A., *Śmierć i trochę miłości*, przeł. E. Rawska, Warszawa 2005.
- Marinina A., *Zabójca mimo woli*, przeł. A. Stronka, Warszawa 2008.
- Martuszevska A., *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, [w:] *Formy literatury popularnej. Studia*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973.
- Mrowczyk E., *Klasyczna powieść detektywistyczna jako odmiana gatunkowa*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, t. 6, red. T. Żabski, Wrocław 1997.
- Siewierski J., *Powieść kryminalna*, Warszawa 1979.
- Strzałka J., *Zbrodnia i sława*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/256495,1,zbrodnia-i-slawa.read> (dostęp 1.10.2018).
- Tropy literatury i kultury popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2014.

**Iwona Mityk** – dr hab., pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zainteresowania badawcze: proza polska XX i XXI wieku, konwencje literackie, gatunki literatury popularnej, twórczość pisarzy regionu. Wydane książki: *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji*, Kielce 1997; *Stanisław Czernik*, Kielce 1999; *Ze współczesnej literatury świętokrzyskiej. Sylwetki pisarzy*, Kielce 2004; *Proza fabularna Andrzeja Szczypiorskiego wobec konwencji literackich*, Kielce 2012.

**Danuta Mucha**

ORCID: 0000-0001-7023-0993

## INDIAŃSKIE LEGENDY I SNY W REALIZMIE MAGICZNYM MIGUELA ÁNGELA ASTURIASA

**Słowa kluczowe:** Ameryka Łacińska, oniryzm, legendy, Indianie, realizm magiczny

### Streszczenie

Artykuł traktuje o randze indiańskich wierzeń i snów w realizmie magicznym Miguela Ángela Asturiasa. Przybliża spojrzenie samego pisarza na istotę realizmu magicznego. Uzupełnia też brakującą wiedzę z zakresu twórczości noblisty. Może także stanowić wkład do dyskusji na temat realizmu magicznego, aktualnie powracającego do łask poprzez wznowienia i druk nowych dzieł w Polsce.

### INDIAN LEGENDS AND DREAMS IN THE MAGICAL REALISM OF MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

**Keywords:** Latin America, onirism, legends, Indians, magical realism

### Abstract

The article deals with the importance of Indian beliefs and dreams in the magical realism of Miguel Ángel Asturias. It presents the writer's own view of what he considers the essence of magical realism. On top of that, the article fills in the gap in the knowledge about

the literary works of the Nobel Prize winner. It can also contribute to the discussion on magical realism, which is regaining its popularity through the resumption of the novels written in this convention.

Miguel Ángel Asturias (ur. 19 października 1899 roku w Gwatemali, zm. 9 czerwca 1974 roku w Madrycie). Gwatemalski pisarz, dziennikarz, opozycjonista i dyplomata. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1967 roku za „wybitne osiągnięcia twórcze, u podłoża których leży zainteresowanie obyczajami i tradycją Indian Ameryki Łacińskiej”. Prorocze wydają się tu słowa wypowiedziane w 1953 roku przez Jeana Blanzata w Paryżu, iż: „Dzięki [Miguelowi Ángelowi Asturiasowi – przyp. D.M.] znacznie lepiej znamy jego mały kraj, z przyrodą, narodem i jego niedawną historią niż wiele innych większych krajów”<sup>1</sup>. Rajmund Kalicki przywołuje też słowa samego Asturiasa, w których pisarz gwatemalski odwoływał się z upodobaniem do realizmu magicznego twierdząc, iż: „Między światem rzeczywistym – mówił – a magią istnieje jakaś trzecia kategoria rzeczywistości. Połączenie tego, co widzialne i dotykalne, z tym, co urojone. Podobne jest ono temu, czego szukali surrealiści skupieni wokół Bretona, a co można by określić mianem realizm magiczny”<sup>2</sup>. Kalicki udowadnia, że realizm magiczny ma bezpośredni związek z percepcją świata przez Indian myślących obrazami. Postrzegają oni rzeczywistość jako oddzielne zjawiska i wyobrażenia, w których „znika świat realny a jawią się sny”<sup>3</sup>.

Gwatemala, z której wywodzi się przyszły noblista, jest niewielkim państwem Ameryki Środkowej położonym między Oceanem Atlantyckim a Pacyfikiem. Powodem, dla którego świat usłyszał ostatnio o tym niewielkim kraju, stał się fakt ogłoszenia w 2015 roku Gwatemali Stolicą Kultury Latynoamerykańskiej. Choć dzielą nas od tamtego czasu ponad trzy lata, to jednak związek zainteresowań badawczych z tym państwem trwa nadal<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. Blanzat, *Week-end en Guatemala*, „Figaro littéraire” 7 lutego 1953, Paryż [cyt. za: F. Păcurariu, *Literatura Ameryki Łacińskiej*, tłum. S. Wawrzakowicz, Warszawa 1970, s. 308].

<sup>2</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Zob. m.in.: D. Mucha, *Gwatemala w międzynarodowych kontekstach kulturowych. Szkice*, Piotrków Trybunalski 2015; eadem, *Dagoberto Vásquez Castañeda (1922–1999). Portret artysty latynoamerykańskiego*, Piotrków Trybunalski 2018; eadem, *Kreatywność w dydaktyce szkoły wyższej. W obszarze studiów latynoamerykanistycznych*, Piotrków Trybunalski 2018.

W życiu Miguela Ángela Asturiasa, potomka Indian Maya ze strony matki, Marii Rosales, było kilka okazji i powodów poznania kultury indiańskiej ludności Gwatemali. Po raz pierwszy zetknął się z rdzenną indiańską tematyką i mitami, słysząc z ust niani, Indianki, Loli Reyes, niezwykle indiańskie opowieści fantastyczne. Legendy i mity poznane wówczas stanowiły dla M.Á. Asturiasa niewyczerpane źródło inspiracji w późniejszych latach studiów nad językiem Indian i w twórczości literackiej noblisty. Już jako student prawa Miguel Ángel Asturias w Uniwersytecie San Carlos w Gwatemali interesował się problemami socjalnymi ludności indiańskiej, o czym napisał pracę dyplomową na wydziale prawa. Wysoki poziom pracy sprawił, iż przyniosła uznanie jej autorowi. Nic więc dziwnego, iż rodzice zdecydowali o jego studiach w Europie. W trakcie pobytu na Sorbonie w Paryżu Miguel Ángel Asturias miał znakomitą okazję, by bliżej poznać pochodzenie swych rodziców: ojca z Asturii w Hiszpanii oraz matki z plemienia Maya. „Razem z Meksykaninem, Gonzalesem de Mendoza, Asturias przetłumaczył na język francuski, pod okiem profesora Georgesa Raynauda, dwie święte księgi tego plemienia: *Popol Vuh* i *Chilam Balam*<sup>5</sup>. Wrażenia swoje przełał na papier, wydając w 1930 roku w Madrycie *Leyendas de Guatemala* (*Legendy gwatemalskie* – tłumaczenie na język polski 1979), będące poetycką interpretacją mitów Maya. Przekład świętej księgi Majów *Popol Vuh* Asturias ukończył w 1926 roku<sup>6</sup>. Warto zaznaczyć, iż *Popol Vuh* (polskie wydanie<sup>7</sup> – *Księga Podbojów i Księga Wspólnoty*) stanowi swoisty przewodnik po nieistniejącej już cywilizacji Majów<sup>8</sup>. Historia dotyczy dwóch bogów, którymi byli Gugumatz i Huracan, uważanych za stwórców nowego świata. Ich kilkakrotne próby stworzenia świata kończyły się kolejnymi niepowodzeniami.

<sup>5</sup> Miguel Ángel Asturias, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_%C3%81ngel\\_Asturias](https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Asturias) (dostęp: 12.11.2018). Szerzej na ten temat w podrödziale niniejszej książki zatytułowanym *Styl Maya*.

<sup>6</sup> Zamierzał studiować ekonomię na uniwersytecie w Londynie, w końcu jednak znalazł się na Sorbonie w Paryżu, gdzie od 1923 roku przez pięć lat studiował mitologię i kulturę Majów. Miguel Ángel Asturias, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_%C3%81ngel\\_Asturias](https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Asturias) (dostęp: 15.01.2019).

<sup>7</sup> D. Tedlack, *Popol Vuh. Księga Majów o początkach życia oraz chwałę bogów i władców*, przekład I. Szybilska, [b.m.] 2007 (data przybliżona), <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/54786/popul-vuh-ksiega-majow-o-poczatkach-zycia-oraz-chwale-bogow-i-wladcow> (dostęp: 25.06.2019).

<sup>8</sup> Anonymous – *Popol Vuh, Popol Vuh Summary*, <https://www.gradesaver.com/popul-vuh/study-guide/summary> (dostęp 29.09.2018).

Pewien problem nastroczała pisarzowi specyfika indiańskiej mentalności utrudniająca, a wręcz uniemożliwiająca, oddzielenie wizji rzeczywistości od tego, co tak typowe dla widzenia indiańskiego, czyli: „wyśnione, wyobrażone, bądź urojone”<sup>9</sup>. Wówczas w sukurs przyszedł pisarzowi surrealizm, z którym zapoznał się w Paryżu. To właśnie *Legends gwatemalskie* (1930) Asturiasa uznane zostały za pierwszy utwór realizmu magicznego w Ameryce Łacińskiej, a co za tym idzie, ich autora okrzyknięto twórcą realizmu magicznego w Ameryce Łacińskiej<sup>10</sup>.

Proza Asturiasa w dużej mierze nasycona jest poetyckością. Jej autor pozostawał pod wpływem surrealizmu, który w ogromnej mierze dopomógł Asturiasowi w oddaniu psychiki Indian<sup>11</sup>. „Innymi słowy – pisał Enrique Anderson Imbert – społeczna i polityczna rzeczywistość oraz świat świętych tradycji Majów, świat snów i wyobraźni pisarza znajdują wyraz w «realizmie magicznym»”<sup>12</sup>. Dzięki niemu bowiem zdołał przekroczyć granice indiańskiej fantazji i rzeczywistości. Jak nikt inny potrafił dostrzec granice dzielące fantazję i rzeczywistość. Unikał jednak nazywania kierunku w odniesieniu do własnej twórczości. „Zamiast tego użył go w odniesieniu do opowieści Majów napisanych przed podbojem Ameryki przez Europejczyków, takich jak: *Popol Vuh* czy *Los Anales de los Xahil*”<sup>13</sup>. Asturias, dostrzegający ścisły związek realizmu magicznego z mentalnością indiańską, tak o tym mówił:

Indianin lub metys w małej wiosce mógłby opisać, jak zobaczył ogromny kamień przekształcający się w osobę lub olbrzymia, lub chmurę zamieniającą się w kamień. To nie jest namacalna rzeczywistość, ale wymaga zrozumienia nadprzyro-

<sup>9</sup> *Miguel Ángel Asturias*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_%C3%81ngel\\_Asturias](https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Asturias) (dostęp: 12.11.2018).

<sup>10</sup> Dyskusja na temat początków realizmu magicznego w Ameryce Łacińskiej trwała i trwa do dziś. Zob. m.in.: T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik praktyczny*, Kraków 2010; K. Mroczkowska-Brand, *Przeczcucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Kraków 2009; *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007; E. Łuszczuk, N. Pluta, *Historia literatur iberoamerykańskich*, Warszawa 2010.

<sup>11</sup> L. Royano Gutiérrez, *Las novelas de Miguel Ángel Asturias: desde la teoría de la recepción*, Valladolid 1993, s. 84.

<sup>12</sup> E.A. Imbert, *Historia literatury hispanoamerykańskiej*, Warszawa 1986, s. 326.

<sup>13</sup> R.G. Mead Jr., *Miguel Ángel Asturias and the Nobel Prize*, „American Association of Teachers of Spanish and Portuguese” May 1968, 51 (2), s. 330.

dzonych sił. Właśnie dlatego, kiedy muszę nadać mu literacką nazwę, nazywam to „magicznym realizmem”<sup>14</sup>.

Świadomość wartości indiańskiego świata pozbawia Miguela Ángela Asturiasa w Paryżu, tak charakterystycznego dla Latynosów w Europie, poczucia niższości. Ponadto umożliwia autonomiczną pracę twórczą, głęboko zanurzoną w księgach Indian *Popol Vuh*, biblii Quiche i *Annals z Xahil z Cakchiquel*, które staną się odtąd jego siłą. Mimo świadomości znaczenia tej wiedzy, nie zamierza podporządkowywać się w swych pracach rygorom naukowemu, lecz zastosowaniem tejże wiedzy dla potrzeb własnej działalności literackiej. *Legends gwatemalskie* Asturiasa powstały na zasadzie odskoczni od naukowych dociekań pisarza we Francji. Prace badawcze nad księgami *Popol Vuh*, stanowiły pożywkę dla wyobraźni literackiej przyszłego noblisty. Sięgał bowiem w głąb kultury, w której wszystko znaczy, wszystko ma ukryty sens i siłę. Taką wyjątkową moc sprawczą ma na przykład w kulturze Majów słowo. Słowo, które odróżnia człowieka od kamienia, gdy „w lesie ludzkich drzew, gdzie kamienie widzą, liście mówią, śmieją się wody”. Indiańska różnicująca wartość słowa nadaje mu najwyższą rangę i moc. Asturias miał tego pełną świadomość, dlatego uważał dzieła literatury Majów za surrealistyczne, „łączą bowiem w sobie to, co rzeczywiste z tym, co wyśnione w taki przekonujący sposób, iż sen wydaje się bardziej realny niż sama rzeczywistość”<sup>15</sup>.

Nadal w Paryżu towarzyszą mu uczucia nostalgii za krajem i kulturą pochodzenia, które stara się pokonywać przez przyjaźnie ze środowiskiem studentów z Ameryki Łacińskiej, którym czytuje *Legends gwatemalskie* już w roku 1923. Jednak druk książki przypada dopiero na rok 1930 i ma miejsce w Madrycie. To opóźnienie w debiucie książkowym wynika, według włoskiego badacza Giuseppe Belliniego, z kilku powodów:

*Legends* faktycznie powstały w latach 1923–1926. Stanowią pierwszy dokument o prawdziwej wartości literackiej Asturiasa. Książka natychmiast zwraca uwagę krytyków; wraz z tym faktem rozpoczyna się niekończąca się podróż, w wymiarze sentymentalnym, który podkreśla wartości gwatemalskiego świata jako esencji świata amerykańskiego<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> J. Petry, *Posłowie*, [w:] M.Á. Asturias, *Legends gwatemalskie*, tłum. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 108.

<sup>16</sup> Ibidem.

*Legendy gwatemalskie* zawierają elementy baśniowe z okresu prekortezańskiego i kolonialnego. Przemieszane są tu zarówno wierzenia indiańskie, jak i chrześcijańskie, stąd na przykład mniszkom towarzyszą mity pogańskie (*Legenda o Cadejo*), a zakonnikom zaś wątki baśniowe (*Legenda o Sombre-ronie*). Autor *Legend* podnosi też istotną kwestię z kultury indiańskiej dotyczącą znaczenia w ich tradycji korzeni. Motyw korzeni szczególnie widoczny jest w legendzie *Kiedy powracam pamięcią* oraz w opowiadaniu *Czarownicy wiosennej burzy*, gdzie stanowią ostoję stabilności w żywiole pożaru i trzęsień ziemi; one nie zasnęły pod ziemią, odnajdując czasem „odłamek gwiazdy albo miasto skarabeuszy”. W *Legendach gwatemalskich* „pisarz dokonał metaforycznego przeobrażenia magicznej wizji świata charakterystycznej dla Majów”<sup>17</sup>. Tu w sposób niezwykle wyraźny nastąpi potwierdzenie słów, iż „realizm magiczny wspiera indiańska wiara w metamorfozę, przekonanie, że człowiek siłą własnej woli może powstać z kamienia lub przeistoczyć się w zwierzę, trwać w jednym miejscu jako człowiek, w innym jako jego sobowtór (*nahual*)”<sup>18</sup>. O tym, jakie znaczenie dla realizmu magicznego mają mity i sny indiańskie dziś już nikogo przekonywać nie trzeba. Połączenia dokonał Miguel Ángel Asturias, włączając do realizmu mity i sny indiańskie, oddające, jego zdaniem, w najpełniejszy sposób realia rdzennych mieszkańców Ameryki Łacińskiej, ze szczególnym uwzględnieniem mitologii Indian Maya Kicze w Gwatemali. W Paryżu dotarł do źródeł ukazujących ogromne zdobycze cywilizacyjne Indian w czasach poprzedzających konkwistę. Oddają to słowa, iż „Przed przybyciem hiszpańskich konkwistadorów cywilizacja była bardzo zaawansowana politycznie, gospodarczo i społecznie”. Zrozumiał niezwykle wagę świata, który zniknie, jeśli ktoś go od tego nie uchroni. Poczuł w sobie misję obrony wartości, z którymi się utożsamiał jako potomek Indian. Do tego stopnia „wierzył w świętość tradycji Majów, że pracował nad przywróceniem życia do swojej kultury poprzez włączenie indiańskich obrazów i tradycji do swoich powieści”<sup>19</sup>. Umiejętność łączenia mitów i snów indiańskich z realnym światem, stanowiąca w rezultacie nową jakość, czyli realizm magiczny, będzie odtąd domeną w całym niemal pisarstwie Asturiasa. „Zapytany o swoją metodę interpretacji psychiki Majów, Asturias był cytowany: «dużo słuchałem, trochę sobie wyobrażałem i wymyśliłem resztę» (*Oí mucho, supuse un poco*

<sup>17</sup> E.A. Imbert, *Historia literatury...*, op. cit., s. 233.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>19</sup> Ibidem.



*más e inventé el resto*)”<sup>20</sup>. Proza poetycka Asturiasa staje się wręcz nieodzowna do zrozumienia Gwatemali i jej rdzennych mieszkańców. Nic dziwnego, że dostrzegła to Akademia Szwedzka, nadając mu właśnie za to Nagrodę Nobla. Ktokolwiek był w Gwatemali i zna jej specyfikę, nigdy dziwić się tej decyzji nie powinien. *Legendy gwatemalskie* wprowadzają bowiem w świat wierzeń różnymi drogami i sposobami literackiego wyrazu. Tu nie dziwi, iż Asturias nazwany jest wielkim poetą<sup>21</sup>. Pisarz odwołuje się nie tylko do własnych odczuć i wspomnień z pobytu w ojczyźnie, ale oddaje obraz wręcz portretowy niezapisanego świata, istniejącego w ustnym przekazie, wysoce zmetaforyzowanego. Budując świat przedstawiony fabułami płynącymi z ust indiańskich czarowników, osadza go w czasie, miejscu, w akcie stworzenia świata i przenikania do świadomości poprzez sny.

Wysoki kontekst<sup>22</sup>, charakterystyczny dla Ameryki Łacińskiej, nie może istnieć bez udziału literatury. Również ona, jako przejaw ludzkiej wyobraźni i intelektualnej potrzeby, musi siłą rzeczy być nacechowana wysokim kontekstem. I choć wiele wskazuje w historii na odstępstwa od zawoalowania treści na rzecz ich bezpośredniego nazywania, to jednak w społecznym rozumieniu nie znajdują one odbicia. Zawoalowany przekaz o wiele silniej oddziałuje na wyobraźnię niż bezpośredni, postrzegany w Ameryce Łacińskiej za nietaktowny i świadczący o braku ogłady i dobrych manier. Obserwacje czynione na co dzień szybko utwierdzą nas w przekonaniu, że jeśli nie będziemy stosować się do zasad wysokiego kontekstu w Ameryce Łacińskiej, to nie będziemy w stanie ani zrozumieć jej mieszkańców, ani przez nich nie zostaniemy zrozumiani. Rozczarowania mogą być bardzo przykre w skutkach i na ogół doprowadzać do

<sup>20</sup> Cyt. za: L.R. Gutiérrez, *Las novelas de Miguel Angel Asturias: desde la teoría de la recepción*, Valladolid 1993, s. 90.

<sup>21</sup> E. Cot Ajú, *Miguel Ángel Asturias es el gran poeta objetivo de Guatemala*, <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/miguel-angel-asturias-escritor-inmortal-0-1240676085/> (dostęp: 12.11.2018).

