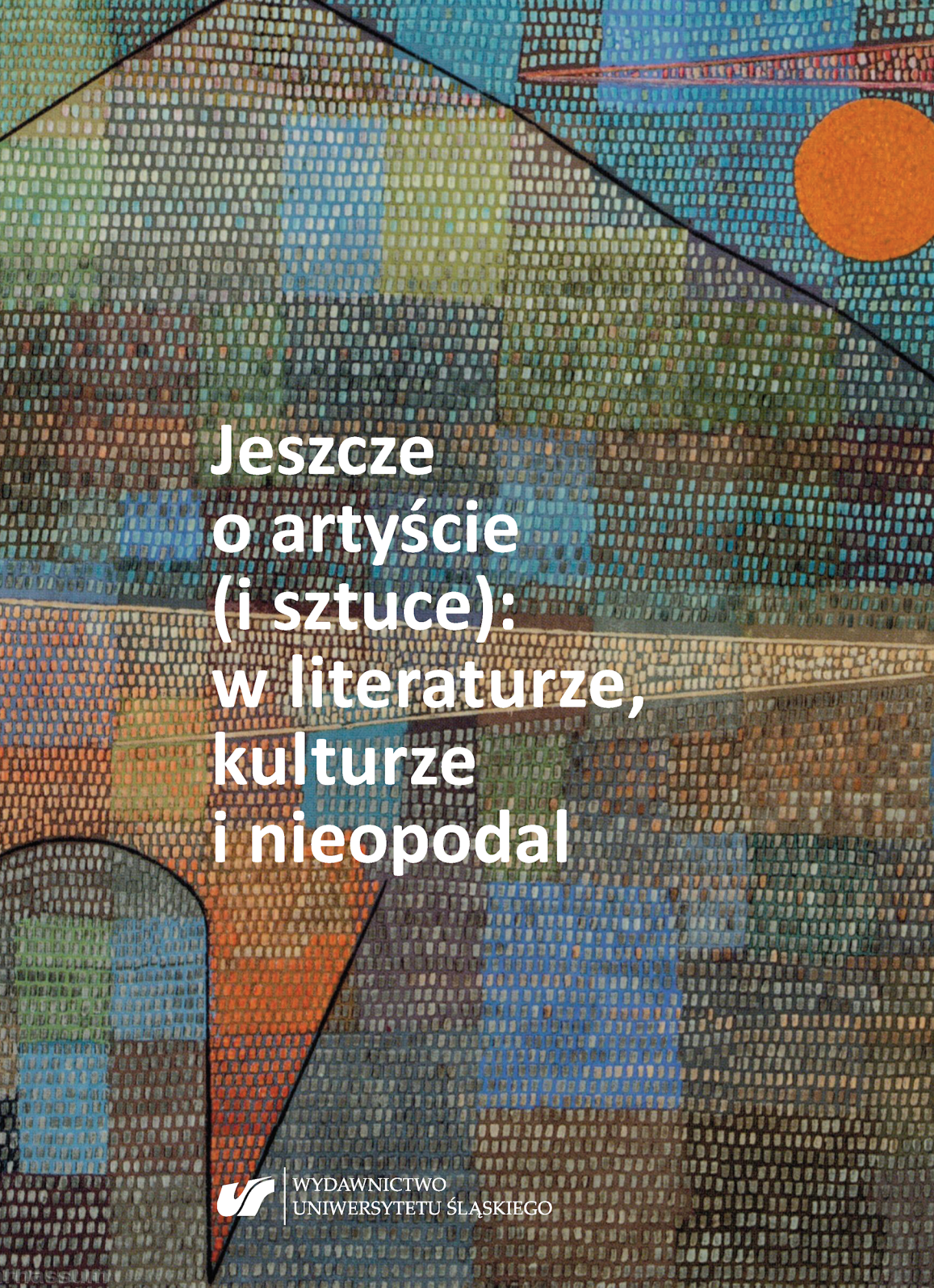




Jeszcze o artyście (i sztuce): w literaturze, kulturze i nieopodal



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO



Prezentowany tom jest pokłosiem polsko-niemieckiej interdyscyplinarnej konferencji *Być artystą i mówić o artyście. W kręgu problematyki artystowskiej w niemieckich i polskich tekstach kultury/Künstler sein und über den Künstler sprechen. Das Problem des Künstlertums in deutschen und polnischen Kulturtexten*, zorganizowanej przez Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytetu Śląskiego w dniach 16–17 listopada 2017 roku w Katowicach. Niektóre referaty wygłoszone podczas konferencji oraz wybrane teksty zebrane w niniejszej książce zostały opublikowane w tomie *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze*. Hg. von Nina Nowara-Matusik, Berlin 2019 w wydawnictwie Peter Lang Verlag.

**Jeszcze
o artyście (i sztuce)**

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3877

Jeszcze o artyście (i sztuce): w literaturze, kulturze i nieopodal

pod redakcją Niny Nowary-Matusik

Redaktor serii Historia Literatur Obcych: Magdalena Wandzioch
Recenzenci: Ireneusz Gielata, Piotr Kociumbas

Spis treści

Od redaktorki	7
Joanna Godlewicz-Adamiec: Rzemieślnik czy artysta? Oswald von Wolkenstein a świat średniowiecznych twórców	13
Elwira Poleszczuk: Postać artysty we współczesnej powieści historycznej <i>Der Sünderchor</i> Claudii i Nadji Beinert	35
Katarzyna Szczerbowska-Prusevicius: Czy Mozart w chwili śmierci naśladował kotły? Anegdota w kontekście fikcji literackiej o Wölfangu Amadeuszu Mozarcie	51
Hannelore Scholz-Lübbering: Artysta jako geniusz. Transmedialność i synestetyka u Heinricha Wackenrodera i Ludwiga Tiecka	77
Katrin Wellnitz: „Niczym gwiazdy utkane naszymi dłońmi” – poeta jako stwórca świata i szukający Boga w utworach lirycznych Rainera Marii Rilkego i Oskara Loerkego	95
Emilia Drabik: „I dzisiaj znowu w strof czworokąty nieustępliwe rzeczy wtłaczać, wyginać, ciosać, przeistaczać” – kim jest poeta w twórczości Juliana Tuwima?	121
Agnieszka Mazur: Przybyszewski pisze Muncha – obraz artysty i jego twórczości w esejach <i>Psychiczny naturalizm</i> i <i>Edward Munch</i>	139
Marta Krystyna Tylkowska: Georg Büchner i Stanisława Przybyszewska o roli i zadaniach twórcy	159

Nina Nowara-Matusik: Wokół <i>Künstlerin(nen)roman</i> – kilka uwag na przykładzie tekstów Heleny Orlicz-Garlikowskiej i L. Andro	177
Katarzyna Smyczek: Udział cenzury w procesie twórczym na przykładzie <i>Szopki 1956</i> Ryszarda Wierzbowskiego i Marka Grońskiego	197
Magdalena Łatkowska: Artysta wobec władzy w systemie autorytarnym – studium przypadku NRD	219
Małgorzata Dubrowska: Franz Fühmann – twórca przegrany?	237
Beate Sommerfeld: „O szaleństwie rozprawiania o obrazach” – rozmowa o sztuce jako paradygmat dyskursu artystycznego w powieści Friederike Mayröcker <i>brütt oder Die seufzenden Gärten</i>	251
Marek Kryś: Artyści filmowi a terroryzm RAF: Gudrun Ensslin, Bernward Vesper i Andreas Baader w filmie Andresa Veila <i>Jeśli nie my, to kto?</i>	273
Noty o autorach	293

Od redaktorki

Prezentowany tom jest pokłosiem polsko-niemieckiej interdyscyplinarnej konferencji *Być artystą i mówić o artyście. W kręgu problematyki artystowskiej w niemieckich i polskich tekstach kultury/Künstler sein und über den Künstler sprechen. Das Problem des Künstlertums in deutschen und polnischen Kulturtexten*, zorganizowanej przez Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytetu Śląskiego w dniach 16–17 listopada 2017 roku w Katowicach. Celem konferencji było podjęcie ukierunkowanej interdyscyplinarnie i transkulturowo refleksji nad fenomenem artysty oraz adekwatnością stosowanego w jego opisie języka. Mnogość podjętych w tym kontekście zagadnień (w obradach wzięło udział ponad 40 badaczy z różnych ośrodków akademickich w Polsce i w Niemczech) pozwala stwierdzić, iż – wbrew pozorom – jest to wciąż aktualny i frapujący problem badawczy. Pomieszczone w tomie studia dają siłą rzeczy wgląd w zaledwie pewien wycinek¹ obszaru badawczego, jaki wyznacza zagadnienie artysty (i sztuki) w literaturze i kulturze, a także w przestrzeni z nimi sąsiadującej². Zagospodarowanie tak rozległego obszaru badań

¹ Niektóre referaty wygłoszone podczas konferencji oraz wybrane teksty zebrane w niniejszej książce zostały opublikowane w tomie *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze*. Hg. Nina NOWARA-MATUSIK, Berlin 2019 w wydawnictwie Peter Lang Verlag, któremu niniejszym dziękuję za zgodę na publikację przekładów – N.N.-M.

² Tytuł tomu nawiązuje tym samym do publikacji: *Stereotypy w literaturze: i tuż obok*. Pod red. Włodzimierza BOLECKIEGO i Grzegorza GAZDY. Warszawa 2003.

wyduje się bowiem niemożliwe, zwłaszcza że już sama próba zdefiniowania pojęcia „artysta” (w niemieckojęzycznym kręgu kulturowym słowo „Künstler” oznacza człowieka tworzącego kreatywnie dzieła sztuki, w szerokim tego słowa znaczeniu) oraz określenia jego pozycji w polu sztuki – by użyć nomenklatury Pierre’a Bourdieu³ – okazuje się przedsięwzięciem skomplikowanym. Postać artysty pociąga za sobą cały kompleks zróżnicowanych problemów: poczynawszy od indywidualnych uwarunkowań osobowości twórcy, poprzez czynniki wpływające na jego rozwój, często ambiwalentną kwestię talentu jako specjalnego daru lub też przekleństwa; analiza opiera się zaś niemal zawsze na relacji artysta a społeczeństwo i stosunku do własnej twórczości. Nie mniej problematyczne jest zdefiniowanie terminu „sztuka”, w swojej istocie płynnego, podlegającego nieustannym przemianom i w konsekwencji redefinicjom. Rozumiana w możliwie szerokim sensie jako wytwór działalności artystycznej jest nieodzowną składową dyskursu o artyście, jego oczywistym uzupełnieniem i dopełnieniem. Wielość i różnorodność zagadnień związanych z problematyką artystowską nie ułatwia jednak, a być może wręcz uniemożliwia, dokonanie ostatecznych ustaleń, a z pewnością implikuje ich subiektywizm.

Należy zatem już na wstępie zaznaczyć, iż w niniejszym tomie problematyka artysty i sztuki jest rozpatrywana głównie z punktu widzenia filologa. Z tej perspektywy artysta jest postrzegany jako bohater, motyw bądź temat tekstu literackiego, czy też, w sensie szerszym, tekstu kultury. W ujęciu filologicznym jest on tradycyjnym składnikiem światów przedstawionych, immanentnym elementem estetycznego dyskursu wewnątrztekstowego, pełniącym różnorakie funkcje. Tak pojmowanego artystę możemy zatem uznać albo za nośnik treści będących odbiciem procesów historycznoliterackich, za rezonans tzw. ducha epoki czy też indywidualnych predylekcji powołującego go do życia autora, albo poszukiwać w nim ahistorycznych, uniwersalnych sensów, aktualiz-

³ Por. P. BOURDIEU: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. A. ZAWADZKI. Kraków 2011.

jących się każdorazowo w procesie lektury. Wyznaczone tym sposobem ramy dyskursu o artyście (i sztuce) nie są jednak tutaj traktowane normatywnie – wręcz przeciwnie: autorzy zabierający głos w książce reprezentują bowiem różnorakie stanowiska badawcze, wychodząc od bardzo szerokiego rozumienia pojęć artysta i sztuka, i dokonując ich kontekstualizacji w różnorodnych dyskursach.

Rozprawy, jakie czytelnik odnajdzie w tej książce, są zarówno propozycjami odczytań tekstów lepiej i mniej znanych, jak i próbami przybliżenia sylwetek twórców historycznych i fikcyjnych, wywodzących się z różnych epok, poczynawszy od średniowiecza, a kończąc na współczesności, co znajduje odbicie w strukturze książki: poszczególne rozdziały zostały bowiem uporządkowane według klucza chronologicznego. I tak Joanna Godlewicz-Adamiec przybliży sylwetkę średniowiecznego twórcy Oswalda von Wolkenstein, sytuując swoje rozważania na szerokim tle społeczno-kulturowym oraz dokonując dekonstrukcji mitów narosłych wokół wyobrażeń o artystach średniowiecza. W kręgu średniowiecznej sztuki oraz jej współczesnej recepcji porusza się również Elwira Poleszczuk, która na przykładzie powieści historycznej *Der Sünderchor* Claudii i Nadji Beinert śledzi mechanizm „uwspółcześniania” twórców epok dawnych. W podobnym kierunku podąża Katarzyna Szczerbowska-Prusevicius, przyglądając się sposobom kreowania postaci Mozarta w pochodzących z różnych epok anegdotach o genialnym twórcy. Dokonujący się już w średniowieczu proces indywidualizacji artysty znajduje swoją kontynuację w poetyce i twórczości okresu burzy i naporu, nazywanej także epoką geniusza. Kulminacją owego procesu jest epoka romantyzmu, do której estetyki, zasadzającej się w dużej mierze na apologii geniusza, wprowadza Hannelore Scholz-Lübbering. Na przykładzie postaci muzyka Josepha Berglingera – bohatera *Serdecznych wyznań rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego*, romantycznego *Künstlerroman* pióra Heinricha Wackenrodera oraz Ludwiga Tiecka – badaczka przygląda się rozdartej osobowości twórcy romantycznego i omawia romantyczną koncepcję sztuki, z której czerpać będą później także moderniści. Do modernistycznego

dyskursu o artyście wprowadza tekst Katrin Wellnitz, czyniąc główną osią naukowej refleksji problem relacji między Bogiem a twórczą jednostką i egzemplifikując go twórczością liryczną Rainera Marii Rilkego oraz mniej znanego w Polsce poety, Oskara Loerkego. Chyba najbardziej znanemu polskiemu twórcy dwudziestolecia międzywojennego – Julianowi Tuwimowi – poświęca swój tekst Emilia Drabik. W oparciu o wybrane utwory poetyckie rekonstruuje jego poglądy na rolę artysty i sztuki, odwołując się przede wszystkim do kontekstu biograficznego. O modernistycznych powinowactwach artystycznych na styku różnych sztuk (literatury i malarstwa) pisze z kolei Agnieszka Mazur, rekonstruując proces recepcji Edvarda Muncha w wybranych esejach Stanisława Przybyszewskiego. Powinowactwa poglądów estetycznych twórców wywodzących się z różnych epok – Georga Büchnera oraz Stanisławy Przybyszewskiej – interesują z kolei Martę Krystynę Tylkowską. Badaczka omawia nie tylko wpływ, jaki wywarła twórczość niemieckiego pisarza na rozwój artystyczny polskiej pisarki, ale także podobny sposób kreowania postaci wybitnej jednostki uwikłanej w historię. Modernistyczny dyskurs o artyście (artystce) jest również przedmiotem zainteresowania Niny Nowary-Matusik, która z perspektywy genderowej bada realizację motywu aktorki w opowiadaniu *Nie-Komediantka* Heleny Orlicz-Garlikowskiej oraz w tekście *Die Komödiantin Dora X.*, nieznanej w Polsce austriackiej pisarki L. Andro. W blok rozważań poświęconych powojennej oraz współczesnej tematyce artystowskiej wprowadza Katarzyna Smyczek, która przybliży próby wytyczania granic twórczej jednostce oraz jej dziełu, rekonstruując proces ingerencji cenzury w tekst utworu satyrycznego *Szopka 1956* pióra Ryszarda Wierzbowskiego i Marka Grońskiego. Uwikłanie artysty w pole władzy – by ponownie odwołać się do nomenklatury Pierre’a Bourdieu – jest z kolei przedmiotem naukowego namysłu Magdaleny Latkowskiej, która na przykładzie Niemieckiej Republiki Demokratycznej daje syntetyczny ogląd ukształtowanej autorytarnie przestrzeni społeczno-polityczno-artystycznej. Jednostkowe losy twórcy poruszającego się w owej przestrzeni – nieco dzisiaj zapomnianego prozaika,

eseisty i poety Franza Fühmanna – są natomiast przedmiotem refleksji Małgorzaty Dubrowskiej. Jej uwaga skupia się na kwestii artystycznej i osobistej klęski, do jakiej przyznał się pisarz, rekapitułując swoje życie, oraz na problemie prawdy jako naczelnego tematu jego twórczości. W centrum zainteresowania Beate Sommerfeld znajdują się ekfrazy będące immanentą składową dyskursu artystowskiego w powieści *brütt oder Die seufzenden Gärten* Friederike Mayröcker. Za ich pomocą austriacka pisarka kształtuje w swojej powieści intermedialne i intertekstualne światy wyobrażone, wychodzące poza granice przypisywane tradycyjnie sztuce słowa. Ideowe uwikłania młodych intelektualistów – artystów *in spe* – członków niemieckiej grupy terrorystycznej RAF są z kolei obiektem dociekań Marka Krysia, który na przykładzie filmu Andresa Veila *Jeśli nie my, to kto?* przybliży historię formowania się grupy z perspektywy historycznofilmowej oraz społecznej.