<sup>22</sup> Autorem określeń „wysokiego i niskiego kontekstu” jest Edward Hall; różnice polegają na dosłowności lub braku dosłowności informacji i zachowań w ich zawoalowanej formie. W Ameryce Łacińskiej obowiązuje wysoki kontekst, natomiast w Europie – istnieje przewaga niskiego kontekstu. W Polsce występuje zarówno wysoki, jak i niski kontekst. Ten ostatni znamieny jest m.in. dla Stanów Zjednoczonych. Na przykład, w kulturach wysokiego kontekstu komunikacja nie polega na informacjach bezpośrednich, ponieważ większość przekazu jest rozumiana bez ich obecności. Kultury niskiego kontekstu są bardziej dosłowne i bezpośrednie. S. Reynold, D. Valentine, *Komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 2009, s. 20.

frustracji. Dlatego dzieła literackie Asturiasa wprowadzają pewien ład, dzięki przywołaniu legend, leżących u podstaw obecnego stanu rzeczy, nazywanego wysokim kontekstem. Dzięki niemu możemy dużo łatwiej zrozumieć psychikę Gwatemalczyków, a i swoją własną, bowiem spostrzeżenia indiańskie mają duży potencjał przekazu treści uniwersalnych znamienych dla mieszkańców wszystkich szerokości geograficznych.

Jeśli uznamy za badaczami, iż powstanie mitów i legend przypada na lata sześćdziesiąte przed naszą erą, a konkwista dążyła do ich całkowitego unicestwienia, to gdyby nie dzieła literackie Miguela Ángela Asturiasa, nie byłoby dziś potężnego dowodu na myślenie Indian funkcjonujące nadal w ustnych przekazach języka kicze, który znają wyłącznie Indianie. Świat indiańskich wierzeń i potęgi słowa, jako nacechowanego siłą sprawczą, przenika do naszej świadomości nie tylko znaczonymi słowami opowieściami, lecz także całą gamą środków literackiego i artystycznego wyrazu poprzez liczne powtórzenia niczym refren, słowa dźwiękonaśladowcze oddające rytm tańców indiańskich i rolę ciszy. Asturiasowi udaje się wytworzyć specyficzny klimat. Także poprzez interpunkcję, w której często stosuje wykrzyknienia. Cały przekaz wibruje w nas swoistym oddaniem wrzawy, ale i smutku w słowach indiańskiej pary gawędziarzy, snującej jak w półśnie swoje opowieści. Wszystko w niej znaczy. Wszystko oddziałuje. I jest ze sobą ściśle powiązane. Ten indiański śpiew nie ma ani początku ani końca. Narrator przysłuchuje mu się uważnie, ale jest nie tylko zaznajamiany z legendami, ale także czynnie w nich uczestniczy, co potęguje siłę literackiego przekazu. To, co dla zwykłego przechodnia lub turysty z Europy może stanowić jedynie spostrzeżenie, na przykład trzęsienia ziemi czy widok wulkanów rozumianych sejsmologicznie, to w indiańskich opowieściach jest uczłowieczone, nacechowane swoistą świętością. Taki jest też stosunek Indian do swej ziemi i kukurydzy, stanowiącej źródło życia nie tylko w sensie pożywienia, ale nawet podczas liczenia na jego ziarnach. Jest to trudne do zrozumienia przez przybyszów, pozbawionych głębi przeżyć, znajomości mitów, i mechanicznie oraz komercyjnie podchodzących do plonów ziemi gwatemalskiej, ziemi indiańskiej. *Legendy gwatemalskie* stanowią więc nie tylko opis świata Indian, ale także dokument historii, konieczny wymagającej zapisu, by nie przeminęła jego wyjątkowość<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> „[...] legend nie możemy lekceważyć, uznawać je za fałsz czy wiedzę zdeformowaną. Zmyślenie, pogłoska, legenda są również dokumentami. Są potocznym odczuciem faktów czy wręcz faktami «w działaniu», modelującymi przyszłe zachowania ludzi”. R. Sulima, *Dokument i literatura*, Warszawa 1979, s. 123.

Studiowanie przez Asturiasa na paryskiej Sorbonie świętych ksiąg Majów *Popol Vuh* umożliwiło ich poznanie, choć wywiezione tam zostały przed laty, by były z dala od Gwatemali i nie utrudniały działań konkwisty. Przenikają one teraz poprzez dzieła Asturiasa, który *Legendami gwatemalskimi* wyznaczył nowy kierunek w literaturze światowej, do czytelników, oddziałując na ich wszystkie zmysły, pogłębiając świat o filozoficzne treści. W kulturze gwatemalskiej wysoki kontekst, w którym istnieje bardzo specyficzne poczucie czasu, może dziwić, ale poprzez legendy wyjaśnia jego przyczyny. W Gwatemali nikt nie przybywa (np. na zaproszenie na bankiet) punktualnie, lecz z trzygodzinnym spóźnieniem. O wiele lepiej zrozumieć to można, czytając *Legendę o Wulkanie*<sup>24</sup>, w której jeden dzień „trwał całe stulecia” i gdy „las stawał się człowiekiem”, a Słowo rządziło światem Indian Kicze. Nie przypadkowo odczuwał to pisarz Asturias, Gwatemalczyk. Rozpoczęte od obrazu Gwatemali *Legendy gwatemalskie* nie pozostawiają czytelnika obojętnym. Nie były też obojętne Asturiasowi. Powodowany wielką tęsknotą za domem rodzinnym, a szczególnie Matką-Indianką, pragnął w ten sposób uciszyć swą tęsknotę, oddając hołd ziemi będącej własnością Indian Maya Kicze.

Zarysowany w wielkim skrócie, wręcz naszkicowany, widok Gwatemali nosi znamiona wierzeń indiańskich rozpisanych w kolejnych odsłonach-legendach. Czytając pierwszy rozdział zatytułowany *Gwatemala*, przeplatany jak refrenem słowami: „Straszydło ze Snów snuje opowieści”, przemierzamy ulice miasta Gwatemali, m.in. Antigüę, Tikal, jezioro Atitlan, mijamy domy i ludzi, jakby zaproszeni do obcowania z ziemią rodzącą kamienie przez słowo mające moc sprawczą<sup>25</sup>. Przemierzamy zatem zaułki, mijamy wulkany, wodne ujęcia, w których odbijają się twarze i *nahual*, w którym Indianie postrzegają opiekuna, podobnie jak w wierze chrześcijańskiej Anioła Stróża. Asturias pisze: „Pamięć wchodzi po schodach prowadzących do hiszpańskich miast. [...] Budzą mnie pierwsze głosy, dojeżdżamy. [...] Rzeczywiste są już białe domki, które z góry przypominają figuryнки z szopki. [...] Mój kraj! Mój kraj!”<sup>26</sup>. W *Legendach gwatemalskich* niemal każde ze znamienych dla Indian słów natychmiast opatrywane jest przypisami, wprowadzającymi czytelnika w zaszyfrowaną symbolami gwatemalską rzeczywistość<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Pisownia wielkich liter nie jest przypadkowa, lecz występująca w kulturze Indian i konsekwentnie stosowana przez tłumacza.

<sup>25</sup> Por. także: D. Mucha, *Reminiscencje gwatemalskie*, „Akant” 2010, nr 7, s. 22.

<sup>26</sup> M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, Warszawa 1979, s. 10.

<sup>27</sup> *Legendy gwatemalskie* M.Á. Asturiasa zawierają *Indeks zwrotów i wyrażenń alegorycznych*.

Na dowód tęsknoty Autor, tuż po opisie ojczyzny, zamieszcza drugi rozdział-legendę zatytułowaną *Kiedy powracam pamięcią*. Powstaje przed naszymi oczami obraz dwojga Indian José i Augustyny, którzy smucą się wiekiem przybysza-narratora, liczonym na paciorkach kukurydzy od lewej do prawej (zgodnie z tradycją indiańską). Pisarz sytuuje ich w lasach pełnych drzew, symbolizujących liczne plemiona indiańskie. Ich życie upływa między wschodem Słońca i pojawieniem się Księżyca. Augustina, zdrobniale zwana Niñą (tak mówi się w Gwatemali na małe dziewczynki) pod wpływem krzewu chipilin o właściwościach narkotycznych, snuje swą opowieść słowami: „postradałam poczucie czasu jako następstwa dni i nocy”. W sukurs tym wynurzeniom przychodzą słowa Don Chepe (José), który mówi: „słyszałem śpiew podczas pełni Księżyca i stałem się piękny i przejrzysty”. Do rozmowy włącza się wówczas narrator, a czyni to słowami: „To prawda, pożegnałem was pewnego kwietniowego ranka i poszedłem do lasu. A mieliście już sto lat. Jesteście wieczni. [...] Jesteście nie posiadającą wieku duszą kamieni i nigdy nie starzejącą się ziemią pól”<sup>28</sup>. Narrator nazywa siebie „Złotą Skórą”, co dla dwojga starszusków, pewnie indiańskich czarowników, oznacza, iż został mianowany wodzem snującym opowieść o swym losie. Fragment ten ujawnia dwa punkty kulminacyjne: pierwszy – pokrycie go czterema magicznymi drogami zamienianymi w węże; drugi – gdy przyrównuje siebie do Kukulkana, czyli Władcy Nieba. Można ten fakt – jak czytamy w komentarzach – przyrównać do nowego wcielenia Władcy Nieba, czującego się skrępowanym przez korzenie. Wszystko owiane jest aurą niezwykłości i tajemniczości, spotęgowaną rytmem tańca i przeplatany jakby refrenem słowami: „i tańczyli ze śpiewem: Niech zakiełkuje życie, niech wstanie świt. [...] Dajcie mi zielone drogi, zielone ścieżki”. Po czym, zatracając się w tańcu plemiennym jak w refrenie, wybrzmia ponownie słowa: „I tańczyli ze śpiewem”. Ale zaczyna się zmierzchać. Ten stan opisuje Asturias następującymi słowami: „Ściemnia się [...]. Oszałamiająca noc. [...] W leśnym cieniu oszukują mnie zmysły: słyszę dźwięk marimby [...]. Po hałasie następuje cisza, po morzu pustynia. Oszałamiająca noc. W ciemności nic nie istnieje. W ciemności nic nie istnieje. W ciemności nic nie istnieje...”<sup>29</sup>. „Wieczór męczy swym patrzeniem udręczonego zwierzęcia. [...] / – Ślepcy widzą drogę oczami psów – konkluduje Don Chepe. / – Skrzydła są łańcuchami, które przykuwają nas do nieba! Konkluduje Niñą Tina. / I urywa się rozmowa”<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> M.Á. Asturias, *Legends gwatemalskie*, op. cit., s. 11.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 15.

W *Legendzie o Wulkanie* z kolei widnieje motto: „Był w którymś wieku dzień, który trwał całe stulecia”. Wulkan, najbardziej typowy widok w Gwatemali (w której ziemia trzęsie się codziennie, co wyczuwają jedynie rodowici Gwatemalczyki), jest metaforą ruchów sejsmicznych całej Gwatemali. Nigdy nie wiadomo, kiedy trzęsienie ziemi stanie się groźne i wniwecz obróci cały dorobek stuleci. Ludzie wybiegają wówczas przed swe domy z krzykiem „Temblor!!!”<sup>31</sup>. Wyobraźmy sobie, jak ubogi może być widok sfotografowanego wulkanu i jak silnie zobrazowany został w *Legendzie o Wulkanie*. Legenda rozpoczyna się słowami: „Sześciu mężczyzn zaludniło Krainę Drzew (Kraina Indian Kicze); trzech przychodziło z wiatrem, a trzech wodą, chociaż dostrzegało się tylko trzech”<sup>32</sup>. Pojawia się też „Symbol”, z którym obcował Nido [dosłownie: gniazdo – przyp. D.M.], był to „jeden z trzech przybywających z wiatrem, [który] przejrzał i towarzysze nazwali go Nido”<sup>33</sup>. Odtąd będą posuwali się wspólnie. „Puszcza była przedłużeniem morza na lądzie”<sup>34</sup>. O krok od rzeki mrugały dwie góry: góra Cabrakán<sup>35</sup> i góra chmur, którą zwano Hurakán<sup>36</sup>. Góra chmur, która weszła na wulkan, aby paznokciami obrać jego krater”<sup>37</sup>. Wówczas niebo pociemniało, rozproszyły się wszystkie zwierzęta (szczegółowo wymieniane), „aż wreszcie zaczęły uciekać kamienie. Nie mocząc sobie rżęs wpadły do morza gwiazdy. Spadły w ręce ziemi, ślepej żebraczki, która nie wiedząc, że to gwiazdy, zgasła je by się nie poparzyć”<sup>38</sup>. Nido ujrzał znikających towarzyszy. „A kiedy pozostał sam, obcował z Symbolem. Rzekł Symbol: Był w którymś wieku dzień, który trwał całe stulecia”<sup>39</sup>. [...] „Nido – powiedziało mu serce – na końcu

<sup>31</sup> Po hiszpańsku „trzęsienie ziemi”. Krzyk: „Temblor!” oznajmia trzęsienie ziemi i jest nawoływaniem, by wszyscy opuścili domy, gdyż pozostanie w nich grozi śmiercią pod zwałami ziemi lub w lejach pozostających po trzęsieniu ziemi. Zdarza się, iż ludzie jadący samochodem nie wyczuwają trzęsienia ziemi i mogą wpaść w otwory w ziemi, powstałe w ciągu kilku sekund. Zbliżające się trzęsienia ziemi wyczuwają wcześniej tylko papugi. Zbliżają się wówczas do ludzi, choć na ogół od nich stronią i są groźne. Łagodnieją wówczas i nawet siadają obok ludzi.

<sup>32</sup> M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, op. cit., s. 16.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>35</sup> Cabrakán – w mitologii Indian Kicze bóg trzęsień ziemi.

<sup>36</sup> Hurakán – najważniejsze z bóstw Indian Kicze, olbrzym wiatrów, duch nieba i niekiedy błyskawic.

<sup>37</sup> M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, op. cit., s. 17.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>39</sup> Ibidem.

tej drogi... I przerwał, gdyż przeleciała tuż obok jaskółka, żeby posłuchać, co mówił. Na próżno czekał potem na głos swego serca<sup>40</sup>. W niezmałconej ciszy „Usłyszał, że go wołano”. Na końcu niekończącej się dróżki „przyzywał go dudniący głos”. Piasek pod stopami zamieniał się w skrzydła. „Szedł i szedł. / Przed nim wypełniło przestrzeń bicie dzwonów. / Dzwony powtarzały w chmurach jego imię. Nido! / Nido! / Nido!Nido!Nido! / Nido!Nido!”<sup>41</sup>.

Drzewa zaroily się od gwiazd. I zobaczył świętego. Święty, kwiat i dziecko, oto przyjmowała go trójca. I usłyszał: „Nido, chcę abyś wznioł mi świątynię! / Głos potem rozpadł się jak bukiet róż, rozrzuconych na wiatr i zakwitły lilie w dłoni świętego, zaś na ustach dziecka – uśmiech” [...]. Wulkan zgasił swe wnętrzości, [...] a Nido, który był młody, przeżywszy ów dzień, co trwał całe stulecia, postarzał się i zdążył tylko założyć miasto o stu domkach skupionych wokół świątyni<sup>42</sup>.

Na kartach *Legend* oddających świat nieistniejący i istniejący jednocześnie we śnie, w podświadomości, w słowie czy w korzeniach – nic się nie zaczyna i nie kończy. Obrazy bohaterów legend mieszają się w synkretycznym tańcu religii i wizji. Przeplatane rytmem barokowe obrazy są snem i majakami jednocześnie. Indianie zrośnięci z przyrodą stanowią jej kontynuację, a różni ich od niej jedynie słowo. Ono jest wyznacznikiem, danym jedynie człowiekowi. Innym charakterystycznym motywem są korzenie. Trudne jest ich zrozumienie i rozpoznanie zasięgu, łączącego człowieka z ziemią ojczystą. Świat snów przeplatany jest rzeczywistością i wzbogacony przez poetycką wizję Asturiasa.

Podobnie jak w prozie, również w dramacie *Soluna* rzeczywistość i fikcję Asturias przeplata snem, wpisując ją w strukturę dramatu. Na indiańskie podłoże zwraca uwagę już sam tytuł dzieła. *Soluna* pochodzi od połączenia w jedną całość Słońca (Sol) z Księżycem (Luna), co charakterystyczne jest dla świata wierzeń indiańskich. Dzieło łączy mity z człowiekiem w taki sposób, iż w środku legendy pojawia się magia. Dzięki temu mity wplatanie są w wiejską rzeczywistość, a typowy dla Asturiasa oniryzm określa zamierzenia pisarza. Warte przytoczenia są kolejne słowa badacza, iż jest to: „teatr, który znajduje się pomiędzy wyartykułowanym tekstem a olśniewającym obrazem, który oddziela się pod wpływem żyjącej magii rdzennych legend i mitów”<sup>43</sup>. Relacja

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> D. Zalacaín, *Los recursos dramáticos en "Soluna"*, „Latín American Theatre Review” spring 1981, No 14/2, s. 20–24.



między mitem a rzeczywistością jest tak wpleciona do dramatu, iż „formalnie *Soluna* to dramat w innym dramacie”<sup>44</sup>. Ilustracje lub konkrety mitów, które stały się spełnieniem marzeń, składają się na schemat strukturalny. Zbliżony do kalderonowskiej wizji teatru z przesłaniem: „życie jest snem”<sup>45</sup>, dramat *Soluna* Asturiasa rozwija fikcję, mieszcząc się w teatrze rzeczywistości za pośrednictwem snu. Treść dramatu najkrócej zasadza się na problemie bohatera, osamotnionego i zatroskanego męża Mauro, który idzie do czarnoksiężnika i uzdrowiciela o imieniu Soluna z prośbą o pomoc w poszukiwaniu (także w mieście) żony Ninicji. Uzyskuje tam maskę przyspieszającą czas. To, co dzieje się w oparach snu i maski, będącej częścią Księżyca i częścią Słońca oraz zaćmieniem tych ciał niebieskich w słowie, oddaje klimat upływu czasu jako chwili, choć przemijają wieki. „Ile dni, ile lat Słońce i Księżyc płoną razem! Nikt nie wie. Słońce mówi do Księżyca: Oto moje złote dni, należy je przespać. Księżyc natomiast mówi do Słońca: Oto moje noce, pióra kukurydzy, spalić je, wkrótce je spalę, są węglem moich włosów!”. To w warstwie znaczeniowej. W warstwie teatralnej natomiast metaforyka połączona z plastycznością sceny wywołuje efekt liryczny. Gra światła, ciemności i różnorodne dźwięki wywoływane odgłosem bębnow, uderzeniami skorupy żółwia, metalowych i drewnianych pudełek tworzą rytm wypełniający całą przestrzeń sceniczną. Drgania dźwiękowe, uzyskane za pomocą prymitywnych instrumentów, towarzyszą lekkim wibracjom, wytwarzając hipnotyczne odczucia, które otaczają publiczność w rytualnej jedności sceny. Asturias nie tylko zajmuje się komunikacją werbalną, ale także opracowuje komunikację wizualną, wykorzystując wszystkie malownicze środki, takie jak muzyka, taniec, sztuka plastyczna, gestykulacja, oświetlenie i architektura dekoracji w ogóle, aby osiągnąć typ języka niezależny od zwykłego słowa, które jest skierowane głównie do zmysłów. Antonin Artaud nazwał ten język „poezją zmysłów” lub „poezją przestrzeni” w przeciwieństwie do „poezji języka” lub „poezji mowy”<sup>46</sup>. Całość jest prześiąknięta filozoficzną i duchową troską, która jest przeciwna rozumowi. Mauro wykrzykuje: „Chcę wierzyć, że maska zamienia dni w minuty i lata w godziny! [...]”<sup>47</sup>. Asturias konstruuje utwór, zaczynając od wewnętrznego kryzysu bohatera, w którym

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> *Pedro Calderón de la Barca*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pedro\\_Calder%C3%B3n\\_de\\_la\\_Barca](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pedro_Calder%C3%B3n_de_la_Barca) (dostęp: 17.01.2019).

<sup>46</sup> A. Artaud, *Metaphysics and the Mise en Scene*, [w:] *The Theater and its Double*, tłum. M.C. Richards, New York 1958, s. 33–47.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 153.



wiara jest jedynym zbawieniem dylematu między inteligencją a uczuciem; wiara, która nie ma racji, ale istnieje w poczuciu woli, by ją mieć.