Traktując wszystkie zebrane tutaj teksty jako jedną całość, można uznać je za wielopłaszczyznowy i wieloaspektowy polilog, w którym każdy głos wypowiada się w sposób indywidualny i równorzędny, stanowiąc istotny element wartości wspólnej, jaką jest refleksja o artyście i sztuce. Pojęcie artysty staje się tym samym ważnym spoiwem procesu wymiany myśli, zaś w procesie tym nie mniej ważny jest jego transnarodowy wymiar – w tym przypadku polsko-niemiecki i *vice versa* – oraz gest transgresji, leżący przecież u podstaw bycia artystą. Tak ukierunkowany dyskurs o artyście – stawiający na dialogowość i transnarodowość – pozwala bowiem wyjść poza własny horyzont badawczy oraz, przywołując Gadamera, znaleźć „to, co wspólne, również pośród tego, co zróżnicowane”⁴. Niniejsza publikacja pragnie pełnić właśnie taką funkcję: pomostu pomiędzy tym, co znane i nieznanie, własne i obce, pozwalającego być może zbliżyć się do poznania istoty, czy też, mówiąc bardziej poetycko, do zgłębienia zagadki bycia artystą, od której już niedaleko do refleksji o byciu człowiekiem.

⁴ H.-G. GADAMER: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Warszawa 1993, s. 15.

* * *

Ta książka zawdzięcza swój ostateczny kształt uważnej lekturze oraz konstruktywnym uwagom recenzentów: Pana dr. hab. prof. ATH Ireneusza Gielaty oraz Pana dr. hab. Piotra Kociumbasa, którym niniejszym składam serdeczne wyrazy podziękowania. Za ocenę nadesłanych tekstów dziękuję także Pani dr hab. Joannie Szczęk. Za podjęcie się trudu tłumaczenia tekstów niemieckojęzycznych na język polski dziękuję mojej jak zwykle niezawodnej Koleżance dr Monice Blidy oraz mojemu drogiemu Koledze dr. Krzysztofowi Kłosowiczowi. Podziękowania należą się wreszcie wszystkim Autor(k)om zebranych tutaj tekstów, przede wszystkim za cierpliwość oraz nieustanną gotowość do współpracy. Mam nadzieję, że jej owoc przyniesie nie tylko nam dużą satysfakcję.

Nina Nowara-Matusik

JOANNA GODLEWICZ-ADAMIEC

Rzemieślnik czy artysta? Oswald von Wolkenstein a świat średniowiecznych twórców

Myśliciele średniowiecza reprezentowali pogląd o stopniowym wzrastaniu mądrości i zwiększaniu się wiedzy. Bernard z Chartres stwierdził – według swojego ucznia Jana z Salisbury – że współczesny uczony przypomina karła siedzącego na ramionach olbrzymów z dawnych czasów¹; podobną myśl sformułuje Francis Bacon, przedstawiciel doby odrodzenia i baroku. Sądy takie dotyczyły również sztuki – średniowiecze w zasadzie przejęło poglądy starożytności, wprowadzając nowe akcenty². Zdaniem jednego z najbardziej rozpoznawalnych pisarzy i naukowców XX wieku Umberta Eco, większość zagadnień estetycznych wieki średnie odziedziczyły po starożytności klasycznej, nadając im jednak nowe znaczenie i osadzając je w typowej dla chrześcijaństwa refleksji nad człowiekiem, światem i boskością. Pojęcia przejęte z tradycji biblijnej i patrystycznej zostały umieszczone w filozoficznych ramach zaproponowanych przez nową świadomość; w rezultacie średniowiecze rozwinęło niewątpliwie oryginalną spekulację estetyczną³. Chociaż pisarze Medium Aevum nie pozostawili traktatów z estetyki, to w pismach teologicznych, psychologicznych, kosmologicznych czy-

¹ G.R. EVANS: *Filozofia i teologia w Średniowieczu*. Przeł. J. KIELBASA. Kraków 1996, s. 79.

² A.B. STĘPIEŃ: *Propedeutyka estetyki*. Lublin 1986, s. 50.

³ U. ECO: *Sztuka i piękno w Średniowieczu*. Przeł. M. OLSZEWSKI, M. ZABŁOCKA. Kraków 1997, s. 12.

nili estetyczne założenia lub wyciągali estetyczne wnioski, dając tym samym wyraz pewnej koncepcji piękna i sztuki⁴. O ile, w związku z brakiem odrębnych traktatów poświęconych ogólnemu pogładowi na sztuki piękne, bezpośrednia wiedza na ten temat jest relatywnie trudno dostępna, o tyle znane są liczne prace teoretyczne poświęcone poetyce i ogólnej teorii muzyki⁵. Założenia estetyczne manifestują się także w samych dziełach, w związku z czym analiza tekstów żyjącego w XIII–XIV wieku niemieckiego kompozytora, poety i dyplomaty Oswalda von Wolkenstein, zmierzająca do oceny zasadności mówienia o kategorii lub zawodzie artysty, poszerzyć może wiedzę na temat sztuki i artysty w średniowieczu, jak też wzbogacić studia nad wizerunkiem własnym artystów oraz sposobami jego ewentualnego kreowania, a także przekazywania współczesnym i/lub potomnym. Założenia estetyczne i koncepcje artystyczne dochodzące do głosu w twórczości Oswalda⁶ rzucić mogą dodatkowe światło na kwestię postrzegania sztuki i jej poszczególnych dyscyplin oraz roli artysty w średniowieczu. Korzystając z metod wypracowanych przez komparatystykę, zakładającą istnienie podobieństw realizacji artystycznych i zmierzającą do odkrycia

⁴ W. TATARKIEWICZ: *Historia estetyki II. Estetyka średniowieczna*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 9. Na temat koncepcji diachronicznego rozwoju sztuki w średniowieczu zob. J. GODLEWICZ-ADAMIEC: *Plastyczne i językowe środki wyrazu w dziełach mistyków niemieckich epoki średniowiecza*. Warszawa 2005, s. 18–62 oraz 89–104.

⁵ W. TATARKIEWICZ: *O średniowiecznym stosunku do sztuki*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, vol. IV, nr 1(16), s. 1.

⁶ Twórczość i koleje życia Oswalda von Wolkenstein doczekały się zainteresowania ze strony badaczy, głównie niemieckiego obszaru językowego. Wskazać należy na takie istotne pozycje jak: A. SCHWOB: *Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie*. Bozen 1989, *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*. Hg. U. MÜLLER, M. SPRINGETH. Berlin–New York 2011 czy tekst R. NEUBAUER-PETZOLDT: *Oswald von Wolkenstein. Künstler und Kunstfigur, Mann und Mythos*. In: *Künstler, Dichter, Gelehrte*. Hg. U. MÜLLER, W. WUNDERLICH. Konstanz 2005, s. 443–462.

tych podobieństw i różnic, podjąć można próbę odpowiedzi na pytanie o to, w jakim stopniu pozycja poety wykazywała zbieżności, a na ile odróżniała się od innych twórców tego okresu – pisarzy, a także architektów czy rzeźbiarzy. Wywód opierać się będzie na analizie twórczości Oswalda, opisującego swoje podróże po Europie, Azji i Afryce oraz kreującego skutecznie swoje artystyczne występy wśród obcych rycerzy i książąt, a także uchodzącego w kręgach mediewistycznych za typowego przedstawiciela swoich czasów⁷.

Znajomość obiektywnych reguł a innowacyjność Oswalda von Wolkenstein

W średniowieczu uprawianie sztuki wiązało się z jednej strony z traktowaniem jej (w oparciu o funkcjonalność wytworów) podobnie do rzemiosła, z drugiej ze znajomością określonych zasad postępowania, zbliżając się tym samym do wiedzy. Hugo z klasztoru św. Wiktoryna pod Paryżem określił w XII wieku sztukę, czyli *ars*, jako wiedzę, czyli *scientia*, składającą się z przepisów i reguł, dotyczącą spraw prawdopodobnych, podlegających opinii i tym różniących się od nauki (*disciplina*⁸). Z czasu średniowiecza pochodzą także poglądy odmienne: Gall, zwany Anonimem, za źródła aktu twórczego uważał talent (*ingenium*), obok nabytych w toku wykształcenia umiejętności (*facultas*, *studium*, *scientia litteralis*, *dictandi consuetudo*), czemu dziejopis dał wyraz w Kro-

⁷ Na fakt, iż Oswalda postrzegać można jako typowego przedstawiciela swoich czasów, zarówno jako pisarza i inicjatora zbiorów swoich pieśni, jak też świadka życia szlachty późnego średniowiecza, zwraca uwagę Sigrid Rachoinig. Zob. S. RACHOINIG: *Wir tun kund und lassen dich wissen. Briefe, Urkunden und Akten als spätmittelalterliche Grundformen schriftlicher Kommunikation, dargestellt anhand der Lebenszeugnisse Oswalda von Wolkenstein*. Frankfurt am Main 2009, s. 13.

⁸ A.B. STĘPIEŃ: *Propedeutyka estetyki...*, s. 51.

nice⁹. Grecki termin *technē* i rzymski *ars* oznaczały wiedzę o umiejętnym postępowaniu zmierzającym do osiągnięcia wytyczonego celu¹⁰; średniowiecze przejęło antyczne rozumienie sztuki wraz z łacińskim terminem *ars*, będącym pojęciem bardzo szerokim, obejmującym również to, co obecnie postrzegane jest jako rzemiosło lub technika¹¹. W źródłach średniowiecznych nie pojawia się żaden termin na określenie tych, których obecnie nazywamy artystami. *Artifices* byli powszechnie określani rzemieślnicy, a z nimi także artyści, natomiast termin *artista* oznaczał do końca XIII wieku osobę studiującą lub praktykującą sztuki wyzwolone¹². Sztuka wieków średnich nie była sposobem wyrażania, lecz konstruowania, działania w celu osiągnięcia rezultatu, znajomością reguł, dzięki którym można wytwarzać rzeczy, przy czym średniowiecze było zgodne co do tego, że owe reguły są dane obiektywnie¹³. Przyjąć należy, że dla człowieka żyjącego w średniowieczu wszystko zostało raz na zawsze jasno określone i było poznawalne¹⁴, zaś świat odkrywał człowiekowi swój uprzednio ustanowiony ład na drodze procesu tzw. *manifestatio*, objawiania się, co oznaczało, że nie poszukiwano tego, co nowe, lecz korzystano z zasobu dostępnych tematów i środków. Tendencja ta jest widoczna również w literaturze, na co wskazuje Eco:

[...] autorzy kopiowali nawzajem swoje teksty, nie używając cytatów, między innymi dlatego, że w epoce manuskryptów – przy ich trudnej dostępności – kopiowanie było jedynym sposobem rozpowszechniania idei. Nikt nie uważał tego za zbrodnię, często zdarzało się, że po pewnym czasie nikt już nie wiedział, kto jest autorem danego sformułowa-

⁹ T. MICHAŁOWSKA: „Wędrowiec” i „nieśmiertelna sława” Galla Anonima. W: EADEM: *Mediaevalia i inne*. Warszawa 1998, s. 65.

¹⁰ L. KALINOWSKI: *Pojmowanie sztuki w średniowieczu*. W: Wit Stwosż w Krakowie. Red. L. KALINOWSKI, F. STOŁOT. Kraków 1987, s. 10.

¹¹ A.B. STĘPIEŃ: *Propedeutyka estetyki...*, s. 51.

¹² E. CASTELNUOVO: *Artysta*. W: *Człowiek średniowiecza*. Red. J. LE GOFF. Warszawa–Gdańsk 1996, s. 271.

¹³ U. ECO: *Sztuka i piękno...*, s. 141–142.

¹⁴ L. KALINOWSKI, *Pojmowanie sztuki...*, s. 13.

nia, i ostatecznie uznawano, że jeśli myśl jest prawdziwa, to należy do wszystkich¹⁵.

Nie tylko korzystano z zasobu dostępnych tematów, motywów i środków artystycznych, ale także przyjętą praktyką było kontynuowanie pracy innych twórców, czego dowodzą wielkie założenia architektoniczne, których budowa trwała często kilka pokoleń¹⁶, jak również teksty literackie. Zjawisko to ilustruje *Roman de la Rose*, którego pierwsza część napisana jest przez Wilhelma z Lorris, druga zaś – w której znaleźć można ślady odmiennych przekonań czy wręcz polemiki z poprzednikiem – wyszła po śmierci Wilhelma spod pióra Jana z Meun. Na początku XIV wieku artysta *per se* pojawił się w Toskanii jako bohater literacki i był przywoływany przez poetów i pisarzy po imieniu, choć było to zjawisko wyjątkowe i epizodyczne, ograniczone – jak podkreśla Castelnovo – do konkretnego środowiska kulturalnego. Śmiałych eksperymentów podejmowano się przez stulecia w złotnictwie, które stanowiło wiodącą dziedzinę sztuki średniowiecznej – technikę, w której mierzyli się najwybitniejsi artyści, tworzący dzieła o charakterze nowatorskim. W źródłach powraca Owidiuszowy topos, iż dzieło przewyższa wartość materiału¹⁷.

Niekiedy sami twórcy dawali wyraz swoim odczuciom i wyobrażeniom dotyczącym sztuki. Dzięki traktatowi *De diversis artibus*, napisanemu pod pseudonimem Teofila przez działającego w bliżej nieznanym niemieckim klasztorze mnicha-artystę, można zajrzeć do pracowni XII-wiecznego twórcy. Pierwsza księga dotyczy malarstwa, obejmując dyscypliny od miniatury do malarstwa ściennego i na drewnianej

¹⁵ U. Eco, *Sztuka i piękno...*, s. 11.

¹⁶ J. GIMPEL: *Jak budowano w średniowieczu*. Przeł. J. ALEKSANDROWICZ. Warszawa 1968, s. 55; zob. także: J. GODLEWICZ-ADAMIEC: *Budowla Zbawienia w „Scivias” Hildegardy z Bingen w kontekście średniowiecznych kategorii piękna*. W: *Literatura a architektura*. Red. J. GODLEWICZ-ADAMIEC, T. SZYBIŚTY. Kraków–Warszawa 2017, s. 65–66.

¹⁷ E. CASTELNOVO: *Artysta...*, s. 273–274.

desce, druga była poświęcona szkłu (od sprzętów codziennego użytku po witraże), a trzecia dotyczyła obrabiania metali. W odróżnieniu od innych średniowiecznych traktatów, jak *De coloribus et artibus romanorum* Heraklisza czy *Mappae clavicula*, poświęconych malarstwu i kolorom, jest to rodzaj autobiografii, w której autor w osobisty i zaangażowany sposób opowiada o swoich planach, pracy, a także wierze i przekonaniach, dzięki czemu możliwe jest przyjrzenie się umiejętnościom i przygotowaniu ówczesnego artysty, poznanie jego gustów estetycznych, kultury technicznej i literackiej, jak też zawodowych metod i sekretów¹⁸. Twórczość Oswalda von Wolkenstein także zawiera stwierdzenia, dzięki którym możliwe jest odczytanie poglądów dotyczących sztuki, swojego miejsca w społeczeństwie. Jego pieśni pozwalają dostrzec w nim osobę poszukującą własnych rozwiązań twórczych. Niemiecki pisarz Dieter Kühn w pochodzącej z roku 1977 roku biografii *Ich, Wolkenstein* wyraża pogląd, że Oswald nie był zawodowym pisarzem, który podróżował i musiał szukać publiczności, lecz pisał i komponował pieśni jako reprezentant szlachty, przedstawiając je w kręgach arystokracji. Był podziwiany, ale nie opłacany¹⁹. Kühn podkreśla także innowacyjność tej twórczości, zaznaczając, jak ważną jej częścią są wielogłosowe kompozycje, które wyłaniają się z rękopisów z pieśniami. Komponowanie z wieloma głosami było wówczas czymś zupełnie nowym na niemieckim obszarze językowym. Co prawda pokolenie przed Oswaldem tak zwany Mnich z Salzburga napisał kilka dwugłosowych komponentów pieśni, były one jednak bardzo proste i to właśnie Oswald zajął się – jak stwierdza Kühn – jako pierwszy intensywnie polifoniczną sztuką na obszarze niemieckojęzycznym. Pierwsze kompozycje tego typu musiały, jego zdaniem, zadziwić publiczność. W opinii Kühna ktoś, kto był w stanie zapisywać, recypować, adaptować różne układy pieśni, musiał dysponować wysoko rozwiniętymi umiejętnościami.

¹⁸ Ibidem, s. 281–282.

¹⁹ D. KÜHN: *Ich Wolkenstein. Die Biographie*. Frankfurt am Main 2011, s. 41.

ciaми i charakteryzować się dużą suwerennością twórczą²⁰. Wykształcenie muzyczne nie wystarczało do tego, że został zawodowym muzykiem²¹, jednak muzyka o tak wysokim stopniu komplikacji nie mogła być, w przekonaniu pisarza, muzyką ludową, powstałą bez znajomości kompozytorskiego rzemiosła²².

Nowatorstwa Oswalda dopatrzyć się można także w innych obszarach jego twórczości. Zdaniem Rolanda Verry, pomimo iż poezja Oswalda zawiera odniesienia do krajobrazu Dolomitów, jak w pieśni 116, nie byłoby uzasadnione przypisywanie poecie wrażliwości na przyrodę podobnej do nowożytnej. W większości pieśni, odmiennie niż w pieśni 116, przyroda pozostaje skonwencjonalizowana lub schodzi na dalszy plan, co sprawia, że Oswald jest w tym obszarze zasadniczo poetą typowym dla swoich czasów²³.

Niewątpliwie uwagę zwracają jednak dwie pieśni (104 i 116), zawierające pierwsze znane w niemieckojęzycznej liryce obrazy przyrody, które da się zlokalizować topograficznie. Zaklasyfikować je można do grupy utworów o charakterze autobiograficznym, gdyż przedstawione obrazy przyrody pozostają w związku z psychiką i reakcjami na otaczający świat. W pieśni 116 (*Zergangen ist meins herzen we*) ukazany został realny krajobraz, który Oswald opisuje z własnej perspektywy, akcentując, że jest to opis znanej mu okolicy („Ich hör die voglin gros und klain / in meinem wald umb Hauenstain”)²⁴. W tej pieśni, podobnie jak

²⁰ Ibidem, s. 313–317.

²¹ Ibidem, s. 49.

²² Ibidem, s. 196.

²³ R. VERRA: *Oswald von Wolkenstein und Ladinien*. In: *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption...*, s. 101.

²⁴ Wszystkie fragmenty pieśni Oswalda przytoczone są za: [MS B] *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*. Hg. K.K. KLEIN (unter Mitwirkung v. W. WEISS, N. WOLF), in der Fassung der 3. Auflage (unter Mitwirkung v. H. MOSER, N. R. WOLF, N. WOLF), Tübingen 1987, digitalisiert: <http://www.wolkenstein-gesellschaft.com>. Zob. też: OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Lieder, mittelhochdeutsch-deutsch*, in den Text und Melodie neu übertragen und kommentiert von

w pieśni 104, przedstawia obrazy przyrody, rezygnując z typowych dla ówczesnej twórczości nawiązań do tematyki miłosnej, ukazując zmiany pór roku w sposób, w jaki sam ich doświadczał: w pieśni 116 jest to obraz budzenia się do życia wiosną, natomiast w pieśni 104 nadchodzenia zimy.

Stwierdzić należy, iż pomimo niewątpliwego korzystania z dostępnych tematów i środków twórczość Oswalda zdaje się być w niektórych obszarach także nowatorska zarówno pod względem faktury (na co wskazują między innymi utwory wielogłosowe), jak też treści (czego dowodzić może opis realnego krajobrazu).

Sztuka jako wyraz pokory a świadomość własnej wartości Oswalda von Wolkenstein

Duby wyraża przekonanie, że w średniowieczu dzieło sztuki to coś ciotł, i nie istnieje w owych czasach żadna wielka sztuka poza sakralną²⁵. Piękno jest w średniowieczu światłem, dodaje otuchy, jest znakiem szlachetności²⁶, a prestiż piękna fizycznego jest tak duży, iż piękność jest

K.J. SCHÖNMETZLER. München 1979. Wiersze poety, z podziałem na historyczne, religijne i religijnomoralne, znajdują się w wydaniu *Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein*. Hg. B. WEBER, Innsbruck 1847.

²⁵ G. DUBY: *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*. Przeł. K. DOŁATOWSKA. Warszawa 1997, s. 42. Aż do końca XI wieku wielu artystów, o których zachowały się świadectwa, było duchownymi. Trudno z tego jednak wyciągnąć jednoznaczne wnioski, gdyż taki zapis i przekaz stanowił także efekt wyboru dokonanego przez kronikarzy. Sytuacja uległa jednak bez wątpienia zmianie w związku z rozwojem miast. Zob. E. CASTELNUOVO, *Artysta...*, s. 284.

²⁶ Na temat znaczenia światła w średniowieczu zob. J. TOMOŃ: *Symbolika światła w poezji liturgicznej polskiego średniowiecza*. W: *Wyobrażenia średniowieczna*. Red. T. MICHAŁOWSKA. Warszawa 1996; *Światło i ciemność w literaturze, kulturze i sztuce: od antyku do współczesności*. Red. D. SZYMONIK, E. KOZAK, A. POGODA-KOŁODZIEJAK. Siedlce 2015.

koniecznym atrybutem świętości. Ludzi tego czasu bardziej zachwycała jednakże, jak się wydaje, jakość surowca niż jakość pracy artysty²⁷. Jednocześnie, rozszerzając zainteresowania estetyczne na dziedzinę piękna niezmysłowego, w średniowieczu wypracowano drogą analogii oraz przez bezpośrednie i ukryte paralele szereg poglądów odnoszących się także do piękna zmysłowego, piękna tworów natury i sztuki²⁸. Zgodnie z opinią świętego Tomasza, dzieła sztuki mogą pozostać w swym porządku dzięki materii, podczas gdy twory naturalne są utrzymywane w istnieniu dzięki uczestnictwu w boskości²⁹.

Średniowieczni twórcy nie byli nastawieni na naśladowanie form natury lub na wytwarzanie pięknych przedmiotów, lecz pragnęli przekazać swym współwyznawcom treści religijne³⁰. Ówczesna sztuka nie naśladowała natury w sensie kopiowania jej form, ale powtarzała jej działanie³¹, zaś jej zadaniem było ukazanie mądrości i potęgi Stwórcy, w związku z czym sztuka nie zatrzymywała się nad przypadkowym, przemijającym wyglądem rzeczy, lecz uwydatniała ich istotę, cechy trwałe i najdoskonalsze³². Dążność do odkrywania w rzeczach ich wewnętrznej, nieziennej istoty prowadziła do przekonania o istnieniu „odwiecznych wzorów”, wymagających naśladowania, i służących jako przyczyny wzorcze. Średniowieczna myśl o sztuce zakładała – jak zaznacza Kalinowski – istnienie wzoru zarówno teoretycznie (*the-orice*) jako koncepcji twórczej, czyli wyobrażenia w umyśle artysty tzw. *exemplum*, w stosunku do którego dzieło miało stanowić podobieństwo, i praktycznie (*practice*), jako konkretnego i materialnego przedmiotu³³.

²⁷ J. LE GOFF: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. H. SZUMAŃSKA-GROSSOWA. Warszawa 1995, s. 336–338.

²⁸ U. ECO: *Sztuka...*, s. 13–14.

²⁹ Ibidem, s. 145.

³⁰ E.H. GOMBRICH: *O sztuce*. Warszawa 1997, s. 166.

³¹ U. ECO: *Sztuka...*, s. 143.

³² W. TATARKIEWICZ: *O średniowiecznym...*, s. 5.

³³ L. KALINOWSKI: *Pojmowanie sztuki...*, s. 14.

Pomimo istnienia toposu skromności i tego, że wiele ówczesnych dzieł jest anonimowych, zachowały się liczne imiona i podpisy średniowiecznych artystów, a także mówiące o nich świadectwa. Pokorze przeciwstawiało się poczucie dumy, a anonimowości – pragnienie sławy³⁴. Gherlacus, twórca witraży, około połowy XII wieku ofiarował opactwu w Arnstein okno przedstawiające dzieje Mojżesza, w którego dolnym poziomie widnieje autoportret zajętego malowaniem twórcy; wokół biegnie inskrypcja z prośbą o przychyłność, zawierająca imię. Na początku XII wieku we Włoszech daje się zaobserwować zmianę podejścia do artystów, zaś na murach nowych katedr w Pizie i Modenie pojawiają się inskrypcje sławiące twórców zaangażowanych w ich powstanie, a począwszy od pierwszych dziesięcioleci XIII wieku znane są imiona wielu architektów, kierujących wielkimi gotyckimi przedsięwzięciami budowlanymi. Wszystko to pozostawało w związku z przedsięwzięciami budowlanymi i artystycznymi miast. Liczne są także podpisy twórców na romańskich rzeźbach w Niemczech³⁵.

Ślady podobnych tendencji widoczne są w twórczości żyjącego w późnym średniowieczu Oswalda von Wolkenstein, którego pieśni są zapisem barwnych kolei jego życia. Tyrolczyk był wędrownym rycerzem, politykiem i dyplomata, żyjącym w rozpadającym się świecie późnego średniowiecza, człowiekiem w niemal wyniosły sposób pewnym siebie. Z drugiej strony był poetą, kompozytorem i pieśniarzem. Często pozorze nie niezdarne, surowy w swoich pieśniach i w życiu, okazuje się jednocześnie wrażliwy czy wręcz nadwrażliwy, wyczulony, o niespotykanej do tej pory intensywności uczuć. Wydaje się człowiekiem bliższym renesansu niż średniowiecza: prawie żaden poeta posługujący się językiem niemieckim nie mówił „o sobie” tak świadomie i nie wprowadzał siebie samego i swojego własnego imienia bez oporów do swojej twórczości³⁶.

³⁴ E. CASTELNUOVO: *Artysta...*, s. 268.

³⁵ Ibidem, s. 284–292.

³⁶ OSWALD VON WOLKENSTEIN: *Die Lieder. Mittelhochdeutsch – deutsch*. In Text und Melodien neu übertragen und kommentiert von K. J. SCHÖNMETZLER. München 1979, passim.

Wielokrotnie z dumą umieszczał swoje imię, które znaleźć można w pieśni 85 („*Nu huss! sprach der Michel von Wolkenstain / so hetzen wir! sprach Oswald von Wolkenstain, / za hürs! sprach her Lienhart von Wolkenstain, / si müssen alle fliehen von Greiffenstain gleich.*“) czy 122 („*Mich fragt ain ritter*“: „*geschriben nach den büchern alt, / und die man teglich bessern tüt, / darinn ist meniklich behüt, / wo man die füret lauter, rain, / beckenn ich, Oswalt Wolkenstain.*“/ *Anno M CCCC XXXVIII hec fabula completa per me Oswaldum militem*“).

W swoich dziełach Oswald von Wolkenstein często przywołuje siebie. Jednak jeśli chciałoby się z tych dzieł pozyskać szczegóły dotyczące jego życia, należałoby w pierwszym rzędzie postawić pytanie, w jakim stopniu to „ja” może odpowiadać biograficznej rzeczywistości³⁷. Zdaniem Patrizii Mazzadi poeta był zapewne świadomy swojej wartości jako pisarza i muzyka, co wynikało z faktu, że był w stanie interpretować w niepowtarzalny i trudny do naśladowania sposób tradycję swojego czasu. W dziele Oswalda odzwierciedla się językowa różnorodność, pozycja polityczna i międzynarodowy wymiar jego życia³⁸. Nawet jeśli Peter Rühmkorf statystycznie dowiódł obsesji na punkcie „ja” już u żyjącego na przełomie XII i XIII wieku poety Walthera von der Vogelweide, mówić można o przypadku wyjątkowym, podczas gdy Oswald czyni z tego regułę, wzór i przykład³⁹. Dieter Kühn nadaje swojej powieści znaczący tytuł *Ich Wolkenstein*, nawiązujący do tego, jak o sobie wielokrotnie wypowiadał się średniowieczny poeta. Zdaniem autora literackiej biografii, owa formuła nie brzmi co prawda skromnie

³⁷ M. SILLER: *Oswald von Wolkenstein. Versuch einer psychohistorischen Rekonstruktion*. „Mediaevistik” 2006, Nr. 19, s. 125.

³⁸ P. MAZZADI: *Oswald von Wolkenstein übersetzen: Fragestellungen, Problematiken und mögliche Lösunge*. In: I. BENNEWITZ, H. BRUNNER: *Oswald von Wolkenstein im Kontext der Liedkunst seiner Zeit*. „Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft” 19 (2012/2013), Wiesbaden 2013, s. 431–441.

³⁹ P. WAPNEWSKI: *Ein neues Mittelalter?*, Peter Wapnewski über Dieter Kühn: „Ich Wolkenstein” (25.07.1977), „Der Spiegel”, 31/1977, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40831782.html>.

(Oswald von Wolkenstein – rycerz)⁴⁰, wskazuje jednak, iż poczucie wartości Oswalda nie wynikało, lub przynajmniej nie jedynie, z tego, że był twórcą wprowadzającym nowatorskie rozwiązania w swoich pieśniach, lecz także, a może przede wszystkim, z jego przynależności stanowej.

Sztuka jako schemat a prywatność w twórczości Oswalda von Wolkenstein

Literatura średniowieczna pod wieloma względami wpisuje się w określone schematy, a nie odzwierciedla osobistych wrażeń i uczuć, unika także niektórych tematów. O ile w wiekach średnich niebezpieczna i burzliwa młodość mężczyzny była, jak sądzi Rossiaud, fazą urazów i frustracji, ale – jednocześnie – przygód, nocnych wypraw i swobodnej rozpusty, to literatura nie poświęciła temu wiele uwagi, chociaż poeci, którzy opłakiwali czasy minione i wypierali się młodości, chętnie wspominali, iż była ona szalona⁴¹.

Oswald nie unika w swojej twórczości różnych odniesień do wydarzeń, które pozwalają dostrzec koleje jego własnego losu. Nieustannym staraniom poety, a także temu, iż był świadomy roli „upamiętniacza”, zawdzięczamy niewyczerpany zbiór informacji o nim samym i epoce, w której żył⁴². Także pod tym względem jego dzieła zdają się wyjątkowe i nieprzeciętne. O ile interpretacja każdej wypowiedzi autobiograficznej winna uwzględniać przenikanie się realności i poetyckiej stylizacji, to zdaniem Maxa Sillera istnieje możliwość relatywnie wyraźnego oddzielenia czysto imaginacyjnego, fikcyjnego „ja” od autobiograficznego „ja” (typu *ich Wolkenstein*). Nie można zaprzeczyć, że ten tyrolski rycerz w pieśniach stylizował swoje życie, że – jak w każdej (także nieliterac-

⁴⁰ D. KÜHN: *Ich Wolkenstein...*, s. 276.

⁴¹ J. ROSSIAUD: *Prostytucja w średniowieczu*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1997, s. 84.