Wymienione przykłady legend i snów indiańskich w dziełach prozy *Legend gwatemalskich* i dramatu *Soluna* stanowią tylko niewielki przejaw realizmu magicznego Asturiasa. O ile *Legendy gwatemalskie* – jego debiut prozatorski – zostały natychmiast dostrzeżone i życzliwie przyjęte przez krytykę, a co jeszcze istotniejsze – wzbudziły „spontaniczny aplauz Paula Valery’ego, który znalazł dla nich dziś już klasyczną nazwę: «*Opowieści – sny – poematy*», blisko spokrewnioną z terminem «realizm magiczny»<sup>48</sup>, o tyle dramat *Soluna* przytoczony tu został na potwierdzenie wszechstronnego zastosowania realizmu magicznego w twórczości literackiej przez Asturiasa. Dramaty jego autorstwa nie doczekały się wielu osobnych refleksji badaczy, bowiem przyćmione zostały wielkością prozy noblisty. Podobnie zresztą jak i jego poezja. Nikt jednak nie wątpi, że Asturias stosował prozę poetycką, a wiele jego tomów poezji, które ukazały się drukiem, stanowi dowód na poetycką naturę Asturiasa. Tym większa istnieje zasadność przyjrzenia się całej twórczości literackiej Asturiasa. Potrzebę taką jedynie sygnalizuje obecny artykuł, zwłaszcza, że jego druk przypada na rok 2019, czyli 120-lecie urodzin tego wybitnego pisarza.

## Bibliografia

- Anonymous, *Popol Vuh, Popol Vuh Summary*, <https://www.gradesaver.com/popul-vuh/study-guide/summary>.
- Artaud A., *Metaphysics and the Mise en Scene*, [w:] *The Theater and its Double*, tłum. M.C. Richards, New York 1958.
- Asturias M.Á., *Legendy gwatemalskie*, Warszawa 1979.
- Blanzat J., *Week-end en Guatemala*, „Figaro littéraire” 7 lutego 1953, Paryż.
- Cot Ajú E., *Miguel Ángel Asturias es el gran poeta objetivo de Guatemala*, <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/miguel-angel-asturias-escritor-inmortal-0-1240676085/>.
- Imbert E.A., *Historia literatury hispanoamerykańskiej*, Warszawa 1986.
- Łuszczuk E., Pluta N., *Historia literatur iberoamerykańskich*, Warszawa 2010.
- Mead Jr., R.G., *Miguel Ángel Asturias and the Nobel Prize*, „American Association of Teachers of Spanish and Portuguese” 1968, 51 (2).
- Miguel Ángel Asturias*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_%C3%81ngel\\_Asturias](https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Asturias).
- Mroczkowska-Brand K., *Przeczucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Kraków 2009.

<sup>48</sup> J. Petry, *Posłowie*, op. cit., s. 107.

- Mucha D., *Dagoberto Vásquez Castañeda (1922–1999). Portret artysty latynoamerykańskiego*, Piotrków Trybunalski 2018.
- Mucha D., *Gwatemala w międzynarodowych kontekstach kulturowych. Szkice*, Piotrków Trybunalski 2015.
- Mucha D., *Kreatywność w dydaktyce szkoły wyższej. W obszarze studiów latynoamerykanistycznych*, Piotrków Trybunalski 2018.
- Mucha D., *Reminiscencje gwatemalskie*, „Akant” 2013, nr 1.
- Păcurariu F., *Literatura Ameryki Łacińskiej*, tłumaczył z rumuńskiego S. Wawrzkowicz, Warszawa 1970.
- Pedro Calderón de la Barca, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pedro\\_Calder%C3%B3n\\_de\\_la\\_Barca](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pedro_Calder%C3%B3n_de_la_Barca).
- Petry J., *Posłowie*, [w:] M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, tłum. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979.
- Pindel T., *Realizm magiczny. Przewodnik praktyczny*, Kraków 2010.
- Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007.
- Reynold S., Valentine D., *Komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 2009.
- Royano Gutiérrez L., *Las novelas de Miguel Ángel Asturias: desde la teoría de la recepción*, Valladolid 1993.
- Sulima R., *Dokument i literatura*, Warszawa 1979.
- Tedlack D., *Popol Vuh. Księga Majów o początkach życia oraz chwałę bogów i władców*, przekład I. Szybilska, [b.m.] 2007 (data przybliżona), <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/54786/popul-vuh-ksiega-majow-o-poczatkach-zycia-oraz-chwale-bogow-i-wladcow>.
- Zalacáin D., *Los recursos dramáticos en “Soluna”*, „Latin American Theatre Review” 1981, No 14/2.

**Danuta Mucha** – polska poetka, naukowiec, twórczyni nowatorskiego programu *creative writing*. Doktor habilitowana nauk humanistycznych. W kilku krajach opublikowała ponad trzydzieści cztery książki poetyckie, eseistyczne i naukowe. Redaktorka naczelną periodyku naukowego „Studia Słowiańszczyńskie”, a także członkini redakcji kilku polskich i zagranicznych periodyków literackich. Laureatka wielu nagród literackich. Wykłady wygłaszała na uniwersytetach i w instytucjach naukowych, m.in. w: Paryżu, Brukseli, Czechach i Moskwie. Członkini licznych towarzystw naukowych (m.in.: Polskiego Towarzystwa Studiów Latynoamerykanistycznych) i literackich (m.in.: Polskiego Stowarzyszenia Autorów, Dziennikarzy i Tłumaczy w Europie z siedzibą w Paryżu).



**Ewa Anna Piasta**

ORCID: 0000-0002-5608-3234

**„NICHT NUR DER LICHTER TAG, AUCH DIE NACHT  
HAT IHRE WUNDER”. KAMPF ALS KEHRSEITE  
DES FRIEDENS IN DEN ERZÄHLUNGEN  
GERTRUD VON LE FORTS**

**„NIE TYLKO JASNY DZIEŃ, RÓWNIEŻ NOC MA SVOJE CUDĄ”. WALKĄ JAKO  
ODWROTNA STRONA POKOJU W OPOWIADANIACH GERTRUDY VON LE FORT**

**Słowa kluczowe:** opowiadanie, walka, pokój, Gertrud von le Fort

**Streszczenie**

Niniejszy artykuł zajmuje się problemem wojny i pokoju w opowiadaniach *Die Letzte am Schafott* oraz *Die letzte Begegnung* Gertrudy von le Fort. Duchowy i religijny aspekt podejścia do obu fenomenów przedstawia autorka w swoim przyczynku *Unser Weg durch die Nacht*, gdzie próbuje spojrzeć na okrucieństwa drugiej wojny światowej z perspektywy chrześcijańskiej. W analizowanych opowiadaniach le Fort nadaje wojnie i pokojowi różne znaczenia, począwszy od potyczek militarnych, poprzez zmagania duchowe bohaterów, aż do duchowego aspektu walki dobra ze złem. Pokój znaczy dla niej coś więcej aniżeli stan spokoju i bezpieczeństwa. Niniejszy artykuł ukazuje różne warstwy znaczeniowe i konteksty obu fenomenów.

"NOT ONLY THE BRIGHT DAY BUT THE NIGHT TOO HOLDS MIRACLES OF ITS OWN": STRUGGLE AS THE OPPOSITE OF PEACE IN GERTRUD VON LE FORT'S SHORT STORIES

**Keywords:** story, battle, peace, Gertrud von le Fort

**Abstract**

This paper focuses on the issues of war and peace in Gertrud von le Fort's short stories *Die Letzte am Schafott* and *Die letzte Begegnung*. The spiritual and religious attitude to these two phenomena is presented by this author in her brief text entitled *Unser Weg durch die Nacht*, in which she sets out to consider the atrocities of WW2 from a Christian viewpoint. In the two short stories under discussion, le Fort endows war and peace with a range of meanings, from military operations, through protagonists' spiritual struggles, to the spiritual aspects of the fight between good and evil. To her, peace is more than a state of tranquility and safety. The present paper outlines various layers of meaning and contexts of both these phenomena.

„... nicht nur der lichte Tag, auch die Nacht hat ihre Wunder“.  
Kampf als Kehrseite des Friedens in den Erzählungen Gertrud von le Forts

Gertrud von le Fort (1876–1971), die deutsche Schriftstellerin, Konvertitin und christliche Denkerin, überlebte den ersten und zweiten Weltkrieg, was tiefe Spuren in ihrer Welt- und Menschensicht sowie in ihren Werken hinterlassen hat. In vielen Erzählungen, Novellen und Romanen behandelt le Fort historische Stoffe, zu denen notwendigerweise Kriege, Schlachten und Aufstände gehören. Krieg und Frieden versteht sie nicht nur wortwörtlich, sondern auch metaphorisch. Den Ausgangspunkt für meine Untersuchung bildet die Schrift *Unser Weg durch die Nacht*. Gertrud von le Fort schildert hier den Einfluss des Glaubens auf das Erleben des Krieges sowie umgekehrt die Auswirkungen des Krieges auf die religiöse Haltung der Menschen.

Ziel des Beitrags ist es, anhand der zwei Erzählungen *Die Letzte am Schafott* und *Die letzte Begegnung* folgende Fragen zu beantworten: In welchem Kontext treten in den Werken le Forts Krieg, Kampf und Frieden auf? Welche Funktion haben in ihren Erzählungen diese Phänomene? Welche Bedeutung wird dem Krieg, Kampf und dem Frieden beigemessen? Was für einen Gewinn können

die Schrecken des Krieges bringen? In welchem Zusammenhang stehen in den besprochenen Novellen der Kampf und der Frieden?

### Zu den Begriffen K r i e g, K a m p f und F r i e d e n

In Bezug auf die Werke Gertrud von le Forts kann man eher vom Kampf als vom Krieg sprechen, da der Begriff K r i e g sich vor allem auf einen mit Waffengewalt ausgetragenen Konflikt zwischen Staaten und Völkern sowie auf eine größere militärische Auseinandersetzung, die sich über einen längeren Zeitraum erstreckt, beschränkt<sup>1</sup>. Wenn die Schriftstellerin an ein solches Phänomen anknüpft, dann konzentriert sie sich in erster Linie nicht auf den Krieg, sondern auf den Kampf. Unter dem Begriff ‚Kampf‘ wird im Wörterbuch Folgendes verstanden: „heftig ausgetragene Kontroverse zwischen Gegnern hinsichtlich ihrer Auffassungen, Interessen, Ziele [...]; fortgesetzte angestrenzte Bemühung zur Erreichung oder Verhinderung von etwas [...], sowie innerer Zwiespalt, inneres Ringen um etwas“<sup>2</sup>. Vom Kampf im obengenannten Sinne ist die Rede in folgenden Werken le Forts: *Magdeburgische Hochzeit*, *Der Papst aus dem Ghetto*, *Das Schweißtuch der Veronika*, *Das Gericht des Meeres*, *Die letzte Begegnung*, *Die Letzte am Schafott*, *Die Frau des Pilatus*. In diesen Werken kommt es zum Kampf zwischen bösen und guten Mächten in der menschlichen Seele. Auch den Frieden versteht le Fort seltener als „Zustand des inner- oder zwischenstaatlichen Zusammenlebens in Ruhe und Sicherheit [...] oder als Zustand beschaulich-heiterer Ruhe“, sondern häufiger im christlichen Sinne als „Geborgenheit des Christen in Gott“<sup>3</sup>.

Da Gertrud von le Fort sich in ihren Werken auf christliche Werte und vor allem auf den geistigen Kampf konzentriert, ist es zielführend, auf die Bibelstellen hinzuweisen, die dieses Phänomen genauer beleuchten. Im Neuen Testament beschreibt der hl. Paulus den geistigen Kampf folgendermaßen: „Denn wir haben nicht gegen Menschen aus Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern gegen die Fürsten und Gewalten, gegen die Beherrscher dieser finsternen Welt, gegen die bösen Geister des himmlischen Bereichs“<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, red. G. Drosdowski, Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich 1989, s. 900.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 805.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 539.

<sup>4</sup> Ef 6, 12.

Laut der Bibel spielt sich der geistige Kampf auf vier Ebenen ab, die allerdings nicht streng voneinander zu trennen sind. Der Mensch hat zu kämpfen gegen die Sünde: „Ihr habt im Kampf gegen die Sünde noch nicht bis aufs Blut Widerstand geleistet“<sup>5</sup>; gegen den Teufel: „Ordnet euch also Gott unter, leistet dem Teufel Widerstand“<sup>6</sup>; gegen die Welt:

Wenn die Welt euch hasst, dann wisst, dass sie mich schon vor euch gehasst hat. Wenn ihr von der Welt stammen würdet, würde die Welt euch als ihr Eigentum lieben. Aber weil ihr nicht von der Welt stammt, sondern weil ich euch aus der Welt erwählt habe, darum hasst euch die Welt<sup>7</sup>.

und gegen das Fleisch: „[...] ich aber bin Fleisch, das heißt: verkauft an die Sünde. [...] ich weiß, dass in mir, das heißt in meinem Fleisch, nichts Gutes wohnt“<sup>8</sup>.

Die Notwendigkeit des Kampfes, der aus der Sünde und Unausweichlichkeit des Leides resultiert, betonen auch die Kirchenväter, darunter Augustinus, auf den sich Efreim beruft: In unserem Leben auf dieser Erde können wir vom Leid nicht verschont bleiben. Niemand kennt sich selbst, solange er nicht einer Prüfung unterzogen wird. Er kann nicht belohnt werden, bis er den Sieg nicht erringt. Er kann nicht siegen, wenn er nicht gekämpft hat. Nur die Aufnahme des Kampfes führt zum Sieg und Frieden, nicht nur in militärischer Hinsicht, sondern auch – und dies viel häufiger sogar – in geistiger, wofür die Werke Gertrud von le Forts Zeugnis ablegen<sup>9</sup>.

Die Schrift *Unser Weg durch die Nacht* als persönliche Stellungnahme zum Krieg

In der Schrift *Unser Weg durch die Nacht* nimmt Gertrud von le Fort Stellung zu den Schrecken des zweiten Weltkrieges und betont geistige Verdienste, die diese Zeit mit sich brachte. Sie gesteht paradoxerweise, dass sie in einem sehr schmerzlichen Sinn dankbar ist, den Krieg in Deutschland miterlebt und mitgelitten zu haben. Sie begründet es mit Worten, die symbolisch für die glücklichen und schmerzhaften Momente stehen. Sie bringen zudem mystische Erfahrungen zum Ausdruck, die im Leiden die göttliche Liebe entdecken lassen.

---

<sup>5</sup> Hbr 12, 4.

<sup>6</sup> Jk 4, 7.

<sup>7</sup> J 15, 18–19.

<sup>8</sup> Rz 7, 14.18.

<sup>9</sup> Por. Efreim, M. Mardon-Rbinson, *Droga przez mrok albo szaleńcy Boży*, Kraków 2000, s. 13.



Denn nicht nur der lichte Tag, auch die Nacht hat ihre Wunder. Es gibt Blumen, die nur in der Wildnis gedeihen, Sterne, die nur am Horizont der Wüste erscheinen. Es gibt Erfahrungen der göttlichen Liebe, die uns nur in der äußersten Verlassenheit, ja am Rande der Verzweiflung geschenkt werden<sup>10</sup>.

Die obigen Worte klingen wie ein Motto des Schaffens von LE FORT und spenden Hoffnung, selbst in den schwersten Situationen. Sie legen ein Zeugnis dafür ab, dass auch im Krieg, trotz aller Schrecken, des körperlichen und seelischen Leidens ein tiefer innerer Frieden möglich ist. Dieser Frieden, wie die Schriftstellerin weiter erklärt, ist nicht mit menschlichen Kräften zu erreichen, sondern bleibt immer ein Geschenk Gottes:

„Vor der Folter hört der Heroismus auf, und es bleibt nur die geschenkte Kraft jenseits der unsren“<sup>11</sup>, schrieb le Fort. Hiermit öffnet le Fort dem Leser die Augen für die metaphysische Perspektive, die im Leben der Menschen ständig präsent ist, ihnen in den schwersten Zeiten Halt gibt und sie für Gotteserfahrung empfänglich macht. Sie führt weiter fort: „Weder die Einsicht, noch die Charakterstärke, noch das sogenannte gute Herz hielten im Krieg dem Bösen stand“<sup>12</sup>. Das Wesen des Dämonischen vermag der Mensch von sich aus nicht zu überwinden, behauptet die Dichterin: „Den Drachen der Apokalypse wirft nicht der Mensch, sondern der Engel Gottes in den Abgrund“<sup>13</sup>.

Gertrud von le Fort schildert in ihrer Schrift die geistigen Folgen des Krieges, der bei vielen zur geistigen Läuterung beitrug, bei anderen dagegen einen moralischen Verfall verursachte. Die Grenze zwischen Gut und Böse wurde viel schärfer. Die äußeren Stützen wurden vernichtet, das Oberflächliche verlor an Bedeutung, was vielen Menschen die Gelegenheit bot, das Wesentliche – die göttliche Liebe – zu entdecken. Die Schriftstellerin schreibt: „Das Erlebnis der hemmungslosen Bosheit bedeutet ein neues Verhältnis zur Liebe [...]; eine ganz neue Liebe zur Liebe“<sup>14</sup>. Die Erfahrung der göttlichen Liebe führt zur Stärkung der Liebe des Menschen zu Gott. Von der religiösen Perspektive her gesehen kann man somit durchaus von positiven Folgen des Krieges sprechen.

Wir lernten überhaupt uns viel mehr ausschließlich auf Gott stellen als früher. Es war dies der außerordentliche, ja geradezu unersetzliche Gewinn einer Zeit, in der

<sup>10</sup> G. von le Fort, *Unser Weg durch die Nacht*, Wiesbaden 1949, S. 5.

<sup>11</sup> Ibidem, S. 17.

<sup>12</sup> Ibidem, S. 9.

<sup>13</sup> Ibidem, S. 10.

<sup>14</sup> Ibidem, S. 16.

uns alle irdischen Stützen fortgenommen wurden. [...] Wie in allen Untergängen, so bleibt auch im Untergang des menschlichen Bildes nichts anderes übrig als die Gewissheit der nie untergehenden göttlichen Liebe<sup>15</sup>.

Bemerkenswert ist die Feststellung, dass in den Kriegszeiten das Verlangen nach Christus so groß war, dass es sogar Menschen ergriff, die ihm bisher ferngestanden hatten, konstatiert le Fort<sup>16</sup>. Eine der positiven Folgen des Krieges war das bessere Verständnis der christlichen Liebe. Die Schriftstellerin bringt es auf den Punkt: „Christliche Liebe heißt: die ganze Fragwürdigkeit und Abgründigkeit des Menschen kennen und ihn dennoch lieben<sup>17</sup>“.

Die in der Schrift *Unser Weg durch die Nacht* präsentierte Einstellung zum Krieg und Kampf, die auf der christlichen Sichtweise dieser Phänomene beruht, findet ihren Niederschlag in den Novellen der Schriftstellerin.

### ***Die letzte Begegnung – ein Ringen gegen böse Geistermächte***

In der Novelle *Die letzte Begegnung* treten Wörter auf, die eindeutig zum semantischen Feld *K a m p f* gehören. Dazu gehören: verloren sein, Rivalität, Rache, Feindin, Demütigung, Triumph, Rettung. Speziell auf das geistige und religiöse Ringen beziehen sich die folgenden Ausdrücke: Zauberei, Beschwörung, schwarze Messen, Besessene, Verdammte, Teufel, Sünde, Buße, unsichtbare Macht, seelische Schmerzen.

In der besprochenen Novelle stellt Gertrud von le Fort dar, wie eine alternde Mätresse, inzwischen Nonne, einer anderen, die wegen Zauberei, Bestellung von schwarzen Messen und Kindsmordes vom König verstoßen wurde, ihre Missetaten vergibt.