⁴² A. SCHWOB, U.M. SCHWOB: *Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein. Edition und Kommentar*, B. 5: 1443–1447. Wien–Köln–Weimar 2013, s. xviii.

kiej) autobiografii – fakty historyczne niejako interpretował na swój subiektywny sposób, jednak nie można go porównywać z innymi średniowiecznymi poetami typu Walther von der Vogelweide; w odróżnieniu od nich Oswald stylizuje swoje życie, ale go nie wymyśla, tworzy czy kreuje. W tych miejscach, gdzie podmiot liryczny zdaje się w pełni pokrywać z autorem, można z pewnością przyjąć specyficzną – tu Siller stosuje określenie za Müllerem – „biograficzną autentyczność”. Oznacza to, że „ja” liryczne może być niekiedy, z pewną ostrożnością, utożsamiane z biograficznym „ja” tyrolskiego rycerza⁴³. O szczególnej autentyczności można mówić przede wszystkim w przypadku pasussów, w których podmiot liryczny, często w powiązaniu z imieniem autora, jest daleki od wydzźwięku charakterystycznego dla minnesangu. W takich pieśniach podmiot liryczny można, na co wskazuje wielu badaczy, w znacznym stopniu utożsamiać z biograficznym „ja”⁴⁴. W niejako autobiograficznej balladzie 18 („Es fügt sich”) Oswald patrzy z perspektywy na swoje życie („ich, Wolkenstein, leb sicher klain vernünftlich, / das ich der werlt also lang beginn zu hellen, / Und wol bekenn, ich wais nicht, wenn ich sterben sol”). Przyznaje z nieśmiałością, że nie żył zapewne zbyt rozsądnie: „Ich Wolkenstein leb sicher klein vernünftiglich”.

Jednocześnie Oswald z dużą świadomością i poczuciem własnej wartości i wyjątkowości zbiera swoje pieśni w dwóch rękopisach, w których przekaz o charakterze autobiograficznym uzupełniony został o plastyczne przedstawienia samego siebie: całopostaciowe w rękopisie A, jak też to z rękopisu B⁴⁵, które należą do pierwszych autentycznych portretów niemieckiego poety. Powstała około 1432–1438 miniatura

⁴³ M. SILLER: *Die Ausbildung eines jungen Ritters: Kindheit und Jugend Oswalds von Wolkenstein*. In: *Oswald von Wolkenstein: Leben – Werk – Rezeption...*, s. 68–69.

⁴⁴ M. SILLER: *Oswald von Wolkenstein. Versuch einer psychohistorischen Rekonstruktion*. „Mediaevistik” 2006, Nr. 19, s. 126.

⁴⁵ Na temat rękopisów z tekstami Oswalda zob. H. MOSER: *Die Überlieferung der Werke Oswalds von Wolkenstein*. In: *Oswald von Wolkenstein: Leben – Werk – Rezeption...*, s. 28–40.

w rękopisie pieśni B (Universitätsbibliothek Innsbruck, bez sygnatury, fol. 1v) pokazuje poetę noszącego na bogatym brokacie jedwabną wstęgę zakonu, do którego należał. Wykończony futrem brzeg kołnierza otacza łańcuch otrzymany od królewskiej wdowy Małgorzaty de Prades⁴⁶ jako znak przyjęcia do zakonu. Wzrok ukazanego w pozycji trzy czwarte Oswalda nie zatrzymuje się na obserwatorze, lecz sięga daleko poza pole widzenia. Prawe oko jest zamknięte. Purpurowa czapka z gronostajowym podbiciem nakrywa głowę, nie zasłaniając jednak ułożonych w loki, brązowych włosów. Policzki są gładko ogolone, a podwójny podbródek świadczy o dobrym odżywieniu⁴⁷. Wizerunek ma wyraźne cechy autobiograficzne: Oswald jeszcze jako chłopiec stracił w czasie zabaw ostatekowych prawie oko⁴⁸, został także wyróżniony przez wdowę po królu Aragonii⁴⁹. Uwagę zwraca też zaakcentowanie statusu społecznego, co wpisuje się w ówczesne tendencje. Przykładowo w żywocie świętego Eligiusza, złotnika i menniczego z Limoges, wysławiane są pobożność i miłosierdzie, zażyłość z monarchami; w wyglądzie zewnętrznym, wyeksponowano dłonie o długich arystokratycznych palcach, drogocenne szaty. Obok zdolności artystycznych i głębokiej religijności podkreślony został wysoki status społeczny⁵⁰.

Rysunek piórkiem przedstawiający Oswalda znajdujący się w rękopisie z Wolfenbüttel (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 11 Aug.4, fol. 202v) nie koreluje natomiast z tymi z rękopisów A i B, ponieważ dodaje Oswaldowi brodę i pokazuje go jako osobę szczupłej postury. Przedstawienie to nie ma w najmniejszym stopniu

⁴⁶ Małgorzata de Prades – żyjąca na przełomie XIV i XV wieku córka Piotra Aragońskiego, druga żona Marcina I Ludzkiego, króla Aragonii i Sycylii, po którego śmierci została tytularnym wicekrólem Aragonii.

⁴⁷ L. ANDERGASSEN: *Oswald von Wolkenstein und die Kunst: Selbstdarstellung und Repräsentation*. In: *Oswald von Wolkenstein: Leben – Werk – Rezeption...*, s. 80.

⁴⁸ *Oswalds Leben*. In: *Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein...*, s. 3.

⁴⁹ S. RACHOINIG: *Wir tun kund...*, s. 21.

⁵⁰ E. CASTELNUOVO: *Artysta...*, s. 274.

charakteru portretu, a poetę można zidentyfikować tylko dzięki podpisowi i herbowi⁵¹.

Dzieło Oswalda von Wolkenstein jest – zdaniem Marca Lewona – tak złożone, jak jego osoba. Jako znaczący pan z południowego Tyrolu i wpływowy polityk podróżował po całej Europie i obracał się w wyższych kręgach, co znajduje wyraz w jego dziele⁵². Jak stwierdza Barbara Stuhlmeyer, Oswalda poznajemy jako pewnego siebie, osobę zdolną do forsowania swoich planów, wrażliwego poetę, genialnego kompozytora i sprawnego dyplomatę⁵³. Oswald opisuje swoje podróże po Europie, Azji i Afryce, skutecznie kreując swoje artystyczne wystąpienia w kręgach rycerzy i książąt, co znajduje wyraz między innymi w pieśni 12 (*In Frankereich*):

In Frankereich,
Ispanien, Arrigun, Castilie, Engellant,
Tennmark, Sweden, Behem, Ungern dort,
in Püllen und Afferen,
in Cippern und Cecilie,
in Portugal, Granaten, Soldans kron,
Die sechzehen künigreich
hab ich umbfaren [...]

Nie może dziwić, że swoją dyplomatyczną podróż na zlecenie Zygmunta do Portugalii, na Półwysep Iberyjski oraz do południowej i północnej Francji (Perpignan, Avignon, Paryż), którą podjął z ciasnej przestrzeni Tyrolu w wielki świat, postrzegał jako szczytowy punkt swojego życia, czemu dawał wyraz w swoich pieśniach⁵⁴. Kontrast mię-

⁵¹ L. ANDERGASSEN: *Oswald von Wolkenstein und die Kunst...*, s. 81.

⁵² M. LEWON: *Einführung zur Musik im Mittelalter*. „Karfunkel – Zeitschrift für erlebbare Geschichte“ 2000, Nr. 31, s. 30–34.

⁵³ B. STUHLMEYER: *Minnesänger. Neidhart von Reuenthal*. „Karfunkel – Zeitschrift für erlebbare Geschichte“ 2012, Nr. 98.

⁵⁴ Na temat podróży i odkrywania świata w średniowieczu zob. J.-P. Roux: *Średniowiecze szuka drogi w świat*. Przeł. T. ROŚLAWNOWSKI. Warszawa 1969.

dzy Tyrolem a podróżami widoczny jest w pieśni 44, zawierającej imię poety („das si mich armen Wolckenstein / die wolf nicht lan erzaisen, / gar verwaisen“), gdzie Oswald narzeka na szarą rzeczywistość⁵⁵.

Jednym z tematów, które obok przeżyć z młodości czy przedstawienia realnej przyrody rzadko znajdowały wyraz literacki, było uczucie do konkretnej osoby. Mająca odniesienia do rzeczywistości miłość wydawała się zbyt błaha, aby być przedmiotem literatury, choć nie raz zaobserwować można rzeczy zupełnie zaskakujące, kiedy to zdarza się, że w bardzo poważnym i szacownym kodeksie średniowiecznym, zawierającym rękopis Biblii, strudzony ciężką pracą i zadowolony z dzieła przepisywacz swoje końcowe *explicite*, po dziękczynieniu złożonym Bogu, zamknął niespodzianie życzeniem, że „pisarzowi za pióro (*penna*) dostanie się ładna panna”⁵⁶. Oswald pisze pieśni miłosne, ale nie do nieosiągalnej pani minne, jak to czyniło wielu minnesingerów, lecz do własnej żony Margarethe von Schwangau, zwanej Gret’, o której względy stara się w słodko-rubaszny sposób, jak w znanej erotycznej pieśni 70 („Her wiert, uns dürestet”), w której wymienione zostaje imię wybranki („Gretel, wiltu sein mein treutel?”).

W pieśniach Oswalda znaleźć można – obok wykorzystywania przez niego tradycyjnych rozwiązań – odniesienia do konkretnych sytuacji i odczuć, co odbiegało od ówczesnych tendencji w literaturze; do głosu dochodzi często jego indywidualność i osobowość.

Wnioski

Twórczość Oswalda von Wolkenstein może wzbogacić wiedzę na temat znaczenia i roli artysty w wiekach średnich. Niemiecki socjolog Niklas Luhmann w *Pismach o sztuce i literaturze* twierdzi, że należy

⁵⁵ H. DOPSCH: *Oswald von Wolkenstein und seine Zeit*. In: *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption...*, s. 6–7.

⁵⁶ *Średniowieczna poezja polska świecka*. Opracował S. VRTEL-WIERCZYŃSKI. Wrocław 1952, s. 66–67.

postawić pytanie o to, na ile „świat” współczesnego społeczeństwa różni się od dawniejszego⁵⁷. Interesujące światło na temat Oswalda i jego czasów rzuca nie tylko twórczość średniowiecznego poety, ale także Dieter Kühn w biografii *Ich, Wolkenstein* z roku 1977, należącej obok książek *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach* (1986), *Neidhart und das Reuental* (1988) i *Tristan und Isolde des Gottfried von Straßburg* (2003) do średniowiecznego kwartetu pisarza. W czasie, kiedy ukazał się tekst *Ich, Wolkenstein*, Dieter Kühn wyrasta – jak opiniował Wapnewski – ponad pisarzy swojego pokolenia dzięki własnej i skutecznie praktykowanej metodzie, dzięki której zmierza do tego, aby środkami literatury podać w wątpliwość kontury historycznej osobowości, co daje możliwość rozważenia nie tylko tego, co „rzeczywiste”, ale także możliwe⁵⁸. Zdaniem niemieckiego pisarza zajmowanie się osobami z przeszłości może skłaniać do autorefleksji, intensyfikować własne doświadczenie⁵⁹. W tym przypadku umożliwia także przyjrzenie się roli artysty w odległej epoce, specyfice poszczególnych dyscyplin artystycznych; wyczuła również na zjawiska związane ze sztuką obecnie.

Bibliografia

- ANDERGASSEN LEO: *Oswald von Wolkenstein und die Kunst: Selbstdarstellung und Repräsentation*. In: *Oswald von Wolkenstein: Leben – Werk – Rezeption*. Hg. Ulrich MÜLLER, Margarete SPRINGETH. Berlin–New York 2011, s. 77–88.
- CASTELNUOVO ENRICO: *Artysta*. W: *Człowiek średniowiecza*. Red. Jacques LE GOFF. Warszawa–Gdańsk 1996, s. 265–302.
- Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein*. Hg. Beda WEBER. Innsbruck 1847.
- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*. Hg. Karl Kurt KLEIN (unter Mitw. v. Walter WEISS und Notburga WOLF), in der Fassung der 3. Auflage (unter Mitw.

⁵⁷ N. LUHMANN: *Pisma o sztuce i literaturze*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2016, s. 272–273.

⁵⁸ P. WAPNEWSKI: *Ein neues Mittelalter?*...

⁵⁹ D. KÜHN: *Ich Wolkenstein...*, s. 73.

- v. Hans MOSER, Norbert Richard WOLF und Notburga WOLF). Tübingen 1987.
- DOPSCH Heinz: *Oswald von Wolkenstein und seine Zeit*. In: *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*. Hg. Ulrich MÜLLER, Margarethe SPRINGETH. Berlin–New York 2011, s. 1–13.
- DUBY Georges: *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*. Przeł. Krystyna DOŁOTOWSKA. Warszawa 1997.
- Eco Umberto: *Sztuka i piękno w Średniowieczu*. Przeł. Mikołaj OLSZEWSKI, Magdalena ZABŁOCKA. Kraków 1997.
- EVANS Gillian Rosemary: *Filozofia i teologia w Średniowieczu*. Przeł. Jan KIELBASA. Kraków 1996.
- GIMPEL Jean: *Jak budowano w średniowieczu*. Przeł. Jan ALEKSANDROWICZ. Warszawa 1968.
- GODLEWICZ-ADAMIEC Joanna: *Plastyczne i językowe środki wyrazu w dziełach mistyków niemieckich epoki średniowiecza*. Warszawa 2005.
- GODLEWICZ-ADAMIEC Joanna: *Budowla Zbawienia w „Scivias” Hildegardy z Bingen w kontekście średniowiecznych kategorii piękna*. W: *Literatura a architektura*. Red. Joanna GODLEWICZ-ADAMIEC, Tomasz SZYBISTY. Kraków–Warszawa 2017, s. 51–73.
- GOMBRICH Ernst H.: *O Sztuce*. Warszawa 1997.
- KALINOWSKI Lech: *Pojmowanie sztuki w średniowieczu*. W: *Wit Stwoszcz w Krakowie*. Red. Lech KALINOWSKI, Franciszek STOŁOT. Kraków 1987, s. 9–22.
- KÜHN Dieter: *Ich Wolkenstein. Die Biographie*. Frankfurt am Main 2011.
- LE GOFF Jacques: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. Hanna SZUMAŃSKA-GROSSOWA. Warszawa 1995.
- LEWON Marc: *Einführung zur Musik im Mittelalter*. „Karfunkel – Zeitschrift für erlebbare Geschichte” 2000, Nr. 31, s. 30–34.
- LUHMANN Niklas: *Pisma o sztuce i literaturze*. Przeł. Bogdan BARAN. Warszawa 2016.
- MAZZADI Patrizia: *Oswald von Wolkenstein übersetzen: Fragestellungen, Problematiken und mögliche Lösungen*. In: *Oswald von Wolkenstein im Kontext der Liedkunst seiner Zeit*. Hg. Ingrid BENNEWITZ, Horst BRUNNER. „Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft” 19 (2012/2013). Wiesbaden 2013, s. 431–441.
- MICHAŁOWSKA Teresa: *„Wędrowiec” i „nieśmiertelna sława” Galla Anonima*. W: *Mediaevalia i inne*. Red. EADEM. Warszawa 1998, s. 49–69.

- MOSER Hans: *Die Überlieferung der Werke Oswalds von Wolkenstein*. In: *Oswald von Wolkenstein: Leben – Werk – Rezeption*. Hg. Ulrich MÜLLER, Margarete SPRINGETH. Berlin–New York 2011, s. 28–40.
- NEUBAUER-PETZOLDT Ruth: *Oswald von Wolkenstein. Künstler und Kunstfigur, Mann und Mythos*. In: *Künstler, Dichter, Gelehrte*. Hrsg. von Ulrich MÜLLER, Werner WUNDERLICH. *Mittelaltermythen*, (= *Mittelaltermythen*, 4). Konstanz 2005, s. 443–462.
- Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*. Hg. Ulrich MÜLLER, Margarete SPRINGETH. Berlin–New York 2011.
- OSWALD VON WOLKENSTEIN: *Lieder, mittelhochdeutsch-deutsch, in den Text und Melodie neu übertragen und kommentiert von Klaus J. SCHÖNMETZLER*. München 1979.
- Oswalds Leben*. In: *Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein*. Hg. Beda WEBER. Innsbruck 1847, s. 1–18.
- RACHOINIG Sigrid: *Wir tun kund und lassen dich wissen. Briefe, Urkunden und Akten als spätmittelalterliche Grundformen schriftlicher Kommunikation, dargestellt anhand der Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein*. Frankfurt am Main 2009.
- ROSSIAUD Jacques: *Prostytcja w średniowieczu*. Przeł. Piotr SALWA. Warszawa 1997.
- ROUX Jean-Paul: *Średniowiecze szuka drogi w świat*. Przeł. Tadeusz ROŚLANOWSKI. Warszawa 1969.
- SCHWOB Anton: *Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie*. Bozen 1989.
- SCHWOB Anton; SCHWOB Ute Monika: *Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein. Edition und Kommentar*. B. 5: 1443–1447. Wien–Köln–Weimar 2013.
- SILLER Max: *Die Ausbildung eines jungen Ritters: Kindheit und Jugend Oswalds von Wolkenstein*. In: *Oswald von Wolkenstein: Leben – Werk – Rezeption*. Hg. Ulrich MÜLLER, Margarete SPRINGETH. Berlin–New York 2011, s. 64–76.
- SILLER Max: *Oswald von Wolkenstein. Versuch einer psychohistorischen Rekonstruktion*, „*Mediaevistik*“ 19 (2006), S. 125–151.
- STĘPIEŃ Antoni B.: *Propedeutyka estetyki*. Lublin 1986.
- STUHLMEYER Barbara: *Minnesänger. Neidhart von Reuenthal*. „*Karfunkel – Zeitschrift für erlebbare Geschichte*“ 2012, Nr. 98.
- Średniowieczna poezja polska świecka*. Opracował Stefan VRTEL-WIERCZYŃSKI. Wrocław 1952.
- Światło i ciemność w literaturze, kulturze i sztuce: od antyku do współczesności*. Red. Danuta SZYMONIK, Ewa KOZAK, Adriana POGODA-KOŁODZIEJAK. Siedlce 2015.

- TATARKIEWICZ Władysław: *Historia estetyki II. Estetyka średniowieczna*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.
- TATARKIEWICZ, Władysław: *O średniowiecznym stosunku do sztuki*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, Rok IV, Nr 1(16), s. 1–20.
- TOMOŃ Jolanta: *Symbolika światła w poezji liturgicznej polskiego średniowiecza*. W: *Wyobrażenia średniowieczna*. Red. EADEM, Warszawa 1996.
- VERRA Roland: *Oswald von Wolkenstein und Ladinien*. In: *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*. Hg. Ulrich MÜLLER, Margarethe SPRINGETH. Berlin–New York 2011, s. 101–108.
- WAPNEWSKI Peter: *Ein neues Mittelalter?*. Peter Wapnewski über Dieter Kühn: „Ich Wolkenstein” (25.07.1977), „Der Spiegel”, 31/1977, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40831782.html>.

Rzemieślnik czy artysta? Oswald von Wolkenstein a świat średniowiecznych twórców

Streszczenie

W artykule podjęto – przy wykorzystaniu metod wypracowanych przez komparatystykę – próbę odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu pozycja poety średniowiecznego wykazywała zbieżności, a na ile odróżniała się od innych twórców tego okresu: pisarzy, a także architektów czy rzeźbiarzy. Wywód opiera się na analizie twórczości Oswalda von Wolkenstein, opisującego swoje podróże po Europie, Azji i Afryce oraz kreującego skutecznie swoje artystyczne występy w kręgach obcych rycerzy i książąt, a także uchodzącego w kręgach mediewistycznych za typowego przedstawiciela swoich czasów.

Słowa kluczowe: Oswald von Wolkenstein, artysta, średniowiecze, innowacyjność, poczucie własnej wartości, prywatność

An artisan or an artist? Oswald von Wolkenstein and the world of medieval creators

Summary

The article endeavours – while utilizing methods elaborated in the field of comparative studies – to answer the following question: To what extent the position of medieval poet was similar or dissimilar to that of other creators

of the same period: writers, but also architects and sculpturers? What creates a basis for this very inquiry is the analysis of Oswald von Wolkenstein's works, who described his peregrinations across Europe, Asia, and Africa, during which he efficiently endorsed his artistic performances to foreign knights and kinglings and who, at the same time, may serve as an example of a typical man of his times according to opinions of medieval scholars.

Keywords: Oswald von Wolkenstein, artist, Middle Ages, innovativeness, self-esteem, the sense of self-worth, privacy

Handwerker oder Künstler? Oswald von Wolkenstein und die Welt der mittelalterlichen Künstler

Zusammenfassung

Der Beitrag stellt den Versuch dar, die Frage zu beantworten, inwieweit sich die (gesellschaftliche) Stellung eines mittelalterlichen Lyrikers von der eines Schriftstellers, Architekten oder Bildhauers dieser Zeit unterschied. Es wird dabei auf Methoden zurückgegriffen, die im Rahmen der Komparatistik erarbeitet wurden und welche von der Prämisse ausgehen, dass zwischen künstlerischen Leistungen Ähnlichkeiten bestehen, welche samt den zwischen ihnen vorhandenen Differenzen erforscht werden sollen. Der Beitrag beinhaltet die Analyse ausgewählter Werke Oswalds von Wolkenstein, eines in der mediävistischen Forschung als ein typischer Vertreter seiner Zeit geltenden Künstlers, der in seiner Lyrik seine Reisen durch Europa, Asien und Afrika beschreibt, sowie seine künstlerischen Leistungen in den Kreisen ausländischer Ritter und Fürsten mit Erfolg kreiert.

Schlüsselwörter: Oswald von Wolkenstein, Künstler, Mittelalter, das Innovative, Selbstwertgefühl, das Private

ELWIRA POLESZCZUK

Postać artysty we współczesnej powieści historycznej *Der Sünderchor* Claudii i Nadji Beinert

Claudia i Nadja Beinert to pisarki niemieckie młodego pokolenia (rocznik 1978), które zadebiutowały w 2013 roku powieścią historyczną *Die Herrin der Kathedrale* [Pani katedry]. Opowiedziały w niej historię powstania wpisanej w 2018 roku na listę zabytków UNESCO romańskiej katedry w Naumburgu, mieście leżącym w kraju związkowym Saksonia-Anhalt, w którym się urodziły i wychowały, oraz historię jej fundatorki i, jak utrzymują, budowniczej, Uty von Ballenstedt, znanej też jako Uta von Naumburg (ok. 1000–1046). Powieść cieszyła się dużym zainteresowaniem czytelników i została nominowana do dwóch nagród: Homer-Preis oraz Histokönig¹, zdobywając w 2014 roku pierwszą z nich. Rok po ukazaniu się wydana została kontynuacja powieści: *Die Kathedrale der Ewigkeit* [Katedra wieczności], która podejmuje wątek katedry – tym razem prac związanych z jej ozdabianiem – oraz Uty, której nieszczęśliwe i bezdzietne małżeństwo chyli się ku upadkowi. Bohaterka buntuje się przeciwko ograniczeniom narzuconym jej przez epokę, w której żyje, aktywnie realizując własne cele. Trylogię zamyka wydany w 2016 roku *Der Sünderchor* [Chór grzeszników]. Akcja powieści, która jest przedmiotem niniejszego artykułu, rozgrywa się 200 lat po wydarzeniach opisanych w dwóch pierwszych tomach, czyli w latach

¹ Homer Literaturpreis to nagroda przyznawana w Niemczech najlepszym powieściom historycznym, natomiast Histokönig jest magazynem internetowym poświęconym powieściom historycznym.

1248–1250, i poświęcona jest rozbudowie katedry w Naumburgu o chór zachodni oraz umieszczeniu w nim dziesięciu figur jej fundatorów. Stały się one, a zwłaszcza wizerunek Uty, bardziej znane od pierwowzorów, co zapewniło im obecność na kartach historii średniowiecza, a na pewno historii sztuki².

Pod względem struktury trzeci tom trylogii jest najbardziej rozbudowany. Na akcję powieści składają się trzy wątki. Pierwszy dotyczy postaci historycznych: Henryka III Dostojnego (ok. 1215–1288), jego żony Agnieszki Przemyślidki (?–1268) oraz dzieci z pierwszego małżeństwa Henryka: Dytryka (1242–1285) i Albrechta (1240–1314/5), określonego przez potomnych mianem Wyrodnego. Henryk był margrabią Marchii Miśnieńskiej i Łużyckiej, a w powieści poznajemy go w momencie, gdy usiłuje zostać landgrafem Turynii i palatynem Saksonii, powołując się na obietnicę złożoną mu przez cesarza Fryderyka II (1194–1250). Cesarz, szukając poparcia w czasie najbardziej zagorzałych sporów z kurią, przyznał Henrykowi prawo dziedziczenia Turynii i Saksonii w razie bezdzietnej śmierci panującego na tym obszarze Henryka Raspego. Henrykowi III nie udało się przejąć obiecanych terenów bez walk; trwały one aż do 1264 roku i są też tłem analizowanej powieści³.

Drugi wątek koncentruje się na postaci fikcyjnej, Hortensji, córce pisarza hrabiego Naumarka, która na początku powieści, w wyniku najazdu Henryka, traci wszystko, co jest jej bliskie: dom, rodzinę i majątek. Ucieka i na granicy śmierci zostaje odnaleziona i ocalona przez Henryka, sprawcę jej nieszczęścia, czego początkowo nie jest świadoma. Z wdzięczności poddaje się jego rozkazom i udaje się do Naumburga w charakterze szpiega, zasilając tym samym rzeszę niechlubnych bohaterów literackich, które trafiały na karty historii jedynie jako oszustki, gorszycielki, czy właśnie szpieginie⁴. Zadaniem Hortensji jest śledzenie na rzecz margrabiego architekta, budowniczego i rzeźbiarza, zatrud-

² W. ULRICH: *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*. Berlin 1998, s. 35–42.

³ H. HELBIG: *Heinrich III. der Erlauchte*. W: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Hg. H.CH. KRAUS. B. 8. Berlin 1969, s. 373.

⁴ A. GAJEWSKA: *Hasło: feminizm*. Poznań 2008, s. 28–101.

nionego przez biskupa Naumburga, Dytryka II. Dytryk (ok. 1190–1272) został biskupem Naumburga dzięki aktywnemu wstawiennictwu Henryka III, swego przyrodniego brata, i pozostał nim przez trzydzieści lat, do 1272 roku. Jak wynika z relacji historycznych, jego największym osiągnięciem stała się rozbudowa katedry, będąca tematem powieści *Der Sünderchor*. Rywalizacja Dytryka i Henryka bierze swój początek zarówno w ich pokrewieństwie, jak i w obecnym w Rzeszy Niemieckiej tamtych czasów napięciu między zwolennikami papieża i cesarstwa. W sporze pomiędzy papieżem Innocentym IV a cesarzem Fryderykiem II bracia opowiedzieli się po przeciwnych stronach, co rzutowało na ich późniejsze relacje⁵. W powieści margrabia i biskup współzawodniczą między sobą, stawiając na szali swoje kariery polityczne. Jednym z przejawów tego współzawodnictwa jest „zakład”: który z nich ufunduje lepszy projekt chóru dla naumburskiej katedry. W tym celu zatrudniają uznanych architektów i rzeźbiarzy. W przypadku margrabiego nie jest to anonimowy twórca, jak inni artyści tych czasów, lecz znany z imienia i nazwiska Hugo Liebergier, rzeźbiarz z Reims, którego epitafium z atrybutami zawodu (lineał, kątownik, cyrkiel) można podziwiać w tamtejszej katedrze⁶; biskup zatrudnia mniej znanego rzeźbiarza, przez historyków nazwanego Mistrzem z Naumburga, którego praca stanowi trzeci wątek powieści. Na marginesie można dodać, że jest to zabieg często wykorzystywany przez autorki analizowanej powieści: jej głównymi bohaterami są postacie historyczne, na tyle jednak mało znane bądź słabo udokumentowane w źródłach historycznych, że spełniają one rolę bohaterów określanych w niemieckiej literaturze przedmiotu jako „mittelständischer Held”, czyli osoby fikcyjnej, której bliskie związki z postaciami historycznymi pozwalają wprowadzić czytelnika w świat polityki, który (później) stanie się historią⁷.

⁵ C.P. LEPSIUS: *Geschichte der Bischöfe von Naumburg*. B. I. [Naumburg] 1844, s. 81–98; W. SCHLESINGER: *Dietrich II*. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Hg. H.Ch. KRAUS. B. 3. Berlin 1957, s. 683.

⁶ A. DULEWICZ: *Encyklopedia sztuki francuskiej*. Warszawa 1997, s. 276.

⁷ LUKÁCS G.: *Der historische Roman*. Berlin 1955, s. 11.

Celem niniejszego artykułu jest analiza powieściowego wizerunku artysty i próba odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu wykreowany przez siostry Beinert wizerunek może być zgodny z rzeczywistymi średniowiecznymi pierwowzorami, a na ile średniowieczny artysta zostaje przez autorki zindywidualizowany i wyposażony w cechy charakterystyczne dla współczesności.

Dzięki pracom francuskich historyków Marca Blocha i Luciena Febvre'a i ich *Annales* historia została, cytując Jacques'a Le Goffa, „zhumanizowana”⁸, stała się historią nie wydarzeń, lecz ludzi. Rozszerzyło to znacznie zakres badań historycznych i pozwoliło inaczej spojrzeć na minione epoki, analizowane do tej pory z punktu widzenia dziewiętnastowiecznego obiektywizmu niemieckiego historyka Leopolda Rankego. Z tej perspektywy średniowiecze postrzegane było zawsze jako okres, w którym człowiek pozbawiony był indywidualności, charakteryzowała go przynależność początkowo plemienna, potem stanowa. Mówi się o widocznym również w sztuce „ujęciu typologicznym”⁹, czyli redukcji postaci do typu fizjologicznego, odpowiadającego ich pozycji¹⁰. Od czasu Marca Blocha nauki historyczne zajęły się badaniem indywidualności człowieka, również w tej epoce. Mediewista Aron Guriewicz, powołując się na pracę brytyjskiego historyka średniowiecza Colina Morissa z początku lat siedemdziesiątych XX wieku, konstatuje, że przypisywane renesansowi odkrycie jednostki nastąpiło już wcześniej, nie jako gwałtowny przewrót, lecz w wyniku procesu, który rozpoczął się właśnie w średniowieczu. Na przełom w cywilizacji średniowiecznej wskazywał już na początku XX wieku amerykański mediewista Charles Homer Haskins. Wskazywał na wiek XII jako czas renesansu jednostki, w którym rozwinął się indywidua-

⁸ J. LE GOFF: *Człowiek średniowiecza*. W: *Człowiek średniowiecza*. Red. J. LE GOFF. Przeł. M. RADOŹYCKA-PAOLETTI. Warszawa, Gdańsk 1996, s. 9.

⁹ A. GURIEWICZ: *Jednostka w dziejach Europy (średniowiecze)*. Przeł. Z. DOBRZY-
NIECKI. Gdańsk–Warszawa 2002, s. 7.

¹⁰ J. LE GOFF: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. H. SZUMAŃSKA-GROSSOWA. Gdańsk–Warszawa 2002, s. 333.

lizm w dziedzinie prawa (a także w zindywidualizowanej religijności myślicieli takich jak Abelard), a pojęcie 'poddany' ewoluowało do pojęcia 'obywatel'. Do głosu doszła jednostka, która w przeciwieństwie do wczesnośredniowiecznego obrazu grzesznika, obciążonego grzechem pierworodnym, od XII wieku jest stworzona na podobieństwo Boga i zdolna kontynuować jego dzieło na ziemi. Skłaniało to jednostkę do przychylniejszego spojrzenia na samą siebie, przyjrzenia się sobie, poddania samoanalizie, czemu sprzyjała choćby coraz bardziej zinstytucjonalizowana spowiedź. Jednak, jak słusznie zauważa Aron Guriewicz, człowiek jest w stanie uświadomić sobie swoją indywidualność tylko żyjąc w społeczeństwie, dlatego samoświadomość jednostki, zwłaszcza w okresie średniowiecza, należy rozpatrywać w obrębie grup społecznych, do których przynależała¹¹. Tropem tym podążyla nauka francuska, analizując „człowieka średniowiecza” z perspektywy większych grup, np. cechowych. Grupy te, jak zauważa niemiecki historyk Otto Gerhard Oexle, opierają się na konsensie i układzie między jednostkami. Są one równie trwałe co związki rodzinne¹². Ogromny wpływ na trwałość tych grup wywiera *memoria*, rozumiana przez Oexlego jako pamięć, jak i wspomnianie. Istotna jest zarówno 'pamięć grupowa', dotycząca wspólnej historii, np. powstania danej grupy, jak i ludzi, z którymi grupa czuje się związana¹³.