Die Handlung der Novelle spielt abends in einem Kloster der Karmelittinnen, in das Marquise Montespan zu Schwester Luise la *Vallière* kommt. In der Kirche empfindet sie vor dem Tabernakel widersprüchliche Gefühle: einerseits majestätische Liebesgewalt, andererseits Grauen und Entsetzen. Ihr Körper verkrampft sich. Sie fühlt sich wie eine Verlorene und auf ewig Verdammte. Sie glaubt nicht mehr daran, dass es Absolution für sie geben kann, die ihr die Unschuld zurückgeben würde. Inzwischen wird Luise durch die Priorin

<sup>15</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>17</sup> Por. ibidem, s. 18.

auf die Begegnung mit ihrer einstigen Rivalin vorbereitet. Die Priorin bedient sich ebenso des zum semantischen Feld *K a m p f* gehörenden Wortschatzes. Sie glaubt, dass durch das Treffen von Luise und der Marquise die göttliche Barmherzigkeit triumphieren und die Seele der Marquise gerettet wird. Sie sagt zudem: „Es gibt keine edlere Rache, als der Feindin wohlzutun“<sup>18</sup>. Sie verweist damit auf das christliche Gebot der Feindesliebe. Luise, die einstige Geliebte des Königs, ist inzwischen zur Büsserin geworden und gesteht ihrer ehemaligen Rivalin: „Ich genieße keine Triumphe mehr [...], für mich gibt es nur noch den Triumph des göttlichen Erbarmens – ich gehöre nicht mehr der Welt an, von der Sie splerechen. [...] Möge sich Gott Ihrer erbarmen, wie er sich meiner erbarmte“<sup>19</sup>. Bei diesen Worten stellt sich bei der Marquise ein wunderbares Gefühl ein, das in ihr die Hoffnung auf Rettung weckt und sie an frühere Beichte und Freisprechung erinnert. Dieser beglückende Zustand wandelte sich gleich, und ihre Glückseligkeit verschwand. Es „bäumte sich die böse Lust wieder in ihr auf, diese himmlische Geduld der anderen zu kränken“<sup>20</sup>. Sie will Luise die Schuld an ihrem eigenen Verderben zuschieben. Luise beginnt, an der eigenen Buße zu zweifeln, und es überkommt sie ein Grauen. Sie fragt sich selbst: „O mein Gott, gibt es denn begangene Sünden, von denen wir nichts wissen und die dennoch die unsren sind?“<sup>21</sup>.

Die Marquise gesteht dabei, dass sie den König nicht durch ihre Schönheit, sondern durch schwarze Messen und Beschwörung erobert hat. Sie ist selbst verblüfft, dieses Geheimnis verraten zu haben. Das war nicht ihre Absicht gewesen. LE FORT führt in das geistige Ringen der Protagonistin eine übernatürliche Macht ein, die auf die Marquise eine große Wirkung hat. Zuerst geschieht dies in der Kirche, als sich ihr Körper verkrampfte, und jetzt bringt die Autorin den Leser auf den Gedanken, es könnte sich um eine dämonische Kraft handeln. Sie lässt den Erzähler fragen: „War da irgendetwas, der ihr wider Willen das Geständnis ausgepresst hatte? Und wer war es? Es konnte nur einer sein – eben der, welchem diese grauenhaften Messen dargebracht waren“<sup>22</sup>. Der geistige Kampf gewinnt an Stärke und gerät außer Kontrolle. Etwas anderes, eine übernatürliche Macht hat Einfluss auf das Verhalten der Marquise. Der Erzähler

<sup>18</sup> G. von le Fort, *Die letzte Begegnung*, Frankfurt am Main 1971, S. 219.

<sup>19</sup> Ibidem, S. 226.

<sup>20</sup> Ibidem, S. 228.

<sup>21</sup> Ibidem, S. 235.

<sup>22</sup> Ibidem, S. 231.

erklärt dies folgendermaßen: „Der unsichtbar Gegenwärtige bemächtigte sich ihrer Stimme“<sup>23</sup>. Die Marquise scheint sich im Wirkungskreis des Teufels zu befinden, was auf ihre schweren Sünden (Verführung des Königs, schwarze Messen, Beschwörung und Kindsmord) zurückzuführen ist. Sie neigt immer mehr zum Bösen und versucht, im Herzen von Luise die Überzeugung von der Vergeblichkeit ihrer Buße zu wecken. Sie will sie des inneren Friedens berauben, was ihr letzten Endes auch gelingt. In diesem Moment wird sie durch eine dämonische Macht beherrscht, kann sich nicht von der Stelle rühren, und ihre Glieder bäumen sich in schrecklicher Verzerrung auf. [...] Sie windet sich unter seelischen Schmerzen. Plötzlich erfolgt in ihr eine Wandlung, und sie beginnt, Luise um Hilfe anzuflehen: „Mit der unwahrscheinlichen Kraft der Besessenen gelang es Frau von Montespan [...] sich an den hilflosen Händen der Nonne festzuklammern“<sup>24</sup>. Sie gesteht dabei ihre weitere Sünde, dass sie Luise um die Liebe zum König beneidete, zu der sie selbst nicht fähig war. Sie bezeugt damit ihre Hingabe an den Satan und sagt: „[...] denn der Teufel kann alles gewähren, nur keine Liebe – es war immer nur eine Macht, die mir eine jede schwarze Messe schenkte. Ach, Luise, Macht ist die eigentliche Gabe des Teufels!“<sup>25</sup>. Sie bewahrt die Klarheit der Unterscheidung zwischen Gut und Böse und weiß, dass Vergebung nur demjenigen erteilt werden kann, der liebt. Die Liebe, göttliche Tugend, wird hier der Macht, der Teufelsgabe gegenübergestellt. Der geistige Kampf wird auf der Werteebene sichtbar. Die Auseinandersetzung der beiden Frauen endet mit der Feststellung der Marquise: „Es war umsonst, dass ich Ihnen meine Schuld aufbürden wollte – nur das göttliche Erbarmen selbst hat fremde Schuld getragen, und dieses Erbarmen habe ich für immer verwirkt“<sup>26</sup>. Der geistige Kampf der Marquise betraf ihr Ringen gegen den Teufel, der sich ihres Körpers bemächtigte und sie dazu verleitete, Luise beschuldigen und der inneren Ruhe berauben zu wollen. Luise ist anfangs erschrocken und unruhig, dann aber kommt sie zu der Einsicht, dass man bereit sein muss, fremde Schuld mitzutragen, um demjenigen zu helfen, der nicht mehr an die göttliche Erbarmung glaubt. Sie hat ihr Herz vor dem Hass bewahrt und ging der Marquise mit Liebe entgegen. Ihre letzte Aussage drückt teilweise ein Schuldbekenntnis aus, teilweise die

<sup>23</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 238.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 242.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 243.

innere Verbundenheit mit der einstigen Rivalin und die Bereitschaft, ihr den Anteil an eigener Liebe zu geben, zu der sie nicht fähig ist. Luise sagt: „Wenn ich unwissentlich an Ihrer Schuld teilhabe, so haben auch Sie unwissentlich an meiner Liebe teil [...]. Dieses Herz, um das Sie mich beneiden, es gehört Ihnen mit – lebenslang wird seine Liebe Sie begleiten“<sup>27</sup>. Diese geistige Gabe bewirkt eine sofortige Wandlung bei der Marquise. Sie sinkt vor Luise in die Knie und küsst ihre Hand. Der geistige Kampf der einstigen Rivalinnen endet mit der Versöhnung. Luises Liebe, die dank ihrer Hingabe an Gott möglich war, siegte über die dämonischen Mächte, die auf die Marquise einen großen Einfluss haben. Der eingetretene Frieden ist das Ergebnis des Kampfes und der göttlichen Wirkung. Wäre die Marquise nicht zu Luise gekommen, hätte sie keine Gelegenheit gehabt, Vergebung und Liebe von ihr zu empfangen und sich für Gottes Erbarmen zu öffnen.

Le Fort konzentriert sich in der besprochenen Novelle auf die Beschreibung der seelischen Vorgänge der Protagonistinnen. Ihr Verhalten wird durch übernatürliche Mächte bestimmt, die miteinander im Konflikt stehen und gegeneinander ringen. Das Böse greift stark in das Leben derjenigen ein, die in schwerer Sünde lebt. Der Seelenfrieden muss erst erkämpft werden, was nur durch Gottes Hilfe möglich ist. Die Autorin stellt hier die Phänomene Kampf und Frieden auf der Ebene des Geistes dar.

### *Die Letzte am Schafott – ein Kampf gegen die Todesangst*

Die Handlung der Novelle *Die Letzte am Schafott* spielt in Paris im Jahre 1794, zur Zeit der Französischen Revolution. Die Autorin bedient sich vieler Begriffe, die die mit dem Krieg verbundenen Zustände beschreiben, z.B.: erstürmen, massenhaftes menschliches Ungeheuer, Chaos, allgemeine Verwirrung, das schreckliche Gedränge, Plünderung, Revolution. Die Novelle schildert eine zu Ende gehende Epoche, die Ermordung der Aristokraten, den Untergang ihres Standes und ihrer Kultur. Die geschichtlichen Ereignisse dienen der Autorin jedoch als Hintergrund für die Vermittlung christlicher Inhalte.

Eine schwangere Adlige fuhr mit der Kutsche unter die rasende Menschenmasse. Sie wurde überfallen, kam mit zerrissenen Kleidern ins Palais zurück und brachte infolge der psychischen Erschütterung ihre Tochter zu früh zur

---

<sup>27</sup> Ibidem, s. 244.

Welt. Bald darauf ist die Mutter verstorben. Die äußeren Kämpfe haben Einfluss auf die späteren seelischen Kämpfe der Tochter, Blanche, weil sie wegen der fürchterlichen Erlebnisse ihrer Mutter das ganze Leben lang an tiefen Ängsten litt.

Von der Beschreibung der äußeren Kämpfe geht le Fort zur Betrachtung der inneren über und schildert das geistige Ringen der Protagonistin gegen ihre eigene Schwäche: „Blanche wurde durch die Vergeblichkeit ihrer Bemühungen derart niedergedrückt, dass sie, beständig zum Mut ermahnt, in dessen Fehlen einen geradezu schimpflichen Makel sah“<sup>28</sup>. Blanche tritt in ein Kloster der Karmelitinnen ein. Die kirchenfeindlichen Beschlüsse der Nationalversammlung machen den Klosterschwestern bewusst, dass sie etwas für die Rettung Frankreichs unternehmen müssten. Ihr Verständnis des Rettungsplans betrifft nur die geistige Ebene:

Frankreich wird nicht gerettet werden durch den Eifer seiner Politiker, sondern durch die Gebete und Opfer seiner Opferseelen: Heute ist die große Stunde des Karmel! Das war der Ton, auf den sich alle jene stille Frauen zu Compiègne damals stimmten; man bereitete sich bewusst auf das Martyrium vor<sup>29</sup>.

Der Kampf der Karmelitinnen besteht in der Bereitschaft, ihr eigenes Leben hinzugeben, um die göttliche Gnade für ihr Land zu erleben.

Die Novizin Blanche steht beiseite und schaut ängstlich diesen Vorbereitungen auf das Martyrium zu. Sie durchlebt ein starkes Ringen gegen eigene Furchtsamkeit und wird trotz aller Bemühungen von unklaren Schreckvorstellungen geplagt. In der geistigen Entwicklung von Blanche lässt sich eine Zäsur markieren. Sie kommt zum Vorschein beim gemeinsamen Gebet. Die Schwestern tragen die Hymne der großen Theresia von Ávila vor:

[...] Gib mir Reichtum oder Armut,  
Gib mir Trost oder Trübsal,  
Gib mir Frohlocken oder Trauer<sup>30</sup>.

Blanche ersetzt die letzte Zeile mit der eigenen Bitte und sagte: „Gib mir Zuflucht oder Todesangst“<sup>31</sup>. Diese paradoxe Bitte ist ein Wendepunkt im geistigen Kampf der Novizin. Die von Todesangst Geplagte erklärt sich jetzt

<sup>28</sup> G. von le Fort, *Die Letzte am Schafott*, München 1959, S. 17.

<sup>29</sup> Ibidem, S. 56.

<sup>30</sup> Ibidem, S. 60.

<sup>31</sup> Ibidem, S. 65.

bereit, diese Furcht weiter zu empfinden und somit den Leidensweg zu gehen, vor dem sie von Kindheit an fliehen wollte. Blanches neue Haltung gleicht der Bereitschaft zum Leiden, die Jesus seinem Vater gegenüber am Ölberg erklärt hat. Bei Blanche verwandelt sich der Kampf gegen eigene Furchtsamkeit in die Annahme dieser Schwäche. Blanche wehrt sich nicht mehr gegen die Angstzustände, sondern deutet sie in Bezug auf ihren Ordensnamen de Jésus au jardin de l'Agonie (von Jesus am Ölberg). Von nun an sieht sie sich der Todesangst Jesu mystisch verbunden. Die Schwäche der Blanche wird ihr ein Weg zur Stärke. Sie gibt sich besonderer Verehrung der Eucharistie, des schutzlosen Gottes, hin. Die Novizin führt den geistigen Kampf nicht mehr mit eigenen Kräften, sondern in Vereinigung mit Gott.

Die Novizenmeisterin, Schwester Marie de l'Incarnation, trieb die Klosterfrauen dazu, das Gelübde des Martyriums abzulegen. Als sich der ganze Konvent in der Klosterkirche versammelte, um einen Weiheakt zu sprechen und sich zur Rettung Frankreichs zu opfern, floh Blanche aus der Kapelle und aus dem Kloster. Sie mischte sich unter den tobenden Pöbel und war Augenzeugin eines schrecklichen Verbrechens. Die brüllende und alles zerstörende Menschenmasse erschlug ihren Vater. Die Karmelitinnen wurden inzwischen zum Tode durch die Guillotine verurteilt. Schwester Marie war zum Zeitpunkt der Ereignisse nicht dabei. Sie muss, wie Focke bemerkt, den letzten, bitteren Selbstverzicht lernen<sup>32</sup>. Gerade sie, die das Martyrium sucht, wird von ihm ausgeschlossen. Ein Geistlicher, Abbe Kiener, hatte die Aufgabe, den Verurteilten auf dem Weg zur Richtstätte die Absolution zu spenden. Marie de l'Incarnation wollte ihn begleiten. Er schlug ihre Bitte ab und empfahl ihr: „Opfern Sie auch Ihre Stimme noch auf, [...] opfern Sie sie der Allerletzten!“<sup>33</sup>. Sie musste einen geistigen Kampf austragen, der darin bestand, auf das Martyrium zu verzichten. Ihr Opfer wurde angenommen: „Von nun an schweigt Marie de l'Incarnation vollkommen – ihre Stimme geht auf eine andere über“<sup>34</sup>. Diesen Satz kann man auf zweierlei Art und Weise verstehen. Erstens: Marie findet sich damit ab, dass sie mit ihren Mitschwestern nicht gehen kann, sie zieht sich zurück und ergreift kein Wort mehr. Zweitens: Auf der Ebene der geistigen Ordnung gibt es die Möglichkeit, eine andere Person an eigenen geistigen Gaben teilhaben

<sup>32</sup> Por. Focke A., *Gertrud von le fort, Gesamtschau und Grundlagen ihrer Dichtung*, Graz 1960, s. 207.

<sup>33</sup> G. von le Fort, *Die Letzte am Schafott*, München 1959, s. 116.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 117.



zu lassen. Die Frucht des inneren Ringens von Marie ist die Bereitschaft zum Verzicht zugunsten ihrer schwächsten Mitschwester. Sie opfert ihre Stimme, damit eine andere nicht verstummt.

Die Nonnen kamen singend an den Hinrichtungsort. Es erklang der Gesang von *Salve Regina* und gleich danach *Veni Creator*. Sie bewahrten den inneren Frieden inmitten des Sturmes und der Hinrichtungen. Eine Stimme verstummte nach der anderen. Plötzlich trat aus der Menge Blanche hervor und schloss sich ihren Mitschwestern an. Sie sang *Veni Creator* zu Ende und starb als die Letzte. Sie war imstande, völlig furchtlos das Schwerste zu erleiden. Sehr vielsagend ist diese letzte Szene, die eschatologische Perspektive eröffnet. Ihre Deutung finden wir in der Aussage des Geistlichen, der Schwester Marie Folgendes erklärt: „Sie erwarteten den Sieg einer Heldin und Sie erlebten das Wunder in der Schwachen! Aber liegt nicht gerade darin eine unendliche Hoffnung? Das Menschliche allein genügt nicht, auch nicht das ‘schöne Menschliche’, für das wir uns einst ineinander begeisterten – vor der Revolution“<sup>35</sup>.

Es wird hiermit zum Ausdruck gebracht, dass das Menschliche nur durch Gottes Hilfe zu großen Taten befähigt werden kann. Blanche verstand ihre Furchtsamkeit als eine ihr von Gott anvertraute Aufgabe, und diese Schwachheit verhalf ihr, sich ihm zu nähern. Das Eingreifen der göttlichen Gnade trug dazu bei, dass Blanche ihre Angst letztlich überwunden hat.

Gertrud von le Fort weist auf übernatürliche Kraftquellen hin, die zur Überwindung der Angst beitragen und in diesem Kampf sogar entscheidend sind. Am Beispiel von Blanche wird biblische Wahrheit illustriert und bestätigt, die von Paulus zum Ausdruck gebracht wurde: „[...] Meine Gnade genügt dir; denn sie erweist ihre Kraft in der Schwachheit. Viel lieber also will ich mich meiner Schwachheit rühmen, damit die Kraft Christi auf mich herabkommt“<sup>36</sup>. Blanchés Sieg über eigene Furchtsamkeit erinnert an den Psalmvers: „Ich suchte den Herrn und er hat mich erhört, / er hat mich all meinen Ängsten entrissen“<sup>37</sup>.

In der Novelle finden wir zudem Überlegungen über die Ideen der Französischen Revolution, in denen List und Heimtücke stecken, obwohl sie als erhabene Ideale dargestellt werden. Der Erzähler deckt die darin lauernde

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 123.

<sup>36</sup> 2 Kor 12,9.

<sup>37</sup> Ps 34, 5.

Gefahr auf und kommt somit dem Kampf des Guten mit dem Bösen auf die Spur. Er erklärt dies so:

Denn nicht das ist ja das Schreckliche, wenn ungeordnete Triebe zu ungeordneten Verhältnissen führen, wenn verkehrte Gedanken Leidenschaften und Verbrechen entfesseln, sondern die eigentliche furchtbare Tragik der Menschheit ist, dass auch ihre edelsten Ideale (und waren nicht Freiheit und Brüderlichkeit solche?) in einem bestimmten Augenblick zur Fratze werden und sich in ihr vollkommenes Gegenteil verwandeln können<sup>38</sup>.

Die Autorin macht uns bewusst, dass das verborgene Böse, das sich als das Gute darstellt und in seine Karikatur umwandelt, viel gefährlicher ist, als das sichtbare Böse, das man als solches sofort erkennen kann. So entarteten auch die Parolen der Französischen Revolution. Le Fort sensibilisiert den Leser für den inneren Kampf, der in der geistigen Sphäre ununterbrochen geführt wird.

Der in der Novelle dargestellte geistige Kampf beruht zunächst auf Versuchen, Angst zu überwinden, und danach auf der Annahme des *Kreuzes der Angst*. Das geistige Ringen von Blanche machte sie fähig, in die Abgründe der Angst hinabzusteigen und nicht mehr zu fliehen. Dies ist jedoch keine Leistung, die sie mit eigenen menschlichen Kräften erbracht hat, sondern eine Gabe Gottes an diejenige, die sich ihm anvertraut hat. Gertrud von le Fort zeigt, dass „christlicher Glaube keinen Schutz vor irdischem Leiden bietet, sondern Hilfe bei seiner Bewältigung“<sup>39</sup>. Pottier meint, dass die Todesangst der Blanche und das stellvertretende Opfer der Karmelitinnen als notwendige Nachfolge Christi und das darauf folgende Ende der Schreckensherrschaft als Triumph des Heiligen Geistes dargestellt werden<sup>40</sup>. Der Gesang *Veni Creator* hätte zweierlei Bedeutung und Funktion: als Anrufung des Heiligen Geistes und Bitte um seinen Beistand in der Todesstunde der Karmelitinnen. Zweite Funktion wäre der Hinweis auf seine Wirkung in der Geschichte als Frucht des stellvertretenden Leidens der Ordensschwwestern. Der Frieden als eine seiner Gaben erscheint im privaten und öffentlichen Bereich.

<sup>38</sup> G. von le Fort, *Die Letzte am Schafott*, München 1959, s. 79.

<sup>39</sup> R. Goslich, *Orientierungssuche im Zeitalter der Angst. Gertrud von le Forts Weg zur Mystik*, Hildesheim–Zürich–New York 2003, s. 131.

<sup>40</sup> Por. J. Pottier, „*Ich habe das Historische nie als eine Flucht aus der eigenen Zeit empfunden*“. *Wahrnehmung und Deutung der Geschichte bei Gertrud von le Fort (1876–1971)*. [w:] *Freie Anerkennung übergeschichtlicher Bindungen. Katholische Geschichtswahrnehmung im deutschsprachigen Raum des 20. Jahrhunderts*, red. T. Pittrof, W. Schmitz, Freiburg i. Br.–Berlin–Wien 2010, s. 373.