Jak zwracają uwagę autorzy cytowanej już publikacji *Człowiek średniowiecza*, różnorodność typów ówczesnego człowieka trudno ująć w jednorodne ramy, jednak, cytując Jacques'a Le Goffa, „ludzie średniowiecza mieli niewątpliwie świadomość istnienia [...] pewnej zbiorowej jednostki”¹⁴. Jednostka ta charakteryzuje się

świadomością grzeszności, postrzeganiem rzeczy widzialnych i niewidzialnych w ich jedności i wzajemnych powiązaniach, wiarą w zaświaty,

¹¹ A. GURIEWICZ: *Jednostka w dziejach...*, s. 17.

¹² O.G. OEXLE: *Spółczesność średniowiecza*. Przeł. M.A. NOWAK. Toruń 2000, s. 8.

¹³ Ibidem, s. 13–15.

¹⁴ J. LE GOFF: *Człowiek średniowiecza*. W: *Człowiek średniowiecza...*, s. 10.

cuda i moc sądów bożych; szczególnymi cechami pamięci, właściwymi ludziom żyjącym w czasach dominacji kultury ustnej; mentalnością symboliczną (nieustannym odczytywaniem znaków); fascynacją liczbą [...] takimiż traktowaniem koloru i obrazu; wiarą w sny i widzenia; poczuciem hierarchii¹⁵.

Jedną z wyodrębnionych w cytowanej publikacji grup są artyści, choć, jak przyznaje Enrico Castelnuovo, pojęcie to używane było w średniowieczu w odniesieniu do osoby parającej się sztukami wyzwolonymi *trivium* (trzy z siedmiu sztuk wyzwolonych: gramatyka, logika i retoryka) i *quadrivium* (geometria, arytmetyka, astronomia i muzyka)¹⁶. Opisanie tej grupy wydaje się łatwiejsze od innych, gdyż, jak zauważa Arnold Hauser w swej *Spółecznej historii sztuki i literatury*, „zmiennosc umyslową okresu gotyckiego mozna na ogół lepiej badac w dziełach sztuk plastycznych”¹⁷. Ludzie, którzy zakwalifikowali się do grupy artystów we współczesnym znaczeniu tego słowa, to początkowo złotnicy, witrażyści, kamieniarze, później budowniczowie i, najbardziej doceniani, architekci i rzeźbiarze. Często brak informacji na temat ich imion pozwala przypisywać im cechy, które tradycyjnie przypisuje się artystom średniowiecznym, czyli pokorę, anonimowość i tworzenie na chwałę Boga¹⁸. Jednak, analizując ich różnorodne dzieła, Castelnuovo podkreśla zmianę, jaka nastąpiła właśnie w XII wieku, kiedy to we Włoszech po raz pierwszy na murach nowych katedr pojawiły się inskrypcje składające hołd ich budowniczym, a na fasadach odnaleźć można tablice wyróżniające imiona rzeźbiarzy.

Nie widać jeszcze wyraźnego rozróżnienia na zleceniodawcę i artystę¹⁹. Z czasem pozycja artysty rośnie, sztuka i zdolności twórcze postrze-

¹⁵ A. GURIEWICZ: *Jednostka w dziejach...*, s. 19.

¹⁶ E. CASTELNUOVO: *Artysta*. W: *Człowiek średniowiecza...*, s. 271.

¹⁷ A. HAUSER: *Spółeczna historia sztuki i literatury*. Przeł. J. RUSZCZYCÓWNA. Warszawa 1974, s. 183.

¹⁸ E. CASTELNUOVO: *Artysta*. W: *Człowiek średniowiecza...*, s. 268.

¹⁹ Ibidem, s. 285.

gane zaczynają być jako dar Boży, a malarstwo i rzeźba uważane do tej pory za sztukę niższą, dobrą dla pospólstwa, które nie potrafiło czytać, urastają do rangi sztuki dla elit. Podobnie zmienia się sytuacja materialna artystów. Castelnuevo przytacza dokument, umowę zawartą między opatem Saint-Aubin w Angers a malarzem i witrażystą Fulkiem: za pokrycie klasztoru malowidłami otrzymał on w lenno winnice i dom, które miały zostać zwrócone klasztorowi po jego śmierci. Wraz ze wzrostem znaczenia sztuki artysta staje się członkiem 'rodziny' fundatora. Mimo to często dochodzi do niesnasek, nierzadko spowodowanych niedotrzymaniem przez obie strony terminów, co skończyć się mogło jedynie wymianą aluzyjnych listów lub wręcz porzuceniem budowy, jak to miało miejsce w Sienie, a także w Pizie²⁰. Z jednej strony potwierdza to współczesne nam teorie o kapryśności artystów, z drugiej świadczy o rosnącej dumie i poczuciu własnej wartości.

W tak ciekawych dla artystów czasach osadzona zostaje akcja analizowanej powieści. Jednym z jej głównych bohaterów jest historyczny Mistrz z Naumburga. Źródła podają na jego temat niewiele informacji, definiują go jednak jednoznacznie jako rzeźbiarza (istnieje też podejrzenie, że pod tą nazwą kryje się nie jeden artysta, lecz grupa rzeźbiarzy); nic nie mówią o jego działalności jako architekta. Przypuszcza się, że przed przybyciem do Naumburga wykonał dekoracje rzeźbiarskie we Francji: w katedrze w Reims, Noyon, a następnie w Metz. Nadany mu przez potomnych przydomek wyraźnie wskazuje jednak na fakt, że dystynktywne dla tego artysty dzieła powstały właśnie w Naumburgu²¹.

W powieści Mistrz z Naumburga jest pochodzącym z Zachodu trzydziestoletnim małomównym mężczyzną. Nie jest bogaty, o czym świadczy jego zniszczone ubranie. Autorki nadały mu imię Matizo. Brak zaznaczenia swojego imienia na pozostawionych w Naumburgu dziełach świadczy zapewne o wspomnianym wyżej, typowym dla wie-

²⁰ Ibidem, s. 297.

²¹ A. DULEWICZ: *Encyklopedia sztuki niemieckiej*. Warszawa 2002, s. 299.

ków wcześniejszych, pragnieniu zachowania anonimowości i poświęcenia swej sztuki ku chwale Boga. W powieści Matizo wielokrotnie podkreśla fakt, że przez sztukę „tak bardzo zbliżył się do Boga, że czuł na sobie jego dobrotliwe dłonie”²². Usprawiedliwiając swą ucieczkę z klasztoru w Naumburgu, w którym spędził dzieciństwo, twierdzi, że „w nowym życiu będzie pracować na chwałę Boga”²³, jego wiara daleka jest jednak od średniowiecznej, wyłamuje się religijności tamtych czasów. „Podczas mojego pobytu w klasztorze nigdy nie zbliżyłem się do Boga tak, jak w czasie mojej pracy z kamieniem. Dopiero wtedy poczułem Jego samego, a także Jego wsparcie dla mojej pracy i drogi, którą podążam”²⁴. Oprócz związku z Bogiem silnie odczuwa również metafizyczny związek z katedrami, które buduje bądź ozdabia, a które zostają przez niego spersonifikowane. Katedra w Moguncji identyfikowana jest z kobietą, zarazem zmysłową, lecz równocześnie świętą:

Późnymi wieczorami posiadał katedrę tylko dla siebie, czuł się uwięziony w jej, jak to określał, ‘czerwonej poświacie’. Była jego kochanką, której oddał każdy nerw, każde włókno swego ciała. Tylko w tych momentach intymności znajdował odwagę, by dotknąć jej w ten sposób. Pozdrawiając ją, gładził środkowe kolumny podtrzymujące lektorium. Czuł, jak kamień poddaje się jego dotykowi i czuł, jak podnoszą się wszystkie włoski na jego rękach²⁵.

Podobnie odbiera katedrę w Naumburgu, z pokorą czekając na jej zaproszenie i zgodę: „Przed ołtarzem padł na kolana i dzięki temu poczuł ją po raz pierwszy. Jego ręce drżały, a palce rozgrzało nieoczekiwane ciepło. Poczuł, że go wita”²⁶. Nie jest zatem zaskoczeniem, że przyjmuje zlecenie biskupa Naumburga, Dytryka, dla którego podej-

²² C. u. N. BEINERT: *Der Sünderchor*. München 2016, s. 81. Powieść nie była tłumaczona na język polski, cytaty tłumaczone przez E. Poleszczuk.

²³ Ibidem, s. 81.

²⁴ Ibidem, s. 339.

²⁵ Ibidem, s. 46.

²⁶ Ibidem, s. 181.

muje się wykonać projekt chóru zachodniego, lektorium oddzielającego chór od nawy głównej oraz posągów dziesięciu fundatorów katedry. Plany biskupa są spełnieniem jego marzeń, a zarazem zapewniają bohaterowi długoletnie zatrudnienie, czyli bezpieczną egzystencję. Biskup oddaje do jego dyspozycji dom, gospozię Paulinę oraz Hortensję. Zadaniem ostatniej jest pomoc mistrzowi przy pracy, z czego korzysta, przekazując plany Matiza margrabiemu Henrykowi. Niewątpliwie zabezpieczenie materialne ma znaczenie dla artysty, dla którego „pozostawanie bez jedzenia przez dzień lub dwa, zwłaszcza na początku, było nienowym doświadczeniem”²⁷. Nawet w czasach, gdy zdobył już renomę, jest nikim innym jak rzeźbiarzem niejako „wypożyczanym” sobie przez moźnych średniowiecznego świata, w tym przypadku biskupów Moguncji i Naumburga. Pierwszy z nich, „Zygryd III z Eppstein zobowiązał Dytryka do obietnicy, że wypożyczy mu rzeźbiarza tylko pod warunkiem, że nie odczuje jego zbyt długiej nieobecności”²⁸.

O ile projekt rozbudowy katedry o chór zachodni i ozdobienie lektorium nie budzą wątpliwości, o tyle wykonanie figur początkowo jednastu, potem dziesięciu fundatorów stanowi dla Matiza moralne i artystyczne wyzwanie. Z wielu powodów zamierzenie to jest dla wieków średnich innowacyjne. Na polecenie biskupa chór ozdobiony ma zostać „rzeźbami, nieprzedstawiającymi ani apostołów, ani biskupów, cóż za wyzwanie. Nigdy dotąd [Matizo – EP] nie widział w katedrze figur ludzi świeckich. A zwłaszcza w chórze, zarezerwowanym do tej pory wyłącznie dla osób duchownych”²⁹. Również na życzenie biskupa nie powinni oni zostać ukazani w sposób, w jaki przedstawiano postacie do tej pory, a więc typologicznie, lecz w sposób zindywidualizowany, „tak, by w ich wizerunku można było odczytać historię ich życia”³⁰. Niewątpliwie jest to pomysł nowy, aczkolwiek Naumburg nie jest pierwszą

²⁷ Ibidem, s. 136.

²⁸ Ibidem, s. 123.

²⁹ Ibidem, s. 122.

³⁰ Ibidem, s. 126.

katedrą, której rzeźby powstały w tym duchu; indywidualizm postaci widoczny jest już w stworzonym wcześniej portalu zachodnim w Chartres³¹. Właśnie wiek XII to okres, w którym

pogląd artystyczny, który zwykł był rozpatrywać rodzaj ludzki zawsze tylko w jego całości i jednorodności, a ludzi dzielić tylko na zbawionych i potępionych, zaś indywidualne różnice uważał za całkowicie pozbawione znaczenia, został zadziwiająco nagle zastąpiony wolą artystyczną, podkreślającą właśnie indywidualne rysy postaci i usiłującą uchwycić ich niepowtarzalność³².

Jak zauważa Otto Gerhard Oexle, chór (w Naumburgu) nazwano kiedyś celnie „chórem memoracyjnym”³³. Figury naturalnej wielkości fundatorów tworzą zgromadzenie wokół ołtarza. Sugestywny, realistyczny, uwypuklający indywidualne cechy sposób przedstawienia tych osób budzi w widzu wrażenie realnej obecności żywych istot we wnętrzu kościoła. Jest to wizualizacja obecności zmarłych wśród żyjących³⁴.

Podążając za żądaniem biskupa, Matizo oddaje się rozważaniom, w jaki sposób przedstawić indywidualizm każdego z fundatorów:

Jeżeli chcę nadać wizerunkowi cechy indywidualne muszę zadać sobie pytanie, jak dalece twarz odbiega od ideału. Bo tylko ten rozdzźwięk sprawia, że twarz będzie niepowtarzalna [...]. Zmarszczki starych ludzi są niezwykle interesujące. Są odbiciem ich duszy, za każdą z nich kryje się inne przeżycie [...]. Również oczy mówią wiele o życiu wewnętrznym, co odkrywam często dopiero wtedy, gdy je rysuję³⁵.

Rysunki te kierują się już bardzo sformalizowanymi zasadami, zgodnymi z przytoczoną wcześniej za Le Goffem fascynacją liczbą: Matizo tworzy je, kierując się ściśle wyznaczonymi proporcjami, uję-

³¹ A. HAUSER: *Spółeczna historia...*, s. 185.

³² Ibidem, s. 186.

³³ O.G. OEXLE: *Spółeczność...*, s. 26.

³⁴ Ibidem.

³⁵ C. u. N. BEINERT: *Der Sünderchor...*, s. 270–271.

tymi w figury geometryczne: „Matizo kochał formy geometryczne. Pochodziły przecież od Boga i były podstawą projektów architektonicznych. Również kościoły były dziełem geometrii”³⁶. Bardzo cieszy się z początkowej liczby posągów, bo jedenaście to „liczba, która oznacza *jeden więcej*. Liczba, która następuje po liczbie dziesięć, liczbie boskich przykazań i przez to postuluje naruszenie tych przykazań. Liczba przejścia, grzechu, występku”³⁷. Dopatruje się w tym fakcie, zgodnie z średniowieczną mentalnością symboliczną, nawiązania do własnego grzechu, który popełnił w młodości właśnie w Naumburgu³⁸.

Z drugiej strony Matizo szuka inspiracji w życiu fundatorów. Studiując więc kroniki i dokumenty będące świadectwem ich życia, napotyka przy tym na liczne trudności. O ile bowiem siedmiu mężczyzn, których ma rzeźbić, pozostawiło po sobie jakiś ślad, o tyle nie może znaleźć żadnych wzmianek o trzech fundatorkach: „Kronika [Thietmara z Merseburga] nie podaje na temat małżonek margrabiów wystarczających informacji. O Reglindzie, córce Bolesława z Polski³⁹, przeczytałem jedynie, że jedna z jej siostr była przeoryszą, a druga wyszła za syna króla Włodzimira⁴⁰. Nic poza tym. Nic na temat jej życia, nic o jej osiągnięciach ani zasługach”⁴¹. Nie potrafi się pogodzić z brakiem informacji o Ucie: „– Przecież była margrabianką - pomyślał. – Musiała przecież czegoś dokonać, coś osiągnąć”⁴². Jej bezdzietność nie była dla niego wystarczającym atrybutem, by nadać rzeźbie cechy indywidualne. Nie dziwi to natomiast biskupa: „– Osiągnięcia i zasługi kobiety? – roze-

³⁶ Ibidem, s.171–172.

³⁷ Ibidem, s. 150.

³⁸ Autorki wspominają o grzechu, popełnionym przez Matizo w Naumburgu już na początku powieści, tłumaczy on bowiem jego strach przed powrotem do Naumburga (s. 129, 156–157); istota grzechu zostaje wyjaśniona jednakże dopiero pod koniec (s. 337 i dalsze).

³⁹ Bolesława I Chrobrego (967–1025).

⁴⁰ Przypuszczalnie chodzi o Włodzimierza I Wielkiego (?–1015).

⁴¹ Ibidem, s. 147.

⁴² Ibidem.

śmiał się”⁴³. Informacji o Ucie dostarczy rzeźbiarzowi przydzielona mu do pomocy Hortensja, w której posiadaniu znajdują się tajemnicze pergaminy, opowiadające historię jej rodziny i przodków, Uty i Hermanna, naświetlające tym samym historię ich życia, co jest w pewnym stopniu nawiązaniem, w pewnym stopniu uzupełnieniem dwóch pierwszych tomów trylogii. Uwagę zwraca fakt nawiązania do typowych sposobów przekazywania czy też opowiadania historii kobiet. Nie jest to historia zinstytucjonalizowana, poddana badaniom, ujęta w kronikach. Przekazywana jest drogami raczej nieformalnymi, bardziej ulotnymi, jak przekaz ustny, listy, pamiętniki, które łatwo ulegały zniszczeniu, co tłumaczy nikłą obecność kobiet w historii oraz fragmentaryczną wiedzę o ich osiągnięciach i zasługach.