## Schlussfolgerungen

Die Analyse der Werke Gertrud von le Forts lässt folgende Schlussfolgerungen zu: Die Autorin stellt in ihren Novellen die militärische Auseinandersetzung als Hintergrund zur Veranschaulichung des inneren Kampfes dar. Sie bedient sich dabei christlicher Symbolik und Argumentationsweise. Ohne stellvertretendes Leiden sind innerer Frieden und die Erlösung seiner selbst und der anderen nicht möglich. Der Kampf ist die Voraussetzung des Friedens. Er zerstört die äußeren Stützen und bietet daher die Gelegenheit, sich Gott zuzuwenden. Ohne Gott ist innerer Frieden nicht zu erreichen. Um des Friedens sowie des göttlichen Himmelreiches willen ist der Christ dazu aufgefordert, den Kampf aufzunehmen. Kampf und Frieden sind unzertrennlich und bedingen einander. Im Kampf, der für Gott geführt wird, dient letztendlich das Böse dem Guten und das Leiden der Freude.

Die erste Novelle *Die letzte Begegnung* endet mit der Seelenrettung der ehemaligen Geliebten des Königs, die zweite *Die Letzte am Schafott* mit dem Tod der Karmelitinnen. In beiden Fällen bekennen sich die Protagonistinnen zu Gott. Dieser Entscheidung ging jedoch ein schwerer geistiger Kampf voraus, dessen Ausgang nicht vorauszusehen war. Das bedingungslose Vertrauen auf Gott wurde in beiden Fällen mit unzerstörbarem innerem Frieden belohnt, der seinen Grund in Gott hat und daher von irdischen Verhältnissen und Begebenheiten unabhängig ist.

## Literaturverzeichnis

Die Bibel Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980.

*Duden Deutsches Universalwörterbuch*, red. G. Drosdowski G., Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich 1989.

Efreim, M. Mardon-Rbinson, *Droga przez mrok albo szaleńcy Boży*, Kraków 2000.

Focke A., Gertrud von le fort, *Gesamtschau und Grundlagen ihrer Dichtung*, Graz 1960.

Goslich R., *Orientierungssuche im Zeitalter der Angst. Gertrud von le Forts Weg zur Mystik*, Hildesheim–Zürich–New York 2003 (Germanistische Texte und Studien 71).

Le Fort, G. von, *Die Letzte am Schafott*, München 1959.

Le Fort, G. von, *Die letzte Begegnung*, Frankfurt am Main 1971.

Le Fort, G. von, *Unser Weg durch die Nacht*, Wiesbaden 1949.

*Freie Anerkennung übergeschichtlicher Bindungen. Katholische Geschichtswahrnehmung im deutschsprachigen Raum des 20. Jahrhunderts*, red. T. Pittrof, W. Schmitz, Freiburg in Br.–Berlin–Wien 2010.

Pottier J., „*Ich habe das Historische nie als eine Flucht aus der eigenen Zeit empfunden*“. *Wahrnehmung und Deutung der Geschichte bei Gertrud von le Fort (1876–1971)*. [w:] *Freie Anerkennung übergeschichtlicher Bindungen. Katholische Geschichtswahrnehmung im deutschsprachigen Raum des 20. Jahrhunderts*, red. T. Pittrof, W. Schmitz, Freiburg i. Br.–Berlin–Wien 2010, s. 367–380.

**Dr Ewa Anna Piasta**, adiunkt w Instytucie Filologii Obcych Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Naukowo zajmuje się związkami literatury z muzyką, ze szczególnym uwzględnieniem epoki romantyzmu, poezji i pieśni niemieckiej. Kolejny obszar badań stanowią związki literatury z teologią, duchowość i *sacrum* w niemieckiej literaturze przełomu XIX i XX wieku oraz współczesnej.



**Dorota Połowniak-Wawrzonek**

ORCID: 0000-0002-7417-7330

**Agnieszka Rosińska-Mamej**

ORCID: 0000-0003-4865-5359

**ODROBINA MĘSKOŚCI NA RECEPTĘ...,  
CZYLI O FRAZEOLOGIZMACH I SKRZYDLATYCH  
SŁOWACH WYWODZĄCYCH SIĘ Z PIOSENEK  
JEREMIEGO PRZYBORA ORAZ O MODYFIKACJACH  
TYCH POŁĄCZEŃ**

**Słowa kluczowe:** piosenka, skrzydlate słowa, frazeologizm, Jeremi Przybora

**Streszczenie**

Piosenki, do których teksty stworzył Jeremi Przybora, są atrakcyjne dla odbiorców, co powoduje, że ich fragmenty utrwalają się w języku. Wiele z nich stało się skrzydlatymi słowami (z niektórych jednostek skrzydlatych wykształciły się frazeologizmy), które w różnych tekstach są wykorzystywane do rozmaitych celów, np. przyciągania uwagi odbiorcy. W artykule omówiono postaci kanoniczne takich stałych połączeń wyrazowych, jak: *odrobina męczyzny na co dzień*; *Addio, pomidory!*; *Piosenka jest dobra na wszystko*; *Wesołe jest życie staruszka*, oraz najrozmaitsze ich modyfikacje, na przykład: *Odrobina męskości na receptę*; *Adios, tanie pomidory*; *Praca jest dobra prawie na wszystko*; *A k t y w n e jest życie staruszka*; *Wesołe jest życie es b e k a*.

## A BIT OF MASCULINITY ON PRESCRIPTION... –

IDIOMS AND WINGED WORDS FROM THE SONGS OF JEREMY PRZYBORA  
AND MODIFICATIONS OF THESE CONNECTIONS

**Keywords:** song, winged words, idiom, Jeremy Przybora

## Abstract

Songs which lyrics were written by Jeremi Przybora are attractive to the audience and therefore their fragments are recorded in the language. Many of them have become winged words which in texts are used for various purposes, e.g. attracting attention of the audience. The article discusses the canonical forms of such winged words as: *odrobina męczyzny na co dzień*; *Addio, pomidory!*; *Piosenka jest dobra na wszystko*; *Wesołe jest życie staruszka* and their various modifications, for example: *Odrobina męskości na receptę*; *Adios, tanie pomidory*; *Praca jest dobra prawie na wszystko*; *Wesołe jest życie esbeka*.

## Piosenka jest dobra na wszystko

Piosenka „stała się jedną z podstawowych form współczesnej kultury popularnej”<sup>1</sup>. Gatunek ten silnie oddziaływa na odbiorców – nie tylko na ich zachowanie czy nastrój, ale także na system wartości czy język, jakim się posługują. Odbiorcy mają możliwość utrwalania piosenek na nośnikach pamięci, odtwarzania ich wiele razy, co sprzyja ich zapamiętaniu, zwłaszcza takich fragmentów tych utworów, które powtarzają się regularnie (jak refreny) lub są często przywoływane (jak tytuły). Analizowany w artykule materiał przykładowy potwierdza, że powtarzalność jakiegoś fragmentu tekstu piosenki sprzyja jego utrwaleniu w pamięci odbiorców i w języku.

Piosenki zapadają w pamięć także dzięki interesującym tekstom (które zawierają na przykład oryginalne metafory) lub ze względu na wykonawców (mogą być kontrowersyjni) bądź autorów tekstu (którzy są na przykład utalentowanymi poetami).

Wpływ omawianego gatunku słowno-muzycznego jest widoczny między innymi w warstwie leksyki – pod wpływem popularnych, cenionych piosenek w języku pojawiają się nowe związki frazeologiczne oraz skrzydlate słowa.

<sup>1</sup> M. Głowiński et. al., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 357.



## Buongiorno, frazeologizmy, buongiorno skrzydlate słowa!

W artykule przyjmuje się, że *f r a z e o l o g i z m* to utrwalone połączenie wielowyrazowe, wykazujące pewne nieregularności, które najczęściej występują na płaszczyźnie znaczeniowej, np. cały związek ma metaforyczną semantykę (por. *biały kruk*), jeden z komponentów ma przenośne znaczenie (zob. *czarna rozpacz*). Rzadziej zdarzają się nieregularności fleksyjne (por. *ktos wyszedł za mąż*) lub składniowe (zob. *ktos ma głos*). Ten sposób postrzegania frazeologizmu wywodzi się z koncepcji Andrzeja Marii Lewickiego<sup>2</sup>.

Frazeologizmy to jednostki zakorzenione w tradycji językowej, ale ich zasób ciągle się zmienia – współcześnie zanika wiele frazeologizmów, które przez wieki funkcjonowały w polszczyźnie, poza tym powstają nowe połączenia, odzwierciedlające dzisiejsze realia życia, zwyczaje czy obraz świata, por.: *piękny Marian*; *(bo) do tanga trzeba dwojga*; *brawo ja*. Poza tym znane i dawno utrwalone połączenia wyrazowe są przez użytkowników języka – z różnych powodów – modyfikowane, na przykład: *kuty na cztery koła*.

Autorki artykułu nie zaliczają do frazeologii skrzydlatych słów, choć zgadzają się z tym, że mogą one być punktem wyjścia do tworzenia frazeologizmów.

Za Lewickim przyjmują, że *skrzydlate słowa* to

powtarzalne w tekstach wyrażenia, które [...] pochodzą z określonego tekstu, w najszerszym rozumieniu tego terminu, więc też z przekazów ustnych: anegdoty, pieśni czy baśni i wtórnie dopiero utrwalonych. Przez tekst rozumie się tu również zawiadomienie stanowiące tytuł utworu lub jego części. Jedynym wyróżniającym aspektem tych wyrażen jest ich powtarzalność w wypowiedziach różnych ludzi i ustalony filologicznie związek z określonym tekstem lub wypowiedzią określonej osoby<sup>3</sup>.

Możliwość ustalenia autorstwa czy pochodzenia skrzydlatych słów podkreślają także inni badacze, między innymi Wojciech Chlebda<sup>4</sup>, Henryk Mar-

<sup>2</sup> Zob. np. A.M. Lewicki, A. Pajdzińska, *Frazeologia*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX w.*, t. 2, *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993, s. 307–326. Terminów *fraza*, *zwrot*, *wyrażenie* używa się tu również w znaczeniu znanym z teorii Lewickiego (zob. chociażby idem, *Składnia związków frazeologicznych*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1983, z. XL, s. 75–83).

<sup>3</sup> A.M. Lewicki, *Uwagi o problemie „skrzydlatych słów”*, [w:] idem, *Studia z teorii frazeologii*, Łask 2003, s. 301.

<sup>4</sup> Zob. W. Chlebda, *Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne*, Opole 2005, s. 146, 151, 159, 163.

kiewicz i Andrzej Romanowski<sup>5</sup>, Jolanta Ignatowicz-Skowrońska<sup>6</sup>. Skrzydlate słowa nie są jednak cytatami<sup>7</sup>. Aby cytat stał się jednostką skrzydlatą, „musi się uskrzydlić, to jest oderwać od pierwotnego tekstu i upowszechnić w społecznym zwyczaju językowym”<sup>8</sup>.

Zdaniem Jadwigi Tarsy jednostki skrzydlate najczęściej składają się z 1–4 komponentów, cechując się obrazowością, są barwne i aluzyjne<sup>9</sup>. Mogą to być pojedyncze wyrazy, połączenia słowne, a nawet całe wypowiedzenia.

Według Chlebdy skrzydlate słowa to „autorskie [...] twory językowe o cechach jednostek języka”<sup>10</sup>, które charakteryzuje względna autonomiczność, dawność, reprodukowalność, obiegowość, powszechność, powtarzalność<sup>11</sup>. Jednostki te „stanowią dobro wspólne danej społeczności”<sup>12</sup>, są „tekstami kultury i świadectwem kultury oraz źródłami kulturowymi”<sup>13</sup>.

Skrzydlate słowa – podobnie jak frazeologizmy – są modyfikowane przez użytkowników języka, por. choćby: *klient wstrząśnięty, nie zmieszany; mordo ty moja, zdradziecka!*

### Starszy pan jeden...

Jednym z autorów tekstów piosenek, z których wywodzi się wiele frazeologizmów i jednostek skrzydlatych, jest Jeremi Przybora (1915–2004). Wisława

<sup>5</sup> Zob. H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 5–8.

<sup>6</sup> Zob. J. Ignatowicz-Skowrońska, *Skrzydlate słowa Juliana Tuwima*, „Studia Językoznawcze” 2015, t. 14, s. 227; eadem, *O kilku skrzydlatych słowach Henryka Sienkiewicza*, „Studia Językoznawcze” 2017, t. 16, s. 99.

<sup>7</sup> Zob. A.M. Lewicki, *Uwagi o problemie...*, op. cit., s. 302; J. Tarsa, *Dyskretny urok nagłówka, czyli skrzydlate słowa na łamach dzisiejszej prasy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego. Filologia Rosyjska” 1995, z. 34, s. 102; W. Chlebda, *Szkice o skrzydlatych słowach...*, op.cit., s. 157–163.

<sup>8</sup> J. Ignatowicz-Skowrońska, *Skrzydlate słowa Juliana Tuwima...*, op.cit., s. 228. Zob. też: W. Chlebda, *Szkice o skrzydlatych słowach...*, op.cit., s. 164–165.

<sup>9</sup> Zob. J. Tarsa, *Dyskretny urok nagłówka...*, op. cit., s. 102.

<sup>10</sup> W. Chlebda, *Szkice o skrzydlatych słowach...*, op. cit., s. 163.

<sup>11</sup> Zob. ibidem, s. 158, 163.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> M. Smoleń-Wawrzusiszyn, „Niežność lekkość bytu” – skrzydlate słowa w retorycznych interpretacjach, „Białostockie Archiwum Językowe” 2016, nr 16, s. 265.

Szymborska mawiała o nim: „Przybora – mistrzowskie połączenie piosenki lirycznej i żartobliwej”<sup>14</sup>.

Po wojnie Przybora zaproponował, poznanemu wcześniej, Jerzemu Wasowskiemu, pisanie muzyki do swoich tekstów. W roku 1958 utworzyli „niepowtarzalny telewizyjny Kabaret Starszych Panów. W siermiężnej gomułkowskiej Polsce wyznaczali właściwe standardy zachowań. Przy okazji stworzyli niedoścignione w swej maestrii piosenki”<sup>15</sup>.

### Odrobina wesołego życia jest dobra na wszystko

Cel artykułu stanowi omówienie wybranych stałych połączeń wyrazowych pochodzących z tekstów piosenek napisanych przez Przyborę. Jedną z takich jednostek jest wyrażenie *odrobina męczyzny na co dzień*, pochodzące z piosenki pt. *Odrobina męczyzny* (z tekstem Przybory i muzyką Wasowskiego).

Połączenie to stanowiło pierwotnie fragment refrenu piosenki. Omawiany związek wyrazowy prymarnie był również tytułem utworu. Potwierdza się zatem to, o czym pisałyśmy wyżej – że powtarzalność połączenia w tekście piosenki sprzyja jego utrwaleniu.

W zebranym materiale pojawiały się przede wszystkim modyfikacje wymienianej analizowanego połączenia. Wydaje się, że we współczesnych tekstach funkcjonuje już struktura *odrobina kogoś a. czegoś na co dzień*. Rzadziej rejestrowane są przypadki wymiany ostatniego członu nominalnego. Zwróćmy uwagę na przykłady komunikatów, w których pojawiły się modyfikacje omawianego połączenia:

#### 1. *Kratka* – pierwsza dama sezonu [tytuł]

*Kraty, kratki, krateczki* przeżywają znowu swoje wielkie dni. [...] Daj się uwieść ich [...] urokowi. [...] *Odrobina kratki na co dzień*. [...] <sup>16</sup>

#### 2. *Odrobina egzotyki na co dzień* [tytuł artykułu o tropikalnych roślinach doniczkowych] <sup>17</sup>

#### 3. *Odrobina szaleństwa na co dzień* [tytuł]

<sup>14</sup> J.R. Kowalczyk, *Jeremi Przybora*, [in:] <https://culture.pl/pl/tworca/jeremi-przybora> (dostęp 13 VII 2018).

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> „Życie na Gorąco” 2004, nr 51, s. 28.

<sup>17</sup> „Świat Kobiety” 2003, nr 2, s. 78–79.

Przywykliśmy do nudnych, casualowych stylizacji [...]. [...] Odważ się na *odrobinę szaleństwa na co dzień*. [...] Modowe eksperymenty są wręcz wskazane. [...] (<http://odzywki-i-suplementy.eu>; dostęp 12.07.2018).

W przykładzie pierwszym nastąpiła personifikacja, która ujawniła się między innymi w tytule tekstu. Może to być nawiązanie do specyfiki tekstu źródłowego, do połączenia w postaci kanonicznej – w pozycji zajmowanej w modyfikacji przez wyraz *kratka* występował przecież pierwotnie rzeczownik żywotny osobowy *mężczyzna*. Może to być również próba ożywienia, zdynamizowania i uatrakcyjnienia wypowiedzi, czemu zresztą personifikacja często służy we współczesnych tekstach<sup>18</sup>.

Przykłady drugi i trzeci ilustrują inny typ modyfikacji wymieniającej, w której w miejscu wyrazu *mężczyzna* pojawiły się rzeczowniki nieżywotne abstrakcyjne *egzotyka* i *szaleństwo*. Wystąpiło tu więc połączenie zewnętrznie różniące się w pewnym aspekcie od charakteru pierwowzoru – *odrobina czegoś na co dzień*, a nie *odrobina kogoś na co dzień*.

Przyjrzyjmy się kolejnemu przykładowi:

#### 4. *Odrobina męskości na receptę* [tytuł]

Testosteron [jest] [...] symbolem siły, przebojowości, zdecydowania, a nawet agresji. [...]

Nie tylko *męska* sprawa [śródtytuł]

Coraz częściej kurację testosteronową stosuje się razem z terapią zastępczą estrogenowo-progestagenową u kobiet [...]. [...] Coraz częściej o hormon agresji proszą kobiety w wieku 20–30 lat, pragnące dorównać *mężczyznom* w wyścigu do kariery [...]<sup>19</sup>.

Rezultatem wymiany dwóch komponentów połączenia wyjściowego jest modyfikacja *odrobina męskości na receptę*. Obie wymiany wynikają ze specyfiki analizowanego tekstu. Pierwsza z nich następuje w obrębie jednostek, które związane są z tą samą sferą semantyczną (*mężczyzna* : *męskość*). Przywołany artykuł traktuje o działaniu testosteronu i skuteczności preparatów testosteronowych. Przeciętny odbiorca kojarzy testosteron przede wszystkim z *mężczyzną*, także z *męskością* (por. np. semantykę piosenki Kayah pt. *Testosteron*), powiązanie tego hormonu z kobietami zaskakuje więc odbiorcę.

<sup>18</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 121–122; J. Samsel, *Kiedy sukienki urzekają, a bransoletki uwodzą – animizacje wybranych atrybutów kobiecości w czasopiśmie kobiecych*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2011, nr 11, s. 188 i nast.

<sup>19</sup> „Życie na Gorąco” 2004, nr 23, s. 28.

Preparaty testosteronowe można otrzymać jedynie na *receptę* i stosują je głównie *mężczyźni*, ale – jak się okazuje – współcześnie te środki farmakologiczne zażywają również kobiety, z różnych przyczyn, m.in. po to, by poprawić formę, zyskać siłę, przebojowość, czyli cechy stereotypowo łączone z kategorią *męskości*<sup>20</sup>.

Połączenie *Addio, pomidory!* także wywodzi się z tekstu piosenki napisanego przez Przyborę (muzyka J. Wasowski). Utwór wykonywany był pierwotnie przez Wiesława Michnikowskiego w *Kabarecie Starszych Panów* (1962).

Rzeczony związek wyrazowy funkcjonuje dziś w polszczyźnie zarówno w postaci kanonicznej, jak i zmodyfikowanej. Skrzydlata jednostka *Addio, pomidory!* w postaci kanonicznej pojawiła się na przykład w artykule dotyczącym zmarłego Michnikowskiego. Tekst rozpoczyna się od słów: *Addio pomidory!*<sup>21</sup>. Wyrażenie to we wskazanym komunikacie zyskało inne nacechowanie emocjonalne niż ma w źródle – wyraża żal za zmarłym wykonawcą.

Pierwszy komponent połączenia jest równokształtny z zapożyczeniem z języka włoskiego, którego jednak nie rejestruje większość słowników współczesnego języka polskiego, wyrazów obcych. Odnajdujemy tu jednak wyraz *adieu* (*adiu*), pochodzący z języka francuskiego, o znaczeniu „do widzenia, żegnaj, bądź zdrow”<sup>22</sup>.

Komunikat *adieu* ma określoną łączliwość – w typowej sytuacji użycia kierowany jest do jednej osoby lub kilku *l u d z i*. Niektóre słowniki podają, że dziś wskazana jednostka jest wyrazem przestarzałym<sup>23</sup> lub sygnalizują, że ma charakter książkowy<sup>24</sup>. W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego odnajdujemy analizowany wyraz odnotowany w postaci *adiu* i adnotacją, że występuje on tylko w nacechowanym żartobliwie, dziś

<sup>20</sup> Zob. np. H. Grochola-Szczepanek, *Kobiecość, męskość czy może płęć komplementarna i neutralna?*, „Alma Mater” 2008, nr 101, s. 62 i nast.; J. Klimczak-Ziółek, *Obrazy kobiet i mężczyzn w mass mediach – raport z badań*, [w:] *Płęć w zwierciadle mass mediów*, red. K. Wódz, Dąbrowa Górnicza 2004, s. 55–90.

<sup>21</sup> „Fakt” 2017, nr 233, s. 16.

<sup>22</sup> Zob. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. I, Warszawa 1958, s. 24; *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. I, Warszawa 2003, s. 13; *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, t. I, Warszawa 2000, s. 6; *Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, red. J. Bralczyk, Warszawa 2005, s. 3; *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1980, s. 6; W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 19.

<sup>23</sup> W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych...*, op.cit., s. 19.

<sup>24</sup> *Inny słownik języka polskiego...*, op.cit., s. 6.

bardzo rzadko używanym, frazeologizmie *Adiu Fruziu*, który oznacza, iż „coś przepadło, grozi (komuś) jakaś strata, szkoda itp.”<sup>25</sup>.

Oprócz zapożyczenia z języka francuskiego Władysław Kopaliński rejestruje także wyraz *addio*, rzadko notowany przez współczesne polskie słowniki, pochodzący z języka włoskiego<sup>26</sup>, równokształtny z pierwszym komponentem badanego połączenia.

Większość elementów semantycznych właściwych dla znaczenia związku wyrazowego *Adiu Fruziu* odnajdujemy także w znaczeniu, realizowanego również z intonacją wykrzyknikową, połączenia *Addio, pomidory!*, wyrażającego pożegnanie już nie z osobą, ale z bytem *n i e o s o b o w y m*, tj. z pomidorami – ulubionymi, mającymi szczególne walory smakowe. Pożegnanie to jest na pozór płaczące i pełne smutku. Wyrażone tu zostało poczucie, że coś przepadło na pewien czas, że nie będziemy mogli rozkoszować się smakiem pomidorów, a jest to niewątpliwa szkoda dla naszego organizmu, strata dla degustatorów dobrych potraw itp. Jednak tekst piosenki ma w rzeczywistości charakter żartobliwy, co w pełni odzwierciedla pierwotny wykonawca utworu – Michnikowski. Uczucie żalu, rozpacz, smutku jest niewspółmierne do wagi opisywanej sytuacji. Wszak chodzi tu o rozstanie się na jakiś czas nie z osobą (co byłoby zgodne z łączliwością wyrazu wyrażającego pożegnanie), a z warzywami.

We współczesnych tekstach odnotowaliśmy kilka wariantów połączenia, które zawierają człon *adios*, wywodzący się z języka hiszpańskiego (por. przykłady 5, 6). Nowy komponent jest również zapożyczeniem oznaczającym pożegnanie, przy czym wywodzi się on z innego języka, por. zbieżność brzmieniową znacznej części zamienianych elementów. Wyraz *adios* funkcjonuje dziś przede wszystkim w języku potocznym – zob. połączenia *adios (papai a. papaj)*, *adijos (papai a. papaj)*<sup>27</sup>. Rzeczony związek wyrazowy wyrażają pożegnanie i są wypowiedzeniami prymarnie skierowanymi do osoby – podobnie jest w przypadku opisanych wyżej jednostek.

Wyraz *adios* funkcjonuje również w niektórych socjolektach, m.in. w języku uczniowskim i młodzieżowym, por. *adios a. adjijos* „zwrot pożegnalny, do zobaczenia, cześć”; *adios makaronos* „zwrot pożegnalny, do zobaczenia,

<sup>25</sup> *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. I, op.cit., s. 24.

<sup>26</sup> W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych...*, op.cit., s. 19.

<sup>27</sup> M. Czeszewski, *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa 2006, s. 19.



czeń”; *adios papai* a. *adijos papai* „zwrot pożegnalny kierowany do nauczyciela wychodzącego z klasy”<sup>28</sup>.

Interesującą nas jednostkę uwzględniła w swym słowniku językowego *savoir-vivre’u* – w rozdziale *Pożegnanie* – Małgorzata Marcjanik. Badaczka odnotowuje dwie formy: *adijos* i *adios*. O pierwszej pisze, że jest to forma „stosowana najczęściej w kontakcie bezpośrednim, pochodząca od hiszpańskiej formy *Adiós* o tej samej funkcji grzecznościowej”, o drugiej zaś – że jest to „forma stosowana w kontakcie pisanym”<sup>29</sup>.

W przykładach piątym i szóstym z wymianą pierwszego członu (*addio* → *adios*) łączą się także inne operacje. Przykładem niech będzie modyfikacja stanowiąca wynik wymian dwóch komponentów (przykład 6), tj. połączenie *A d i o s*, *o g ó r k i* (wymiany: *addio* → *adios*; *pomidory* → *ogórki*). Zwróćmy uwagę na to, że człon *ogórki* to także – jak w tekście źródłowym – nazwa warzywa; poza tym w artykule, nawet w tym samym zdaniu, obok nazwy *ogórki* pojawia się również rzeczownik *pomidory*. We wzmiankowanym komunikacie podkreśla się, że warzywa różnego typu były złej jakości w opisywanym okresie. W przypadku połączenia *A d i o s*, *t a n i e p o m i d o r y* modyfikacja dodająca (wystąpił tu nowy człon adnominalny) łączy się z modyfikacją wymieniającą (nowy element inicjalny) i ma informować o zmianie ceny warzywa. Warto zwrócić uwagę na to, że nie jest to „sucha” informacja – tytuł jest wartościującym komentarzem i zawiera pewien ładunek emocjonalny (co łączy go z tekstem Przybory). Ocenę stanu rzeczy dodatkowo wyrażono w tekście artykułu, por. „ceny [...] poszybowały w górę”, „Wszystko przez tę suszę!”, „ceny warzyw oszalały”.

W przykładzie siódmym mamy do czynienia z modyfikacją dodającą – skrzydlata jednostka pochodząca z piosenki została uzupełniona elementami: *jabłka* oraz *i...* Bez zmian pozostaje zaś pierwszy człon – *addio*. Oba dodane składniki wiążą się z treścią artykułu, mają podkreślić, że w przyszłości mogą zniknąć z powierzchni Ziemi różne gatunki roślin jadalnych. Cytat ósmy zawiera przykład modyfikacji dodającej i wymieniającej: do formy kanonicznej dodano spójnik *czy* oraz drugi człon, powielający formę pierwowzoru, w którym składnik nominalny *pomidory* zastąpiono połączeniem rzeczownika i określającego go przymiotnika: *zdrowy rozsądku*. Zwróćmy uwagę na to, że w modyfikacji rzeczownik konkretny (*pomidory*) zastąpiono abstrakcyjnym

<sup>28</sup> Nowy słownik gwary uczniowskiej, red. H. Zgólkowa, Wrocław 2004, s. 12.

<sup>29</sup> M. Marcjanik, Słownik językowego *savoir-vivre’u*, Warszawa 2014, s. 355.



(*rozsądek*). Dodatkowo zmieniono typ wypowiedzenia – wypowiedzenie żądające wymieniono na pytanie mające charakter alternatywy<sup>30</sup>. Autor artykułu przekazuje w ten sposób negatywną ocenę postępowania zwolenników zdrowej żywności, których nazywa „ekowojownikami”, sugeruje, że tracą oni zdrowy rozsądek, nie doceniają najprostszych rozwiązań i rynku oraz tego, że współczesny konsument ma możliwość wyboru, czego pozbawiony był w czasach PRL-u.

Przyjrzymy się zanalizowanym wyżej cytatom:

5. *Adios tanie pomidory* [tytuł]

Sezon w pełni, a ceny najpopularniejszych i najsmaczniejszych warzyw poszybowały w górę. Wszystko przez tę suszę! *Adios tanie pomidory*. [...]  
Pogoda spowodowała, że ceny warzyw oszalały<sup>31</sup>.

6. [...] dobrej, dużej cebuli będzie mało i wkrótce za taką trzeba będzie zapłacić więcej, niż w zeszłym roku. To samo może [...] dotyczyć większości warzyw [...].

*Adios, ogórki* [śródtytuł]

[...]. Prawdziwe załamanie dotyczy *ogórków* i *pomidorów* – jest ich w bród, ale są niezbyt ładne. Przy tak wysokiej temperaturze, jaka panuje w kraju, *ogórki* rosną często krzywe, pękate, nie nadają się na przetwory, a *pomidory* są drobne. [...] Rośliny wędną i wkrótce przed czasem zakończy się ich okres wegetacji i niskie ceny. [...] Jeśli upały i susza potrwać jeszcze trochę, to [...] ceny pójdą w górę i będą wyższe niż przed rokiem<sup>32</sup>.

7. *Addio, jabłka, pomidory i...* [tytuł artykułu, który traktuje między innymi o tym, że niektóre gatunki roślin stanowiących dla ludzi pożywienie mogą wyginać]<sup>33</sup>.

8. *Addio pomidory czy addio zdrowy rozsądku?* [śródtytuł]

[...] Pańcia [...], i facio [...] wyzwierzali się [w audycji radiowej] na nasze możliwości wyboru tego, co jemy. Rozumiem, że ekowojownikom obojętne są liberalne wartości, a wśród nich swoboda wyboru. Ale nawet ekowojowników obowiązuje jakieś minimum wiedzy, prawdy historycznej i zwykłego *zdrowego rozsądku* [...]. Tymczasem pańcia rozliryczniała się nad smakiem dobrych, pachnących *pomidorów*, które kiedyś były takie wspaniałe, i przeciwstawiała

<sup>30</sup> Zob. S. Jodłowski, *Podstawy polskiej składni*, Warszawa 1977, s. 59–62.

<sup>31</sup> „Super Express” 2006, nr 170, s. 1, 2

<sup>32</sup> „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 181, s. 4.

<sup>33</sup> „Dzisiejsze Życie” 2015, nr 4/250.

je *pomidorom*, które jemy obecnie [...]. Jeśli wzmiankowana ekowojownicza je latem i wczesną jesienią *pomidory* kupowane w supermarketach – to jej sprawa. Ja o tej porze roku kupuję – na ogół gdzie indziej – świeże, pachnące, smaczne *pomidory* zrywane z krzaka tutaj. [...] Problem wyboru występuje także wtedy, gdy u nas kończą się krajowe, dojrzewające na słońcu, pachnące, smaczne *pomidory*. [...] Nikomu się nie śniło [w latach komunizmu], że można importować *pomidory* z krajów o innym klimacie. I dlatego Michnikowski w kabarecie Dudek śpiewał jesienią swój nostalgiczny song „*Addio, pomidory*”. Pańcia nie zauważyła jakoś, że komunizm u nas się skończył i zamiast nadzorców sami decydujemy, co chcemy jeść. [...] <sup>34</sup>.

Przejdźmy do omówienia kolejnej jednostki utrwalonej dzięki tekstom interesującego nas artysty. Jest to połączenie *Piosenka jest dobra na wszystko*, które było pierwotnie tytułem i częścią refrenu piosenki Przybory i Wasowskiego.

W wyniku oddziaływania tego komunikatu rozpowszechnianego przez media związek wyrazowy utrwalił się. Wpłynęła na to niewątpliwie popularność piosenki, jej optymistyczny charakter i nawiązania do barwniejszych czasów:

Dowcipny „wywód”, rozpoczęty zdaniem przypominającym reklamowy slogan [...] sprawia wrażenie tekstu promocyjnego, w którym przekonuje się (w jakże odmienny sposób aniżeli w utworach socrealistycznych) do zalet jakiegoś produktu, [...] a także efektownie objaśnia, czym on jest [...]. Tekst stylizowany na reklamę [...] aluzyjnie przywołuje atmosferę lat przedwojennych; przypomina, że [...] istniał zamożny i elegancki świat, w którym było możliwe optymistyczne i prostoduszne zachwalanie rzeczy błahych, ale niosących radość i otuchę. I właśnie z tamtego, już nieistniejącego świata zostaje przeniesione w czasy powojennej biedy i socjalistycznej szarości przekonanie, że piosenka może być – wbrew solennym projektom ideologicznym – po prostu cieszącym człowieka „drobiazgiem”. Kolejne zdania tekstu dowodzą jednak, że jest „zabawką” o niebagatelnym znaczeniu. [...] <sup>35</sup>.

Z badanym połączeniem wiążemy zazwyczaj konotacje pozytywne, co wynika ze specyfiki utworu źródłowego oraz z semantyki komponentów związku, z jego znaczenia naddanego. Istotny jest tu wyraz *dobry* – jednostka o dodatnim nacechowaniu, należąca do języka wartości <sup>36</sup>. Stwierdzenie zawarte w analizowanym połączeniu wyraża niezbyt realną tezę, że *coś jest dobre na*

<sup>34</sup> „Wprost” 2004, nr 46.

<sup>35</sup> J. Wiśniewski, *Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, z. 2 (16), s. 99.

<sup>36</sup> Zob. J. Puzynina, *Język wartości*, Warszawa 1992.

*wszystko*. Połączenie o takiej semantyce może napawać optymizmem, choć przekonanie o istnieniu antidotum na wszystko jest chyba mało realistyczne. Tego typu wątpliwości ujawniają się niejednokrotnie w realizacjach modyfikacji badanego połączenia – zwróćmy uwagę choćby na przykład dziewiąty (por. człon *prawie*) czy na zawarte w przykładzie 10 wypowiedzenie pytajne oraz na semantykę artykułu sygnowanego przez to wypowiedzenie.

Na podstawie zebranego materiału przykładowego możemy stwierdzić, że połączenie *Piosenka jest dobra na wszystko* rzadko występuje w postaci kanonicznej. Zazwyczaj rejestrowane są modyfikacje wymieniałące. Nowe komponenty innowacji oznaczają różne istoty, byty, czynności. Wskazują one, że w pewnych sytuacjach, okolicznościach dla niektórych osób właśnie one stają się *dobre na wszystko*. Przejdźmy do przeglądu przykładowych cytatów zawierających opisane modyfikacje:

9. [Lekarz mówi do kolegi z pracy (także lekarza), który żali się, że po uzyskaniu przez niego wyroku w zawieszeniu koledzy go unikają] *Praca jest dobra prawie na wszystko*<sup>37</sup>.

10. *Rynek dobry na wszystko?* [podtytuł]

[...] Jednym z podstawowych filarów, na którym został oparty cały program transformacji gospodarczej, było przekonanie, że mechanizm *rynkowy* jest warunkiem racjonalności ekonomicznej, ta zaś jest gwarantem rozwoju kraju. [...] Akceptuje je niemal cała światła część opinii publicznej. Nasuwa się wszakże wątpliwość: czy racjonalność ekonomiczna i pomyślność społeczna zawsze idą w parze? [...]<sup>38</sup>

11. *Kalina jest dobra na wszystko*. *Kalina* i jędrne nazwisko [fragment piosenki dotyczącej *Kaliny* Jędrusik, którą zaśpiewano w programie *300% normy*<sup>39</sup>].

12. *Garnki dobre na wszystko* [tytuł]

Można by pomyśleć, że stojące w lodówce stalowe naczynia to pojemniki do przechowywania żywności. Tymczasem jest to zestaw ekskluzywnych garnków [...]. Jednak największym bajerem [...] są pokrywki. Jedne umożliwiają odciedzanie, inne są idealnymi tarkami i rozdrabniaczami, a inne chronią przed dostępem powietrza i bakteriami<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> „Na dobre i na złe”, TVP 2; 30.05.09.

<sup>38</sup> „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 149, s. 10.

<sup>39</sup> TVP 1, 17.03.09.

<sup>40</sup> „Pani Domu” 2005, nr 8, s. 101.

Niektóre z zanotowanych modyfikacji omawianego połączenia mają odcień ironiczny, por. poniższy przykład:

13. *R a d dobry na wszystko* [tytuł]

W tekście czytamy o środkach mających zapobiec ciąży, polecanych przez ginekologów z początku XX w.; jedną z metod antykoncepcji było wprowadzanie radu do macicy, autor pisze, że „Żadna terapia nie zbierała [...] tak wielkiego śmiertelnego żniwa jak właśnie «leczenie» radem”<sup>41</sup>.

We współczesnej polszczyźnie funkcjonuje również połączenie *Wesołe jest życie staruszką*, utrwalone dzięki oddziaływaniu piosenki o tym samym tytule, napisanej przez Przyborę i Wasowskiego, brawurowo wykonywanej przez Michnikowskiego.

Skrzydlata jednostka *Wesołe jest życie staruszką* stanowiła pierwotnie tytuł oraz powtarzany wielokrotnie fragment refrenu piosenki. Ze związkiem tym łączymy zazwyczaj pozytywne konotacje (rzadko pojawia się inne nacechowanie, podteksty, np. ironia towarzysząca realizacji połączenia w tekście starszego człowieka, rozczarowanego realiami życia). Motywowane jest to specyfiką dwóch komponentów połączenia – istotny jest tu człon *wesoły* oraz wyraz *staruszek*. W badanej jednostce występuje nietypowy dla polszczyzny szyk komponentów: w wypowiedzeniu tego rodzaju zazwyczaj realizowany jest schemat *podmiot+łącznik+orzecznik*, natomiast w piosence wyraz *wesoły*, pełniący funkcję orzecznika, został wyeksponowany przez umieszczenie na początku wypowiedzenia. W tekście takiego mistrza pióra jak Przybora taka kolejność komponentów nie jest przypadkowa. W języku polskim szyk wyrazów jest co prawda swobodny, ale nie dowolny – można mówić o istnieniu typowego szyku wyrazów (szyk neutralny). Jego zmiana zazwyczaj zwraca uwagę odbiorcy, niejednokrotnie służy wyeksponowaniu określonych sensów – w tym wypadku semantyki, konotacji wyrazu *wesoły*.

Zwróćmy uwagę na drugi komponent omawianego połączenia. Gdyby w badanym związku pojawiły się np. jednostki: *stary* w znaczeniu „stary mężczyzna, stara kobieta”, *starzec*, to nacechowanie połączenia mogłoby ulec zmianie. Możliwe byłoby pojawienie się konotacji negatywnych, ironii, kpiny itp.

Na pozytywne nacechowanie analizowanego połączenia miał wpływ także charakter tekstu źródłowego, który w żartobliwy sposób, z filuternym przy-mrużeniem oka przeciwstawia się stereotypowym wyobrażeniom dotyczącym jesieni życia. Tekst piosenki napawa optymizmem, uzmysławia, że starszy

<sup>41</sup> „Newsweek Plus” 2015, nr 6.

człowiek – stereotypowo postrzegany jako zrzędlivy pesymista<sup>42</sup> – mimo dolegliwości związanych ze swoim wiekiem może optymistycznie odbierać otaczający świat, prowadzić interesujące, wesołe życie.

W tekstach współczesnej polszczyzny oprócz postaci kanonicznej odnotowano także różne modyfikacje omawianego związku, przede wszystkim modyfikacje wymieniające, przy czym wymiana komponentów najczęściej wynika z semantyki nowego tekstu. W zebranych materiale zarejestrowano wymianę różnych członów związku, np. pierwszego elementu połączenia w modyfikacjach *A k t y w n e jest życie staruszka* czy *S p o k o j n e jest życie staruszka* oraz ostatniego komponentu – por. tytuł (bliski pierwowzorowi pod względem znaczeniowym) *Wesołe jest życie s e n i o r a* czy nacechowany ironicznie wariant *Wesołe jest życie e s b e k a*. Rzadziej pojawiały się modyfikacje ilościowe, por. komunikat zatytułowany *Wesołe jest życie...*, funkcjonujący jako wzbudzający zainteresowanie nagłówek prasowy.