Dobrze udokumentowane życiorysy fundatorów wzbudzają początkowo strach i wątplenie Matiza. Każdy z nich popełnił w swym życiu niewybaczalny grzech – byli oni bowiem mordercami, profanami, bandytami. Buntowali się przeciw cesarzom, a jeden z nich popełnił samobójstwo. Początkowo Matizo jest przekonany, że zostanie za przyjęcie zlecenia potępiony, z czasem jednak skłania się do zmiany zdania. Każdy z fundatorów, podobnie jak sam rzeźbiarz, był grzesznikiem, jednak każdy z nich, zgodnie z opisanymi w moim wcześniejszym wywodzie zmianami w postrzeganiu natury ludzkiej, jakie nastąpiły w XII wieku, pojednał się z Bogiem, podobnie jak uczynił to Matizo. Konsekwencją tego jest postanowienie wyrzeźbienia każdego z fundatorów w sposób nadający mu z jednej strony cechy indywidualne, z drugiej zaś wyposażenie każdego z nich w atrybut symbolizujący jedną z trzech cnót boskich (wiara, nadzieja, miłość) oraz cnót kardynalnych (roztropność, sprawiedliwość, umiarkowanie i męstwo):

Gdyby to się udało, figury byłyby wskazaniem dla wiernych, by póki żyją wykorzystywali swe siły do czynienia dobra. Mimo popełniania ciężkich grzechów, fundatorzy byli wzorami. Co prawda okazali słabość, ale czy nie działo się tak z wieloma świętymi?⁴⁴

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 202.

Należy się jednak zastanowić, dlaczego biskup Naumburga wybrał tak kontrowersyjne osoby do ozdoby empery, która ma być świadectwem jego życia i działalności duszpasterskiej i o której z dumą mówi „mój chór”⁴⁵?. Być może odpowiedź daje wątek walki cesarstwa z papieństwem, bowiem większość fundatorów buntowała się przeciwko cesarzowi, była przywódcami powstań skierowanych przeciwko głowie państwa, kiedy ta została obłożona klątwą kościelną (gdy jednak klątwa została zdjęta, wrócili pod jego rozkazy). Byli więc zwolennikami supremacji papieństwa nad cesarstwem. W wyborach biskupa widoczne są zatem pobudki polityczne, które skłaniają do refleksji nad celem sztuki, która, zdaniem Ernsta Gombricha, „może oznaczać zupełnie różne rzeczy w różnych czasach”⁴⁶.

W oczywisty sposób biskup traktuje rozbudowę katedry jako dzieło swojego życia; dla Matizo „nie była to jednak praca na zlecenie, lecz przekucie w kamień własnych pomysłów”⁴⁷. Nie jest zatem jednoznaczne, komu przysługuje wyłączne autorstwo dzieła, które pozostało w cieniu zarówno zlecniodawcę, jak i wykonawcę. W pamięci potomnych zapisał się jednak posąg Uty, odkryty ponownie pod koniec XIX wieku i wyniesiony do rangi ikony kobiecości. Jej to, jak podaje Wolfgang Ulrich w swej monografii *Uta von Naumburg*⁴⁸, przypisywano takie cechy, jak: oziębłość, samotność, skromność, władczość. Dzieło zaczęło więc żyć własnym życiem, niezależnie od rzeźbiarza i fundatora.

Wizerunek artysty stworzony przez siostry Beinert w powieści historycznej *Der Sünderchor* z jednej strony jest silnie osadzony w rzeczywistości średniowiecza i wykazuje wymienione przez Le Goffa cechy charakterystyczne dla artystów tamtych czasów. Z drugiej zaś, stosunek Matiza – przede wszystkim do kobiet – odbiegający od średniowiecznych standardów, a także jego pojmowanie religii i Boga każą spojrzeć na niego jak na człowieka nam współczesnego, którego postawa

⁴⁵ Ibidem, s. 159.

⁴⁶ E.H. GOMBRICH: *O sztuce*. Poznań 2007, s. 15.

⁴⁷ Ibidem, s. 171.

⁴⁸ W. ULRICH: *Uta von Naumburg...*, s. 36.

pozwala czytelnikowi zastanowić się nad wciąż aktualnymi pytaniami o rolę sztuki i artysty oraz o miejsce kobiet w sztuce i historii.

Bibliografia

- BEINERT Claudia u. Nadja: *Der Sünderchor*. München 2016.
- CZAPLIŃSKI Władysław, GALOS Adam, KORTA Waław: *Historia Niemiec*. Wrocław 2010.
- Człowiek średniowiecza. Red. Jacques LE GOFF. Przeł. Maria RADOŻYCKA-PAOLETTI. Warszawa–Gdańsk 1996.
- Deutsche Geschichte*. B. 3: *Die staufische Zeit*. Hg. Heinrich PLETICHA. Gütersloh 1982.
- DULEWICZ Andrzej: *Encyklopedia sztuki francuskiej*. Warszawa 1997.
- DULEWICZ Andrzej: *Encyklopedia sztuki niemieckiej*. Warszawa 2002.
- Eco Umberto: *Historia piękna*. Przeł. Agnieszka KUCIAK. Poznań 2005.
- GAJEWSKA Agnieszka: *Hasło: feminizm*. Poznań 2008.
- GOMBRICH Ernst H.: *O sztuce*. Przeł. Monika DOLIŃSKA. Poznań 2007
- GURIEWICZ Aron: *Jednostka w dziejach Europy (średniowiecze)*. Przeł. Zdzisław DOBRZYŃIECKI. Gdańsk 2002.
- Handbuch der deutschen Geschichte*. Hg. Herbert GRUNDMANN. Stuttgart 1981.
- HAUSER Arnold: *Spółeczna historia literatury i sztuki*. Przeł. Janina RUSZCZYCÓWNA. Warszawa 1974.
- HELBIG Herbert: *Heinrich III. der Erlauchte*. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. B. 8. Berlin 1969.
- LE GOFF Jacques: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. Hanna SZUMAŃSKA-GROSSOWA. Gdańsk–Warszawa 2002.
- LE GOFF Jacques: *Niezwykli bohaterowie i cudowne budowle średniowiecza*. Przeł. Katarzyna MARCZEWSKA. Warszawa 2011.
- LEPSIUS Carl Peter: *Geschichte der Bischöfe von Naumburg*. B. I. [Naumburg] 1844.
- LUKACS Georg: *Der historische Roman*. Berlin 1955.
- OEXLE Otto Gerhard: *Spółeczeństwo średniowiecza*. Przeł. Małgorzata Anna NOWAK. Toruń 2000.
- SCHLESINGER Walter: *Dietrich II*. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. B. 3. Berlin 1957.
- ULRICH Wolfgang: *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*. Berlin 1998.

Postać artysty we współczesnej powieści historycznej ***Der Sünderchor* Claudii i Nadji Beinert**

Streszczenie

W XII wieku nastąpiła zmiana w mentalności ludzi średniowiecza. Podkreślał to już w początkach XX wieku mediewista amerykański Charles Homer Haskins, wskazując na rozwój indywidualizmu, zarówno w dziedzinie prawa, jak i religijności. Podobna zmiana widoczna jest również w sztuce tamtego okresu, która przechodzi od ujęcia typologicznego do zindywidualizowanego, podkreślającego rysy nie typu, lecz konkretnej postaci, i uchwycenia jej niepowtarzalności. Zmienia się również pozycja artysty, który z anonimowego, pokornego i tworzącego na chwałę Boga rzemieślnika przekształca się w docenianego, znanego z imienia twórcę. Zmiana ta pokazana jest w powieści historycznej *Der Sünderchor* [Chór grzeszników] Claudii i Nadji Beinert. Przedstawiony w niej artysta, znany jako Mistrz z Naumburga, tworzy chór zachodni katedry w Naumburgu, ozdabiając go postaciami dziesięciu fundatorów, które dzięki nowatorskiemu, zindywidualizowanemu ujęciu przeszły do historii sztuki, stając się bardziej znane niż ich pierwowzory.

Słowa kluczowe: średniowiecze, katedra, indywidualizm, współczesna powieść historyczna

The figure of an artist in a contemporary historical novel ***Der Sünderchor* by Claudia and Nadja Beinert**

Summary

During the 12th century, a shift in mentality of medieval people occurred. An American scholar of the Middle Ages, Charles Homer Haskins underscored the foregoing fact already at the beginning of the 20th century indicating the development of individualism both in terms of legal system and religiosity. A similar shift can be observed in the art of that period, which transitions from typological to individualized approach and starts to emphasize not typical features but those of particular characters while capturing their idiosyncrasy. Also, change takes place when it comes to the position of an artist, who no longer remains an anonymous, humble artisan labouring for the greater glory of God, and instead, transforms into appreciated, renowned creator recognised by his name. The multifaceted shift in question is depicted in a historical novel *Der Sünderchor* [The Sinners Quire] by Claudia and Nadja Beinert.

nert. The artist presented therein, known as the Naumburg Master, creates the western quire of Naumburg Cathedral and embellishes it with statues of its ten founders which, due to their novel, individualised design, went down in history outshining their models.

Keywords: Middle Ages, cathedral, individualism, contemporary historical novel

Die Künstlerfigur im Roman *Der Sünderchor* von Claudia i Nadja Beinert

Zusammenfassung

Im 12. Jahrhundert kam es zu einem Wandel in der Mentalität der mittelalterlichen Menschen. Der amerikanische Mediävist Charles Homer Haskins wies bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf die Entwicklung des Individualismus hin, und dies sowohl im Bereich des Rechts als auch der Religion. Eine ähnliche Veränderung vollzog sich in der Kunst jener Zeit: Es lässt sich nämlich eine Abkehr von dem Typologischen zugunsten des Individuellen verzeichnen. Demzufolge werden nicht die typischen Eigenschaften, sondern die individuellen Merkmale und die Einzigartigkeit der jeweiligen Gestalt betont. Auch die Position des Künstlers wandelte sich: aus einem anonymen, demütigen und für Gott schaffenden Handwerker wurde ein geschätzter, namentlich bekannter Künstler. Diesen Wandel zeigt der historische Roman *Der Sünderchor* von Claudia und Nadja Beinert. Der hier dargestellte Künstler, der als Meister von Naumburg bekannt war, schuf den Westchor des Naumburger Doms und schmückte ihn mit zehn als Individuen konzipierten Stifterfiguren aus. Die innovativ entworfenen Statuen gingen so in die Kunstgeschichte ein und wurden berühmter als ihre Modelle.

Schlüsselwörter: Mittelalter, Dom, Individualismus, historischer Roman der Gegenwart

Czy Mozart w chwili śmierci naśladował kotły? Anegdota w kontekście fikcji literackiej o Wolfgangu Amadeuszu Mozarcie

Nie słyszał pewnie zręcznej anegdoty, kto twierdzi, że anegdota nie lubi. Historyjki zdradzające szczegóły z życia wybitnych osobowości, ujawniające ich niezwykle cechy charakteru oraz zachowania, urozmaicają nie tylko spotkania towarzyskie, ale również lekcje czy wykłady. Wiele popularnych wyobrażeń o słynnych ludziach ukształtowało się na podstawie tego typu opowieści. Anecdotes są częścią naszej kultury.

W świecie naukowym anegdota bywała i bywa różnie traktowana, na uwagę zasługuje na pewno ich ścisły związek z biografistyką. Kiedy w XVIII wieku Johann Mattheson tworzył swój leksykon kompozytorów i innych muzyków¹, opierał się na modelu biograficznym obficie wykorzystującym anegdoty, traktował je zatem całkiem poważnie, jako źródło historiograficzne². Taki stosunek do anegdoty cechował również wiek XIX³, zmieniła się natomiast ich funkcja. O ile Mattheson zamierzał

¹ J. MATTHESON: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*. Hamburg 1740.

² Por. M. UNSELD: *Eine Frage des Charakters? Biographiewürdigkeit von Musikern im Spiegel von Anekdotik und Musikgeschichtsschreibung*. In: *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten*. Red. Melanie UNSELD, Ch. von ZIMMERMANN. Köln–Weimar–Wien 2013, s. 11.

³ Por. F. HENTSCHEL: *Wie der ohnmächtige Dr. Martin Luther durch Musik wieder zu Bewusstsein kam. Lutherfiktionen im deutschen Musikschritftum des 19. Jahrhunderts*. In: *Anekdote...*, s. 146.

poprzez anegdoty udowodnić, że muzycy odznaczają się moralnymi wartościami, są zatem godni biograficznego ujęcia, o tyle w XIX wieku, kiedy muzykom tego prawa nikt już nie odmawiał, z jednej strony kontynuowano wyznaczony przez Matthesona nurt idealizacyjny, z drugiej strony pojawiły się anegdoty ujawniające słabości genialnych twórców i ich odstępstwa od norm moralnych i społecznych. Zamiast osiemnastowiecznej moralności anegdoty propagowały teraz często amoralność. Moralnej dyspensy udzielano herosom historii ludzkości w odróżnieniu od zwykłych śmiertelników⁴. Wyrazem ścierania się tych dwóch strategii jest komentarz Ferdinanda Rochlitz, który około roku 1800 opublikował na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung” serię anegdot o Mozarcie. Określił on prezentowane przez siebie opowieści jako anegdoty uwierzytelnione, oparte na rzekomo rzetelnie sprawdzonych relacjach naocznych świadków. Twierdził on, że postanowił się w ten sposób przeciwstawić kursującemu w niekontrolowany sposób nieudokumentowanym anegdotom o Mozarcie⁵. Oczywiście nie znaczy to, że anegdoty opublikowane przez Rochlitz zawierały więcej prawdy niż te przez niego krytykowane⁶, świadczy to bardziej o tym, że nie odpowiadał mu przekazywany w tych ostatnich obraz kompozytora: odrzucał on typ anegdot naświatlających słabości Mozarta, chcąc upowszechnić obraz wyidealizowanego geniusza.

Już w XIX wieku sygnalizowano jednak brak zaufania do anegdot, co w czasach współczesnych stało się w świecie naukowym normą.

⁴ Por. M. UNSELD: *Eine Frage...*, s. 13.

⁵ Por. F. ROCHLITZ: *Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler*. „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1798, Nr. 2, s. 19.

⁶ Alfred Einstein określa opowieści Rochlitz jako „dobroduszny i bezczelny przekręt” („wohlmeindender und unverschämter Schwindel”, A. EINSTEIN: *Mozart*. Frankfurt a. M. 2006, s. 25). Ulrich Konrad wyraża się o wiarygodności Rochlitz nieco łagodniej: “He did not even need to tell deliberate lies, since it was sufficient to offer a skillful arrangement of fiction and truth”. (U. KONRAD: *Mozart's Sketches*. „Early Music” 1992, No. 1(20), s. 121.

Co ciekawe, krytyczne głosy pochodziły nie tylko od przedstawicieli świata nauki. Eduard Breier daje wyraz swojej krytycznej postawie wobec anegdot, tworząc powieść, której fikcyjny świat zdecydowanie różni się od biograficznej rzeczywistości Mozarta. Rezygnuje on prawie całkowicie ze znanych oraz rzekomo znanych faktów z życia kompozytora i uzasadnia swoją decyzję niechęcią do anegdot, szczególnie tych zawierających motywy martyrologiczne⁷.

Jedną z pierwszych naukowych publikacji dotyczących anegdot była praca *Die Legende vom Künstler* dwóch niemieckich historyków sztuki: Ernsta Krisa (będącego ponadto psychoanalitykiem) i Otto Kurza, która ukazała się w roku 1934⁸. Badacze, określający swoje podejście jako socjologiczne (interesują ich reakcje otoczenia na fenomen artysty), skupiają się zgodnie ze swoim wykształceniem na opowieściach o wybitnych przedstawicielach sztuk plastycznych. Analizując ogromny zbiór anegdot, śledząc opowieści o malarzach, rzeźbiarzach i architektach od czasów antycznych po wiek XIX, dowodzą oni przekonująco, że tego typu opowieści można zredukować do typowych, stale się powtarzających motywów (mimo że historyjki pojawiają się w różnych okresach historycznych i pozornie dotyczą różnych postaci). Melanie Unsel, która zajmuje się anegdotami o kompozytorach, sporządziła stosunkowo niedawno w oparciu o badania Krisa i Kurza wykaz tych twierdzeń o artystach, które mogą być stosowane także w odniesieniu do muzyków⁹. Większość z tych motywów pojawia się w historyjkach o Mozarcie – należą do nich np. narracje o cudownym dziecku, rywalizacji między artystami¹⁰

⁷ Por. E. BREIER: *Die Zauberflöte. Komischer Roman*. B. 2. Prag 1859, s. 124.