Przyjrzyjmy się zapowiadanym wyżej egzemplifikacjom:

14. *Wesołe jest życie...* [tytuł]

Sześćdziesięcioletni pastor poślubił pełną wigoru Cynthię. [...] Żona wprowadza do domu szokujące zmiany. [...] To wszystko jest niczym w porównaniu z wydarzeniami na biwaku, z którego ojciec Tim wraca odmieniony<sup>43</sup>.

15. *A k t y w n e jest życie staruszka* [tytuł]

Chyba nikogo nie trzeba przekonywać, że uprawiany sport to zdrowie. Niestety nadal pokutuje opinia, że ludzie *starsi* powinni całkowicie zrezygnować z wysiłku fizycznego, bo szkodzi ich zdrowiu. Nic bardziej mylnego! Dzięki wysiłkowi fizycznemu zachowują oni lepszą kondycję i ogólną sprawność organizmu. [...] Przy wyborze *aktywności* fizycznej powinniśmy kierować się swoimi możliwościami. Warto więc opracować, w porozumieniu z lekarzem, indywidualny program ćwiczeń [...] <sup>44</sup>.

16. *S p o k o j n e jest życie staruszka* [tytuł]

Chyba dobrze się tu żyje pensjonariuszom, skoro świętowaliśmy z nimi pięć ślubów – mówi [...] dyrektor strzeleckich Domów Pomocy Społecznej.

<sup>42</sup> Zob. np. M. Rygielska, „*Vieux, mais encore vert*” – o starości w języku francuskim, [w:] *Starość jako wyobrażenie kulturowe*, red. A. Gomółka, M. Rygielska, Katowice 2013, s. 78; M. Żyłko-Groele, „*Każdy wiek ma swoje radości*”, czyli co o starości i starzeniu się mówią wyrażenia i przysłowia niemieckie, [w:] ibidem, s. 96, 97.

<sup>43</sup> „Olivia” 2003, nr 13, s. 129.

<sup>44</sup> „Życie na Gorąco” 2007, nr 41, s. 40.

[...] Obecnie w Szymiszowie mieszkają 133 osoby *stare* i przewlekłe chore. Opiekuje się nimi 50 osób [...]. Do tej pory odbyło się tu 5 ślubów. [...] (<http://www.nto.pl/wiadomosci/strzelce-opolskie/art,spokojne-jest-zycie-staruszka,id,t.html>, dostęp 9.07.2018)

#### 17. *Wesołe jest życie seniora* [tytuł]

Tym razem [...] w ośrodku wypoczynkowym nad jeziorem Deczno spotkali się *seniorzy* z dwudziestu klubów na dorocznym „Koncercie przyjaźni”. [lid]

[...] – Dzięki takim imprezom mamy okazję do spotkań i spędzenia czasu w swoim towarzystwie na doskonałej zabawie [...]. Nie zamykamy się w czterech ścianach swoich mieszkań, ale jesteśmy ciekawi świata. [...] Chcemy pokazać, że życie *seniora* wcale nie musi być smutne. Wręcz przeciwnie – może być wesołe i aktywne.[...] *Seniorzy* siedząc przy stolikach pod dużymi parasolami raczyli się ciastem, kawą i bawili się w rytm śpiewanych piosenek. (<http://www.expressbydgoski.pl/archiwum/a/wesoale-jest-zycie-seniora>; dostęp 9.07.2018)

Inny charakter ma modyfikacja występująca w przykładzie:

18. *Wesołe jest życie esbeka*, wesołe jak piosnka jest ta [...] [Relacja z występu 40 polityków w Teatrze „Bajka” w Krakowie. Piosenkę tę śpiewał Paweł Kowal z PiS ubrany w stary płaszcz i beret, elementy stroju przypominające czasy PRL-u]<sup>45</sup>.

Innowacja ta, użyta w określonej konsytuacji, uzmysławia współczesnym Polakom, że ludziom, którzy krzywdzili kiedyś swoich rodaków, żyje się dziś bardzo dobrze. Pod osłoną znanej piosenki kabaretowej obnażona została prawda dotycząca tej kwestii; pojawia się ton oskarżycielski, napiętnowanie tego stanu rzeczy.

### Któż oprzeć się ma Przyborze?

Publiczność ceniła Przyborę i Wasowskiego „dlatego, że na tle zhomogenizowanej kultury masowej PRL-u byli tacy inni, odrębni, niepowtarzalni”<sup>46</sup>. Stworzony przez nich *Kabaret Starszych Panów* bardzo silnie oddziaływał na odbiorców, „zapisał się w polskiej kulturze jako trwałe zjawisko o charakterze medialnym. Po niewielu latach zyskał rangę klasyki kabaretu telewizyjnego

<sup>45</sup> Poranny magazyn *Dzień dobry TVN*.

<sup>46</sup> S. Barańczak, *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”? albo Z frontu walki o gdybizm albo Sławiński nareszcie uzupełniony*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1994, nr 4 (28), s. 73.

uznany za pozycję wzorcową w tym gatunku, a przy tym za synonim dobrego smaku”<sup>47</sup>. Przybora tworzył ciekawe, niebanalne teksty, rozśmieszał, ale też zmuszał do myślenia. Nie dziwi więc to, że teksty jego autorstwa, zwłaszcza powtarzane fragmenty, utrwały się w pamięci odbiorców i w języku – stały się skrzydlatymi słowami (z niektórych z nich wykształciły się frazeologizmy), są powtarzane w różnych kontekstach i w różnych funkcjach.

## Bibliografia

- Barańczak S., *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”? albo Z frontu walki o gdybizm albo Sławiński nareszcie uzupełniony*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1994, nr 4 (28), s. 71–83.
- Chlebda W., *Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne*, Opole 2005.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991.
- Grochola-Szczepanek H., *Kobiecość, męskość czy może płć komplementarna i neutralna?*, „Alma Mater” 2008, nr 101, s. 62–67.
- Ignatowicz-Skowrońska J., *O kilku skrzydlatych słowach Henryka Sienkiewicza*, „Studia Językoznawcze” 2017, t. 16, s. 97–106.
- Ignatowicz-Skowrońska J., *Skrzydlate słowa Juliana Tuwima*, „Studia Językoznawcze” 2015, t. 14, s. 225–248.
- Jodłowski S., *Podstawy polskiej składni*, Warszawa 1977.
- Kijonka J., *Absurd i rzeczywistość: panopticum postaw i typów w Kabarecie Starszych Panów*, „Pisma Humanistyczne” 2003, z. 5, s. 222–244.
- Klimczak-Ziółek J., *Obrazy kobiet i mężczyzn w mass mediach – raport z badań*, [w:] *Płć w zwierciadle mass mediów*, red. K. Wódz, Dąbrowa Górnicza 2004, s. 39–93.
- Lewicki A.M., Pajdzińska A., *Frazeologia*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX w.*, t. 2: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993, s. 307–326.
- Lewicki A.M., *Składnia związków frazeologicznych*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1983, z. XL, s. 75–83.
- Lewicki A.M., *Uwagi o problemie „skrzydlatych słów”*, [w:] idem, *Studia z teorii frazeologii*, Łask 2003, s. 301–306.
- Marcjanik M., *Słownik językowego savoir-vivre’u*, Warszawa 2014.
- Markiewicz H., Romanowski A., *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990.
- Puzynina J., *Język wartości*, Warszawa 1992.

<sup>47</sup> J. Kijonka, *Absurd i rzeczywistość: panopticum postaw i typów w Kabarecie Starszych Panów*, „Pisma Humanistyczne” 2003, z. 5, s. 223.



- Rygielska M., „*Vieux, mais encore vert*” – o starości w języku francuskim, [w:] *Starość jako wyobrażenie kulturowe*, red. A. Gomółka, M. Rygielska, Katowice 2013, s. 66–91.
- Samsel J., *Kiedy sukienki urzekają, a bransoletki uwodzą – animizacje wybranych atrybutów kobiecości w czasopiśmie kobiecych*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2011, nr 11, s. 187–198.
- Smoleń-Wawrzusiszyn M., „*Nieznośna lekkość bytu*” – skrzydlate słowa w retorycznych interpretacjach, „Białostockie Archiwum Językowe” 2016, nr 16, s. 265–283.
- Tarsa J., *Dyskretny urok nagłówka, czyli skrzydlate słowa na łamach dzisiejszej prasy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego. Filologia Rosyjska” 1995, z. 34, s. 101–107.
- Wiśniewski J., *Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, z. 2 (16), 92–109.
- Żyłko-Groele M., „*Każdy wiek ma swoje radości*”, czyli co o starości i starzeniu się mówią wyrażenia i przysłowia niemieckie, [w:] *Starość jako wyobrażenie kulturowe*, red. A. Gomółka, M. Rygielska, Katowice 2013, s. 92–102.

### Słowniki

- Czeszewski M., *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa 2006.
- Inny *słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, t. I–II, Warszawa 2000.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000.
- Marcjanik M., *Słownik językowego savoir-vivre'u*, Warszawa 2014.
- Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, red. J. Bralczyk, Warszawa 2005.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. I–XI, Warszawa 1958–1969.
- Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1980.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. I–VI, Warszawa 2003.

### Źródła internetowe

- Kowalczyk J.R., *Jeremi Przybora*, [in:] <https://culture.pl/pl/tworca/jeremi-przybora> (dostęp: 13.07.2018).
- <http://www.expressbydgoski.pl/archiwum/a/wesole-jest-zycie-seniora> (dostęp: 9.07.2018).
- <http://www.nton.pl/wiadomosci/strzelce-opolskie/art,spokojne-jest-zycie-staruszka,id,t.html> (dostęp: 9.07.2018).
- <http://odzywki-i-suplementy.eu> (dostęp: 12.07.2018).

**Dorota Połowniak-Wawrzonek** – profesor w Zakładzie Polszczyzny Współczesnej i Historycznej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Przedmiotem jej badań są: stałe związki frazeologiczne współczesnej polszczyzny; wpływ mediów na frazeologię polską; metaforyka militarna w tekstach współczesnej polszczyzny; metafory językowe nawiązujące do czynności przyjmowania pokarmu; język w mediach (głównie język polityki i reklamy); frazeologia języka pisarzy oraz związki frazeologiczne w socjolektach. Autorka kilku monografii: „Związki frazeologiczne współczesnego języka polskiego motywowane sytuacją walki (zbrojnej)”, „Wpływ mediów na współczesną polską frazeologię”, „Metafory językowe nawiązujące do czynności przyjmowania pokarmu”, „Stale związki frazeologiczne i przysłowia w dziełach Aleksandra Fredry” oraz ponad 70 artykułów naukowych. Publikuje w pismach krajowych i zagranicznych, m.in. w „Problemach Frazeologii Europejskiej”, „Poradniku Językowym”, „Respectus Philologicus”. W latach 1993–2011 członek Komisji Frazeologicznej Komitetu Językoznawstwa PAN w Warszawie.

**Agnieszka Rosińska-Mamej** – doktor, adiunkt w Zakładzie Komunikacji Językowej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach; autorka blisko 50 artykułów naukowych (m.in. *Funkcje form adresatywnych towarzyszących aktom próśb we współczesnym języku polskim*, „Respectus Philologicus” 2007, nr 11 (16), s. 42–55; *Ile aktów jest w makroakcie mowy, czyli o najczęstszych sposobach realizacji próśb we współczesnym języku polskim*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 2013, z. LXIX, s. 113–126; *O mechanizmach retorycznych stosowanych w tematach e-maili marketingowych*, „Studia Medioznawcze” 2016, nr 2 (65), s. 83–93); zainteresowania badawcze: pragmatyka językowa, stylistyka, etykieta językowa, tekstologia, psycholingwistyka i neurolingwistyka, gerontologopedia.

**Grzegorz Trębicki**

ORCID: 0000-0001-6740-8922

## **TOWARDS EVALUATION OF CONTEMPORARY NON-MIMETIC FICTION: DOES NON-MIMETIC FICTION BELONG TO POPULAR LITERATURE?**

**Keywords:** non-mimetic literature, literary reception, popular literature, fantastic literature, evaluation of literature

### **Abstract**

The present paper is meant to be the first step in an approximation of 'merits' typical for contemporary non-mimetic ('fantastic') fiction. The author suggests that a very specific set of such literary (and perhaps also cultural) merits can be distinguished, inherent for this class of literature and describable in strictly structural, textual terms. The article discusses contemporary non-mimetic literature in the context of the prevailing definitions of 'popular literature' and the opposition between 'genre' and 'high' fiction.

W STRONĘ EWALUACJI WSPÓŁCZESNEJ PROZY NIEMIMETYCZNEJ:  
CZY PROZA NIEMIMETYCZNA STANOWI CZĘŚĆ LITERATURY POPULARNEJ?

**Słowa kluczowe:** literatura niemimetyczna, literatura popularna, fantastyka, recepcja literacka, ewaluacja literatury

**Streszczenie**

Niniejszy artykuł stanowi w założeniu pierwszy krok w opisanie „wartości” współczesnej literatury niemimetycznej („fantastyki”). Autor sugeruje, że literatura ta charakteryzuje się specyficznym typowym dla niej zestawem „wartości” literackich (oraz kulturowych), które mogą być opisane w kategoriach ściśle strukturalistycznych, tekstowych. Artykuł omawia współczesną literaturę niemimetyczną w kontekście obowiązujących definicji „literatury popularnej” jak również opozycji pomiędzy literaturą „popularną” oraz „wysoką”.

It may be surprising that the very word ‘evaluation’ is used in a paper’s title by a scholar who has always cherished the traditional (albeit rather unfashionable nowadays) formalist vision of “literary studies” as a discipline clearly distinguished from ‘literary criticism’<sup>1</sup> which, in turn, implies the substantial (or perhaps essential) element of evaluation of particular works or, at times, even normative attempts on the part of some critics.

Moreover, the term in question also unavoidably draws our attention towards the issues of literary reception and certain cultural mechanisms<sup>2</sup> shaping the publishing market which – in my opinion – constitutes the subject for studies perhaps more cultural or sociological than strictly literary in nature.

Yet, the present discussion is meant to be the first step in approximation of ‘merits’ typical for contemporary non-mimetic fiction. I believe that a very specific set of such literary (and perhaps also cultural) merits can be distin-

<sup>1</sup> As expressed, for example, by A. Zgorzelski, *Przeciw permissywnizmowi metodologicznemu w badaniach literackich*, [in:] idem, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Gdańsk 1999, p. 22.

<sup>2</sup> The terms ‘culture’ and ‘cultural mechanisms’ (in contradistinction to ‘literature’ and ‘literary mechanisms’) are applied here in a very specific way, differing from many widely accepted connotations attached to them. Generally speaking, I use the adjective ‘literary’ to speak about textual and ‘cultural’ about contextual factors. For example, purely ‘literary’ or artistic mechanisms are opposed to cultural (or even more broadly civilizational) ones – marketing, publishing, etc. See A. Zgorzelski, *Literary Texts, Cultural Texts*, [in:] *Texts of Literature, Texts of Culture*, ed. L. Gruszevska Blaim and A. Blaim, Lublin 2005, pp. 12–13.

guished, inherent for this class of literature. I am also convinced that they can be described in strictly textual terms; not merely as subjective preferences or vague impressions but also as precisely defined presuppositions, agreements between the implied reader and the implied writer as to what literary gratifications are to be expected by the first from the reading experience. This, ultimately, will not be a discussion about particular readers' tastes but, in the first place, about certain structural dominants that are well manifested in texts themselves.

I will start this preliminary research from analyzing the mechanisms mentioned in the second paragraph as it is difficult to discuss contemporary non-mimetic fiction<sup>3</sup> (or 'fantastic fiction' in other words) ignoring them. It is, after all, the evaluative criteria of the readers and their expectations that shape the evolution of non-mimetic genres. This is, obviously, only natural for a class of fiction belonging to the so called 'popular literature'.

Thus we come to the question posed in the title of the present paper. At first sight it seems purely rhetorical – 'fantastic' or non-mimetic genres are usually quoted as key examples of 'popular' or 'genre' fiction by various sources and critics. Undoubtedly, it would be logically challenging to argue otherwise. Non-mimetic genres, be it science fiction or 'fantasy'<sup>4</sup>, claim large, not neces-

<sup>3</sup> By non-mimetic literature I mean various genres encompassing a vast range of works in which the world model does not pretend to be the copy of the empirical one (see A. Zgorzelski, *Born of the Fantastic*, Gdańsk 2004, pp. 28–35; compare R. Scholes, *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*, London 1975, pp. 6–7). In other words I refer to all works usually labelled as 'fantasy', 'science fiction' or 'horror'. In common speech this broad category is often denominated jointly as 'fantastic literature' (in the broadest possible meaning) or – in Polish – simply 'fantastyka' or 'literatura fantastyczna'.

<sup>4</sup> Fantasy is an extremely confusing and imprecise term which, in my opinion, should be best avoided in proper literary-theoretical and genological discussion unless it is – as Marek Oziewicz once rightly proposed – 'qualified by an adjective and properly described' (M. Oziewicz, *One Earth, One People. The Mythopeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*, Jefferson, North Carolina, and London 2008, p. 24). I have tried to approximate several such genres (for example 'Secondary World Fantasy', 'Contemporary Magical Novel', 'Contemporary Metaphorical Fantastic Novel', etc.) in my study *Worlds so Strange and Diverse* (G. Trębicki, *Worlds So Strange and Diverse. Towards a Genological Taxonomy of Non-mimetic Literature*, Newcastle Upon Tyne 2015). I purposely put 'fantasy' in inverted commas here to signal that I am using it not to denominate a particular literary genre (in the genological sense) but rather to refer to a loose (and at the same time extremely huge), heterogeneous class of texts representing, in fact, different genres. So understood 'fantasy' is primarily a marketing category or a cultural label. See G. Wolfe *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Middletown 2011, pp. 1–2

sarily high-brow audiences, they are created, marketed and sold in typically commercial ways, they share a lot of common traits with their mimetic-counterparts such as romance or detective story. Yet, I will try to demonstrate that the issue is more complex here.

I will start from quoting some of the typical definitions of 'popular literature' in order to subsequently explore how well non-mimetic fiction fits into that category at closer scrutiny.

Popular literature – or, as it is sometimes called in English language criticism – 'genre literature' or 'genre fiction' is, as many other literary theoretical notions, a rather vague and controversial term. J. A. Cuddon, the author of *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* states that popular novel 'is a loose term for a novel which has a wide readership; it often carries slightly pejorative connotations which suggest a middle- or low-brow audience and imply that such a novel may not possess much literary merit'<sup>5</sup>. *Encyclopaedia Britannica* suggests that

popular literature includes those writings intended for the masses and those that find favour with large audiences. It can be distinguished from artistic literature in that it is designed primarily to entertain. Popular literature, unlike high literature, generally does not seek a high degree of formal beauty or subtlety and is not intended to endure<sup>6</sup>.

Among most notable genres of popular literature it mentions romance, detective story, fantasy and science fiction<sup>7</sup>. *Słownik literatury popularnej* describes its subject as '[a] sphere of literary activity, including works targeted at a vast audience, aimed at fulfilling their personal needs and delivering them entertainment and strong emotional experiences'<sup>8</sup>. In a similar vein Anna Gemra states that

---

and G. Trębicki, *Kulturowe taksonomie literatury niemimetycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich/Problems of Literary Genres” 2011, vol. LIV, pp. 271–272.

<sup>5</sup> J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1998, p. 685.

<sup>6</sup> There has been a long dispute about this alleged lack of literary merit on the part of popular literature as many outstanding writers wrote, in fact, genre literature. Undoubtedly, the border between 'genre' and 'artistic' fiction is a rather blurred one.

<sup>7</sup> *Encyclopaedia Britannica* [online], *Popular literature* [entry], <https://www.britannica.com/art/popular-art#ref236490> (access 15.11.2017).

<sup>8</sup> “Dziedzina twórczości literackiej, obejmująca utwory przeznaczone dla szerokiego kręgu czytelników, nastawione na realizację ich potrzeb osobowościowych, na dostarczenie im

popular literature among which fantastic literature should be counted, offers its readers texts that are supposed to entertain and this is their primary function to which all other functions – including aesthetic ones – are subordinated. There exist strict construction rules in these texts, which must be obeyed by a writer if she or he wants his work to earn him money – to gain the appreciation of the readers<sup>9</sup>.

Finally, Wikipedia – which is, perhaps, worth quoting as a sort of ‘proxy vox populi’, summarizing most common or widespread opinions – stresses the opposition between genre and literary fiction. According to it ‘literary fiction is defined as fictional works that are deemed to be of literary merit, as distinguished from most commercial or genre fiction’. Genre fiction, in turn, ‘also known as popular fiction, is plot-driven fictional works written with the intent of fitting into a specific literary genre, in order to appeal to readers and fans already familiar with that genre’. As its main categories crime, fantasy, romance, science fiction, western, inspirational and horror are mentioned<sup>10</sup>. This polarity of ‘popular’ and ‘literary’ fiction seems to be the prevailing notion among critics or authors of diverse compendiums. Consequently, the first is usually portrayed as the poor, vulgar and meritless relative of the latter. Thus literary fiction ‘often involves social commentary, political criticism, or reflection on the human condition’ whereas in genre fiction ‘plot is the central concern’<sup>11</sup>.

Basically agreeing with the above statements which correctly emphasize the very nature and key mechanisms of popular literature, I feel it also necessary to pinpoint several of their implications as – in case of contemporary non-mimetic literature – things are rarely so simple as they might seem at first sight.

First, the very notion of ‘entertainment’ that surfaces in most of the definitions of popular literature needs some clarification. After all, does not

---

rozrywki silnych przeżyć emocjonalnych” (*Słownik literatury popularnej*, ed. T. Żabski, Wrocław 2006, p. 310; trans. mine).

<sup>9</sup> „Literatura popularna, do której zalicza się literaturę fantastyczną, oferuje swoim czytelnikom dzieła, które mają służyć rozrywce i przede wszystkim rozrywce; są jej podporządkowane wszystkie inne funkcje, także estetyczna. W kręgu tych tekstów istnieją twarde reguły konstrukcyjne, których twórca musi przestrzegać, jeśli chce, by jego dzieło zarabiał na niego – żeby zyskało uznanie czytelników” (A. Gemra, *Igraszki z czasem i przestrzenią: światy możliwe w literaturze fantastycznej*, [in:] *Kosmologie światów możliwych (Filozofia)*, ed. J. Jaskóła, A. Olejarczyk, vol. 40, [Acta Universitatis Wratislaviensis 2321], Wrocław 2002, p. 127; trans. mine).

<sup>10</sup> Wikipedia [online], Fiction [entry], <https://en.wikipedia.org/wiki/Fiction> (access 10.11.2017).

<sup>11</sup> J. Saricks, *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction*, New York 2009, p. 180–182.



every reader (with the possible exception of scholars, critics and philology students) reach for literary fiction in search of some sort of entertainment? Obviously, one may find it following with bated breath Christian Grey and Anastacia Steele's erotic and emotional perturbations or, alternatively, deciphering classical allusions in Joyce's *Ulysses*. What, in fact, is meant by 'entertainment' in the definitions mentioned above is – let us call it – a kind of 'thoughtless' pastime on the part of a reader who is not engaged intellectually in the reading process and does not want to reconstruct possible meanings hidden in the text or experience it in a more cognitively active way. His or her pleasure comes primarily from following the plot, identifying with protagonists and thus undergoing strong but simple emotions. Generally speaking, such reader's participation is relatively passive; she or he expects the plot and characters to be confined within certain borders specified by the proper literary conventions and does not want to be confused or disturbed by the text in any way<sup>12</sup>.

Needless to say, I will argue that a very large proportion of non-mimetic fiction significantly exceeds the constraints of so understood 'entertainment literature'. It is not only the case of 'hard' SF novels with their references to latest scientific achievements or radical 'posthuman' cyberpunk texts putting to test the very notion of humanity – that require a substantial cognitive effort of the reader. Non-mimetic fiction by definition throws him/her in (relatively) unknown (and often disturbing) regions and imposes the necessity of reconstructing the model of the presented world, significantly different from the reader's 'empirical' experience. Obviously, in case of most schematic non-mimetic works – such as, for example, those labeled by *The Encyclopedia of Fantasy* as 'genre fantasy'<sup>13</sup> – this emotional and intellectual effort is largely

<sup>12</sup> Comp. A. Gemra, *Igraszki z czasem i przestrzenią*, op. cit., *passim*. This, of course, is a certain approximation as there are probably very few ultimately 'thoughtless' readers as well as, on the other hand, there are few ultimately 'ambitious' ones.

<sup>13</sup> This term – according to the authors of *the Encyclopedia* is difficult to define 'without pejorative implications. GF is almost always High Fantasy, Heroic Fantasy or Sword and Sorcery, and its main distinguishing characteristics is that, on being confronted by an unread GF book, one recognizes it; one has been here before, and the territory into which the book takes one is familiar – it is Fantasyland. The characters, too, are likely to be familiar: Hidden Monarchs, Ugly Ducklings, Dwarves, Elves, Dragons... In short, GF is not at heart fantasy at all, but a comforting revisitation of cosy venues, creating an effect that is almost anti-fantasy. An allied point is that GF's cater in large part for unimaginative readers who, through the reading of a GF, can feel themselves to be, as it were vicariously imaginative. This goes

reduced by the predictability of the applied conventions (although it may be argued that even these texts are more demanding than typical mass-market romances<sup>14</sup>). Still, the mainstream of contemporary non-mimetic works definitely requires a more active participation on the part of readers than it is usually expected of 'popular' literature.

Second, it would also be questionable whether all functions of contemporary non-mimetic texts are really that frequently and obtrusively subordinated to its purely entertaining or ludic dimension<sup>15</sup>. More often than not they seem to co-exist side by side on more or less – in a manner of speaking – equal rights or interact with one another in more complex ways. In many classic or contemporary science fiction novels the ludic component is subordinated to their extrapolative aspects as the main function of an adventurous plot is to

---

exactly counter to the purpose of the full fantasy, which is to release or even catapult the reader into the new regions of imaginations' (*The Encyclopedia of Fantasy*, ed. J. Clute and J. Grant, New York 1999, p. 396). It is worth noting that the above approximation of GF is very close to the definitions of both popular literature and the reading experience it offers to its audience that we have discussed previously. At the same time, however, *the Encyclopedia* emphasizes that this characteristics cannot be applied to the mainstream of contemporary fantasy.

<sup>14</sup> It should be pointed out that there actually exists a class of hybrid works situated between non-mimetic fiction proper and such mimetic popular genres as the romance or prose for teenagers. Interestingly, despite the fact they use some conventions of the former, they tend to share the audience exclusively with the latter. Simplified non-mimetic conventions are used pretextually here in order to make a given text slightly different from other texts in the same category or to diversify the commercial offer of the author or the publishing house. Such is, for example, the case of a well known author of romances – Jayne Ann Krentz who under a pen name Jane Castle published also several apparently fantastical novels. They are obviously constructed in exactly the same way as her mimetic books – save for the fantastical setting. These works are well received among the readers of romances but have been completely disregarded by fantasy or SF fans.

<sup>15</sup> The class of 'fantastic' texts in which purely entertaining function dominates completely may be, in fact, narrower than it initially seems. On one hand, it would definitely encompass various historical "pulp" non-mimetic genres such as lost races stories, early space opera or early heroic fantasy in the vein of Robert E. Howard (comp. A. Gemra, *Igraszki z czasem i przestrzenią*, op. cit., *passim*). On the other hand – some of contemporary most imitative and schematic texts belonging, for example, to Secondary World Fantasy Genre or derivative of other media such as RPG. It is worth noting, however, that even works commonly labelled as primarily "entertaining" often reveal at closer scrutiny other significant components. By way of example: the serious ethical dimension in otherwise perfectly 'adventurous' space-opera militaristic Vorkosigan Saga by Lois McMaster Bujold and the constant interaction between quick, dynamic action and its moral implications seems to be one of the main sources of the attractiveness of this series.

illustrate a certain daring scientific or futurological concept. In classical Secondary World Fantasy works, in turn, it is the mythic pattern that permeates the whole structure of the book<sup>16</sup>.

On the other hand, however, it would be very hard to deny the fact that nearly all non-mimetic texts do conform to certain universal narrative rules and those rules are directed towards making the text more accessible and 'readable' in a conventional way. Contemporary non-mimetic fiction, on the whole, does not favor too radical formal experiments. Thus it usually features a relatively fast-paced chronological plot centered about a couple of likable protagonists and dislikable antagonists which includes a proper dose of adventures, clashes and culmination points. Non-mimetic fiction is rather traditional as far as narrative techniques are concerned – similarly to mimetic popular genres and in contradistinction to, for example, postmodern literature. It facilitates suspending the reader's disbelief and makes him or her emotionally involved in the fictitious world and identify with the protagonists. It is hard to disagree with Anna Gemra's statement that the universes of non-mimetic fiction 'are characterized by an amazingly high proportion of common features, regardless of a specific genre to which a given text belongs'<sup>17</sup>. On the other hand, however, it would be a mistake to overestimate this similarity and overlook various differences and peculiarities that imply diverse kinds of merit non-mimetic texts may offer.

Finally, there remains the issue of 'popular' vs. 'high' literature opposition. Here we enter the sphere particularly susceptible to subjective judgments and literary fashions which is best describable in critical-literary rather than theoretical-literary terms. It seems, however, that the image of non-mimetic literature in the eyes of modern critics suffers from two main reasons. First, there is what Robert Scholes once called 'the realistic fallacy' – traditional assumption that fiction 'must offer us a record of experience or a picture of

<sup>16</sup> See, for example, J.M. Walker, *Rites of Passage Today: The Cultural Significance of 'A Wizard of Earthsea'*, "Mosaic" 1980, no. 13, pp. 3–4; M. Oziewicz, *One Earth, One People*, op. cit., G. Trębicki, *Mythic Elements in Secondary World Fantasy and Exomimetic Literature*, [in:] *Fantastyczność i cudowność. Mityczne Scenariusze*, ed. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2011, and *Mythic Scenario: The Motif of Protagonist's Initiation and Maturation in Secondary World Fantasy*, [in:] *Fantastyczność i cudowność. Mit—Literatura—Tajemnica*, ed. W. Gruszczyński, T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2013.

<sup>17</sup> „Stwarzane przez autorów uniwersa odznaczają się jednak zastanawiająco wysokim procentem cech wspólnych, bez względu na gatunek, do którego dzieło należy” (A. Gemra, *Igraszki z czasem i przestrzenią...*, op. cit., p. 127; trans. mine).

real life'<sup>18</sup>. Second, the world of contemporary criticism tends to favor formal and postmodern experiments over traditional, realistic techniques which are, paradoxically, used by non-mimetic texts to create their fantastical worlds<sup>19</sup>. These two factors combined with indisputable repetitiveness of conventions used by non-mimetic literature make it often neglected or despised by serious critics.

On the other hand, non-mimetic fiction has also received over the years a lot of defense from numerous critics and scholars<sup>20</sup>. Scholes remarks that 'fiction has always been characterized to perform two functions. Some fictions accomplish both equally, some emphasize one, but a work which accomplishes neither must be a bad fiction or no fiction at all. We may call these functions sublimation and cognition'<sup>21</sup>. He describes the first one in the following way:

As sublimation, fiction is a way of turning our concerns into satisfying shape, a way of relieving anxiety, of making life bearable. Sometime as this function of fiction is called a dirty and degrading word: "escapism". But it is not exactly that, any more than sleep is an escape from not being in a dream, from being wherever we are when we are asleep and not dreaming. Sleep and dreaming are aspects of life which are important because they are necessary for our functioning as waking beings. A healthy person sleeps and dreams in order to awake refreshed. As sublimation, fiction takes our worst fears and takes them by organizing them in a form charged with meaning and value<sup>22</sup>.

As we can see, the critic as if rehabilitates the emotional function of fiction, usually scorned by the critics (which is well visible in the definitions of popular literature presented earlier). It is, perhaps, also worth reminding at this point that the reader's 'emotional' experiences are a vast and heterogeneous category.

<sup>18</sup> R. Scholes, *Structural Fabulation...*, op. cit., pp. 5–6.

<sup>19</sup> Comp. A. Gemra, *Igraszki z czasem i przestrzenią...*, op. cit., p. 127.

<sup>20</sup> See, for example, B. Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington and Indianapolis 1992; U.K. Le Guin, *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, ed. and introduction by S. Wood, New York 1982; M. Oziewicz, *One Earth, One People...*, op. cit.; J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, [in:] idem, *Tree and Leaf*, London 1964; B. Trocha, *Literatura popularna jako przestrzeń gry, spekulacji i poszukiwań*, [in:] *Związki i rozwiązania. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, ed. A. Gemra, H. Kubicka, Wrocław 2012; and J.M. Walker, *Rites of Passage Today...*, op. cit.

<sup>21</sup> R. Scholes, *Structural Fabulation...*, op. cit., p. 4.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 5. Compare J.R.R. Tolkien's thoughts on the alleged escapism in fantasy (Tolkien, *On Fairy-Stories*, op. cit., passim).

ry which includes not only sentimental longings of, say, a typical *50 Shades of Grey* fan, but also concepts such as catharsis or eucatastrophe, coined by J.R.R. Tolkien in his famous essay (Tolkien 1968).

In its cognitive function, in turn, Scholes continues,

fiction helps us to know ourselves and our existential situation. Because fiction does function in this way, it has sometimes been assumed that it must offer us a record of experience or a picture of real life. This is the realistic fallacy, which so much of contemporary critical thought has labored to expose. For fiction offers us not transcriptions of actuality but systematic models which are distinct from reality<sup>23</sup>.

In the further part of his argument Scholes seems to suggest that the contemporary 'high' literature considerably fails to perform these crucial functions whereas prominent works of non-mimetic fiction have taken up its place in this respect (he discusses at length Ursula Le Guin's *A Wizard of Earthsea* which he perceives as an exemplary model of 'structural fabulation').

In a very similar vein Andrzej Zgorzelski writes about

the rising status in the genological hierarchy of the 20<sup>th</sup> century of those texts which, instead of meticulously trying to create an artistic copy of reality, openly present a world model, provoking the reader to a more active search for the meanings of the fictional universe and, ultimately, his/her own universe<sup>24</sup>.

In this short introductory article I have attempted to preliminarily demonstrate that the basically 'popular' character of non-mimetic literature does not exclude a common presence within it of certain substantial artistic or cognitive aspects although they may function in ways inherent to non-mimetic genres and considerably different than those usually associated with prose revered by contemporary criticism as 'high'.

Moreover, it seems that the modes in which non-mimetic literature operates – evolves, constructs its textual worlds and is subsequently received and evaluated by its audience – are also considerably different than those applied in typically mimetic 'popular' fiction genres such as the crime novel, the romantic (or the erotic novel) or various sorts of thrillers (including espionage and science-military stories). Identifying textual (and at the same time receptional) dominants seems to be relatively easy there. A crime story, for example, may

<sup>23</sup> Ibidem, pp. 4–6.

<sup>24</sup> A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, p. 186.

include significant elements of social and political observations, but at the core of its construction there always lies the immortal 'who killed?' riddle. A passionate feeling between initially controversial but ultimately likeable protagonists organizes the whole structure of the contemporary romantic novel. A good Tom Clancy-like technothriller is bound to present sensational plot packed with a sufficient number of clashes in which the latest military technology is used with spectacular effect. These main dominants – additional components notwithstanding – are in most cases rather predictable. This is not so with most non-mimetic texts.

It is also worth emphasizing that – in contradistinction to contemporary mimetic popular works – their non-mimetic counterparts more frequently tend to be included by the literary critics into the class of more artistic or, at least, culturally influential works, perhaps even deserving attention of serious scholars. It is not accidental that the texts of Tolkien, Ursula K. Le Guin, Stanisław Lem, Philip K. Dick or Strugatski brothers have often been adopted into contemporary canon or hailed as modern classics whereas novels of Erich Segal, Alistair McLean, Thomas Clancy or Lee Child have not (as will probably be the case of E.L. James). Obviously, there exists something in non-mimetic fiction that definitely exceeds the limitations of popular literature as most sources define it.

Thus contemporary non-mimetic literature reveals its slightly paradoxical nature. If we define 'popular literature' as literature accessible to large audiences, then non-mimetic fiction undoubtedly falls into this category. Artistic experiments if they surface here are seldom nearly as radical as those encountered in modern 'literary fiction' and even more ambitious 'fantastic' writers usually apply a good measure of repetitive and unsophisticated conventions in their work. Yet, it does not mean that 'fantastic fiction' is deprived of its specific merit as it often performs crucial literary and cultural functions that 'high' literature has apparently long abandoned. If nowadays a reader wants to be confronted with the eternal questions about human condition, she or he is probably more likely to encounter them in 'fantastic' literature than in any other category of contemporary prose writing.

In my further research I will attempt to describe more precisely particular merits that surface in diverse works (and genres) of contemporary non-mimetic fiction.

## Bibliography

- Attebery, B., *Strategies of Fantasy*, Bloomington and Indianapolis 1992.
- Cuddon, J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1998.
- Encyclopaedia Britannica* [online], *Popular literature* [entry], <https://www.britannica.com/art/popular-art#ref236490> (access 15.11.2017).
- The Encyclopedia of Fantasy*, ed. J. Clute and J. Grant, New York 1999.
- Gemra, A., *Igraszki z czasem i przestrzenią: światy możliwe w literaturze fantastycznej*, [in:] *Kosmologie światów możliwych (Filozofia)*, ed. J. Jaskóła, A. Olejarczyk, vol. 40, [Acta Universitatis Wratislaviensis 2321], Wrocław 2002.
- Le Guin, U.K., *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, ed. and introduction by S. Wood, New York 1982.
- Oziewicz, M., *One Earth, One People. The Mythopeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*, Jefferson, North Carolina, and London 2008.
- Saricks, J.G., *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction*, New York 2009.
- Scholes, R., *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*, London 1975.
- Słownik literatury popularnej*, ed. T. Żabski, Wrocław 2006.
- Trębicki, G., *Kulturowe taksonomie literatury niemimetycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich/Problems of Literary Genres” 2011, vol. LIV.
- Trębicki, G., *Mythic Elements in Secondary World Fantasy and Exomimetic Literature* [in:] *Fantastyczność i cudowność. Mityczne Scenariusze*, red. T. Ratajczak i B. Trocha, Zielona Góra 2011.
- Trębicki, G., *Mythic Scenario: The Motif of Protagonist's Initiation and Maturation in Secondary World Fantasy* [in:] *Fantastyczność i cudowność. Mit—Literatura—Tajemnica*, red. W. Gruszczyński, T. Ratajczak i B. Trocha, Zielona Góra 2013.
- Trębicki, G., *Worlds So Strange and Diverse. Towards a Genological Taxonomy of Non-mimetic Literature*, Newcastle Upon Tyne 2015.
- Tolkien J.R.R., *On Fairy-Stories*, [in:] idem, *Tree and Leaf*, London 1964.
- Trocha B., *Literatura popularna jako przestrzeń gry, spekulacji i poszukiwań*, [in:] *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, ed. A. Gemra, H. Kubicka, Wrocław 2012.
- Walker J.M., *Rites of Passage Today: The Cultural Significance of “A Wizard of Earthsea”*, “Mosaic” 1980, no. 13.
- Wikipedia* [online], *Fiction* [entry], <https://en.wikipedia.org/wiki/Fiction> (access 10.11.2017).
- Wolfe G., *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Middletown 2011.
- Zgorzelski A., *Born of the Fantastic*, Gdańsk 2004.
- Zgorzelski A., *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980.
- Zgorzelski A., *Literary Texts, Cultural Texts*, [in:] *Texts of Literature, Texts of Culture*, ed. L. Gruszewska-Blaim and A. Blaim, Lublin 2005.



Zgorzelski A., *Przeciw permissywowizmowi metodologicznemu w badaniach literackich* [in:] *idem, System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Gdańsk 1999.

**Grzegorz Trębicki**, nauczyciel akademicki, literaturoznawca. Absolwent anglistyki UMCS, doktoryzował się w r. 2005 na Uniwersytecie Gdańskim na podstawie rozprawy *Fantasy. Ewolucja gatunku*. W 2016 roku Rada Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego nadała mu stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Obecnie zatrudniony na Uniwersytecie im. Jana Kochanowskiego w Kielcach w Instytucie Filologii Obcych. W zakres jego zainteresowań naukowych wchodzi przede wszystkim *fantasy* oraz szeroko pojęta anglojęzyczna literatura niemimetyczna. Autor licznych artykułów, opublikowanych zarówno w Polsce jak i za granicą, (m.in. w *Mythlore* oraz *Science Fiction Studies*) a także trzech monografi: *Fantasy. Ewolucja gatunku* (Universitas 1997), *Synkretyzm Fantasy* (Libron 2014) oraz *Worlds So Strange And Diverse: Towards A Genological Taxonomy Of Non-mimetic Literature* (Cambridge Scholars Publishing 2015).