⁸ E. KRIS, O. KURZ: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1980 (pierwsze wydanie Wien 1934).

⁹ Por. M. UNSEL: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*. Köln–Weimar–Wien 2014, s. 123–126.

¹⁰ Rywalizacja między Antonio Salierim a Mozartem, przedstawiona po raz pierwszy w sztuce Aleksandra Puszkina *Mozart i Salieri*, jest chyba jednym z najbardziej znanych wariantów tego motywu.

czy szczególnej pozycji należnej artyście w społeczeństwie¹¹. Na tej podstawie można stwierdzić, że poświęcone temu kompozytorowi anegdoty, stanowiące przedmiot refleksji w niniejszym artykule, mają charakter typowy. Pozornie ujawniają szczegóły indywidualności Mozarta i podkreślają jego unikalne cechy charakteru. Odwołują się do konkretnego biograficznego epizodu, ale w gruncie rzeczy potwierdzają stereotypowe wyobrażenia o genialnym twórcy, obecne w naszej kulturze od czasów antycznych¹².

Pożywkę dla anegdot o Mozarcie stanowią często korespondencja i wspomnienia naocznych świadków, np. osób z rodziny kompozytora. Starsze biografie, zarówno faktualne jak i fikcjonalne, chętnie przywołują te opowieści i przeważnie traktują przekazane w nich wydarzenia jako autentyczne epizody z życia Mozarta. Co ciekawe, wiele wspomnień zostało spisanych dopiero kilka lat po śmierci kompozytora, więc wydaje się bardzo prawdopodobne, że relacje te są w pewnym sensie zniekształcone¹³. Zakładając nawet, że osoby opowiadające starały się wiernie oddać zaobserwowane wydarzenia, nie można nie liczyć się z faktem, że pamięć ludzka jest zawodna, a relacja nigdy nie jest obiektywnym sprawozdaniem. Nierzadko tego rodzaju świadectwa są po prostu nierzetelne, a znajomości ich autorów z kompozytorem

¹¹ Por. E. KRIS, O. KURZ: *Die Legende...*, s. 153–157; M. UNSELD: *Biographie...*, s. 123–125.

¹² Koncepcja geniusza uzyskała swój stereotypowy kształt i popularność w XVIII i XIX w. Składające się na nią elementy (np. artysta jako jednostka nieprzeciętna, tworząca pod wpływem boskiej inspiracji) mają jednak swoje korzenie już w literaturze antycznej. Por. E. NEUMANN: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*. Frankfurt am Main–New York 1986, s. 11–19 oraz E. KRIS, O. KURZ: *Die Legende...*, passim.

¹³ Problem późnego ujawniania niektórych informacji o Mozarcie przez naocznych świadków porusza Gernot Gruber, sugerując, że ich zwierzenia są raczej odpowiedzią na zmieniające się zainteresowania odbiorców niż wiarygodnymi źródłami. Por. G. GRUBER: *Mozart und die Nachwelt*. München 1987, s. 12–13.

nie potwierdzają żadne dokumenty¹⁴. Nawet kiedy daną historię opowiada Mozart lub jego ojciec Leopold, nie można wykluczyć, że opowieść została przez nich z różnych powodów wymyślona lub zredagowana w odpowiedni sposób¹⁵. Wszystko to sprawia, że odpowiedź na pytanie, czy anegdota można uznać za narrację prawdziwą¹⁶, w wielu przypadkach nie jest możliwa, w innych znawcy życia i twórczości Mozarta udowodnili, że relacjonowane zdarzenia albo nie miały miejsca, albo przebiegały inaczej. Wartość historyczną anegdot należy uznać za wątpliwą, przede wszystkim dlatego, że z ręcznie przeplatają one fikcję z faktami¹⁷.

¹⁴ W roku 1856, 65 lat po śmierci Mozarta, w „Neue Berliner Musikzeitung” opublikowano artykuł zawierający między innymi anegdotę o spotkaniu Mozarta z francuskim muzykiem Jeanem-Pierre’em Duportem, w której występuje wyraźny aspekt nacjonalistyczny. Informacja o rzekomym, dość grubiańsko sformułowanym żądaniu Mozarta, żeby Francuz rozmawiał z nim po niemiecku, pochodzi podobno „od starego weterana, który od ponad pięćdziesięciu lat jest zwolennikiem Mozarta” („von einem alten Veteran, der schon seit mehr als fünfzig Jahren zu Mozart’s Fahne geschworen hat” (Anonimowy autor: *Zur Säcularfeier Mozart’s in Berlin*. „Neue Berliner Musikzeitung”, 30.01.1856, s. 36). Anonimowość autora i duży dystans czasowy między relacją a relacjonowanym wydarzeniem czynią to źródło szczególnie niewiarygodnym.

¹⁵ Por. na ten temat uwagę Gernota Grubera odnośnie do tzw. epizodu z kopniakiem (Fußtritt-Episode): „Jest to co najmniej *ben trovato* – dobrze przez Mozarta wymyślone.” („Zumindest ist es *ben trovato* – von Mozart gut erfunden.” G. GRUBER: *Wolfgang Amadeus Mozart*. München 2005, s. 85).

¹⁶ Pojęcia „prawdziwej narracji” używam jako konstrukcji pomocniczej, zdając sobie sprawę z tego, że narracja nigdy nie pokrywa się z rzeczywistością, do której się odnosi.

¹⁷ Mimo to Stephen Greenblatt udowodnił, że anegdota mogą być nośnikami prawdy historycznej, i przyznał im centralną funkcję w metodologii nowego historyzmu. Por. S. GREENBLATT: *The Touch of the Real*. In: *Practising New Historicism*. Eds. C. GALLAGHER, S. GREENBLATT. Chicago–London 2000, s. 20–48.

Zamiast stawiać pytanie o prawdziwość przekazywanych treści, proponuję inaczej sformułować problem badawczy, nie wykluczając przy tym, że w ten sposób uda się poprzez anegdoty dotrzeć do pewnego rodzaju prawdy. Opowieści tego typu pojawiają się w epickiej literaturze fikcjonalnej¹⁸ dotyczącej Mozarta, autorki i autorzy przytaczając je, często je przekształcając, powstają zatem różne wersje tej samej historii. Porównanie ich umożliwia refleksję nad tym, w jaki sposób i kiedy pisarki i pisarze anegdoty te odczytują, interpretują i dlaczego decydują się na właśnie taką, a nie inną interpretację¹⁹. Modyfikacje anegdot, które można zaobserwować w powieściach o Mozarcie, chciałabym przedstawić na przykładzie anegdoty o wizycie na dworze wiedeńskim i opowieści o ostatnich chwilach życia kompozytora: anegdot o śpiewaniu *Requiem* oraz naśladowaniu kotłów.

Na dworze wiedeńskim

Pierwsza opowieść odnosi się do koncertu rodzeństwa Mozartów (Wolfgang Amadeusz występował ze swoją starszą siostrą Marią Anną, znaną jako Nannerl), który odbył się w pałacu Schönbrunn 13 października 1762 roku. Źródłem tej anegdoty jest list Leopolda Mozarta do przyjaciela z Salzburga, Lorenza Hagenauera:

Czas nie pozwala mi na więcej niż powiedzieć w pośpiechu, że Ich Wysockości przyjęły nas tak niezwykle łaskawie, że, jak to opowiem, zostanie

¹⁸ Przymiotnika „fikcjonalny” używam w odniesieniu do tych tekstów literackich, które zawierają co najmniej jeden element fikcyjny, tzn. wymyślony, niezgodny z rzeczywistością. Por. na ten temat F. ZIPFEL: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, s. 19.

¹⁹ Por. J. ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2005, s. 24 oraz M. UNSELD: *Biographie...*, s. 119.

to uznane za bajkę. dość! Wolferl wskoczył cesarzowej na kolana, objął ją za szyję, i obcałował jak się patrzy. [...] Piętnastego cesarzowa przesała nam przez tajnego skarbnika, który zajechał przed nasz dom w pełnej gali, dwa stroje: jeden dla chłopca i jeden dla dziewczynki²⁰.

Leopold Mozart opowiada w tym liście przede wszystkim o wielkim sukcesie, jaki odniosły jego dzieci. Już sam fakt, że zostały one zaproszone na dwór wiedeński, stanowi wystarczający dowód ich muzycznych umiejętności. To, czego dopuścił się jednak mały geniusz w tej sytuacji, wykracza stanowczo poza ramy zachowania dozwolonego dla osób z kręgów mieszczańskich. Leopold Mozart zdaje sobie z tego sprawę i odczuwa dlatego potrzebę bronięcia wiarygodności swojej relacji. Wspominając o tym, że można ją uznać za opowieść zmyśloną, odpiera zawczasu tego typu zarzuty. Wolfgang narusza hierarchiczny porządek społeczny i traktuje cesarzową²¹ jako osobę mu

²⁰ Leopold Mozart do Lorenza Hagenauera w Salzburgu (Wien, 16.10.1762). In: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. B. 1: 1755–1776. Hg. U. KONRAD (Hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Ges. und erl. von W.A. BAUER und O.E. DEUTSCH, auf Grund deren Vorarbeiten erl. von J.H. EIBL. Erweiterte Ausgabe mit einer Einführung und Ergänzungen). Kassel–München 2005, s. 52–53: „Nun lässt die Zeit mehr nicht zu in Eyl zu sagen, als daß wir von den Mayestetten so ausserordentlich gnädig sind aufgenommen worden, daß, wenn ich es erzehlen werde, man es für eine fabl halten wird. genug! der Wolferl ist der Kayserin auf die Schooß gesprungen, sie um den Halß bekommen, und rechtschaffen abgeküsst. [...] den 15^{ten} schickte die Kayserin durch den geheimen Zahlmeister, der in galla vor unser Hauß gefahren kam, 2 Kleid: eins für den buben und eins fürs Mädln“; występujące w tym artykule tłumaczenia cytatów z języka niemieckiego są moje [K.Sz.-P.]. Na temat anegdoty o wizycie Mozarta na dworze cesarskim pisałam również w przygotowywanym do druku niemieckojęzycznym artykule „[D]er Wolferl ist der Kayserin auf die Schooß gesprungen“! *Verwendung von Anekdoten in der epischen fiktionalen Mozart-Literatur*.

²¹ Pytanie o to, czy określanie Marii Teresy mianem cesarzowej jest poprawne w kontekście obowiązujących w monarchii habsburskiej regulacji

równą. Jego w gruncie rzeczy naganny wyczyn usprawiedliwia jedynie fakt, że dopuściło się go dziecko w przypiływie naiwnej serdeczności. To naruszenie etykiety dworskiej nie spotyka się jednak z karą, wręcz przeciwnie – z akceptacją i nagrodą w postaci strojów. W anegdocie tej Leopold Mozart wyraźnie inscenizuje swojego syna jako dziecko wyjątkowe, któremu talent pozwala na niemożliwe dla innych przywileje. W okresie powstania tej relacji, dla którego charakterystyczne są mieszczańskie tendencje emancypacyjne, nietrudno było odnaleźć w niej również walor symboliczny: przekroczenie dystansu należnego cesarzowej można zinterpretować jako ideę równości między dokonaniem a urodzeniem, między mieszczańskim geniuszem a arystokracją.

Anegdotę tę bardzo obszernie opowiada Heribert Rau w powieści *Mozart. Ein Künstlerleben* [Mozart. Życie artysty] (1858), wprowadzając do niej wiele dekoracyjnych, uwiarygodniających ją detali. Rau traktuje anegdoty z powagą, w swojej powieści, będącej zdecydowanie bardziej kompilacją różnych dostępnych autorowi źródeł niż utworem o oryginalnym charakterze, korzysta z nich często i podkreśla ich wiarygodność oraz „naukowy” charakter swojego dzieła w przypisach²². W wersji Raua już samo oczekiwanie na audiencję w cesarskiej antykamery jest wyróżnieniem dla mieszczanina²³. Przed opowiedzeniem właściwej anegdoty autor dokumentuje wielkość Marii Teresy, wyliczając jej zasługi i reformy. Cesarzowa łączy w sobie osobiste cnoty z politycznym

prawnych, bywa często dyskutowane, ponieważ oficjalnie nosiła ona tytuł arcyksiężnej Austrii i królowej Węgier i była jedynie małżonką cesarza. Obecnie przeważa jednak opinia, że ostatni fakt uzasadnia tytułowanie jej w ten sposób. Por. na ten temat B. BRAUN: *Maria Theresia: Herrscherin aus eigenem Recht und Kaiserin*. In: *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*. Hg. B. BRAUN, K. KELLER, M. SCHNETTGER. Wien 2016, s. 211.

²² H. RAU: *Mozart. Ein Künstlerleben*. B. 1. Frankfurt am Main 1858. Powieści Heriberta Raua są dzisiaj całkowicie zapomniane, czemu trudno się dziwić ze względu na ich znikomą wartość literacką. Już w XIX wieku pojawiały się krytyczne głosy na temat jakości jego niezwykle obszernych dzieł.

²³ Ibidem, s. 74.

sprytem²⁴. Sala, do której wchodzi Leopold Mozart i jego dzieci, godnie reprezentuje potęgę Jej Wysokości, co Rau stara się w opisie szczególnie podkreślić. Wszystko w niej świadczy o wielkości, przepychu i bogactwie: jest to „wielki ośmiokąt [...] z ogromnymi, oprawionymi w szero-
kie, złote ramy weneckimi lustrami”²⁵, olbrzymimi oknami i masywnym kandelabrem. Usytuowanie osób w przestrzeni odzwierciedla podział ról w cesarskim małżeństwie: Maria Teresa zajmuje pozycję centralną, cesarz Franciszek I opiera się o fortepian. Obraz ten odpowiada popularnemu wyobrażeniu, że „wielka kobieta” praktycznie sama sprawowała najwyższy urząd w monarchii habsburskiej. Franciszek Stefan Lotaryński, noszący oficjalnie tytuł cesarza, ozdabiał jej działalność jak muzyka ceremonie dworskie – miał być jedynie narzędziem, które zapewniło Marii Teresie odpowiednie uprawnienia²⁶. Wielkość i cnoty cesarzowej znajdują w powieści Raua odbicie w jej wyglądzie zewnętrznym: jest ona mimo swojego wieku nadal piękna, jej twarz promienieje dostojeństwem, cichą godnością, dobrocią serca i miłością do ludzi²⁷.

²⁴ Por. ibidem, s. 75–77.

²⁵ Ibidem, s. 78 [wyróżnienie kursywą – K.Sz.-P]: „ein großes Achteck [...] mit ungeheuren, in breite Goldrahmen gefaßten venezianischen Spiegeln“.

²⁶ Popularne wyobrażenie o tym, że Franciszek Stefan Lotaryński nie odgrywał ważniejszej roli politycznej, w świetle nowszych badań historycznych nie wydaje się już takie oczywiste. Por. na ten temat: B. BRAUN: *Maria Theresia...*, s. 211–227. Mimo to obraz ten ciągle jeszcze zachowuje swą żywotność, dzisiaj również pojawiają się publikacje historyczno-naukowe, które wspominają o nim tylko jako o małżonku Marii Teresy oraz w kontekście elekcji cesarskiej, natomiast lata jego regencji (1745–1765) traktują jako okres wyłącznego panowania Marii Teresy. Jako przykład może tu posłużyć książka Pietera M. JUDSONA *The Habsburg Empire. A New History*, której amerykańskie wydanie ukazało się w 2016 roku. W 2017 została ona wydana również w języku niemieckim. Por. P.M. JUDSON: *Habsburg. Geschichte eines Imperiums 1740–1918*. Übers. M. MÜLLER. München 2017, s. 41–73.

²⁷ Por. RAU: *Mozart...*, s. 79. Akcentowanie kategorii wielkości w odniesieniu do cesarzowej jest echem dziewiętnastowiecznego dyskursu o herosach,

Opis cesarzowej i komnaty, w której odbywa się audyencja, stanowi istotną część zmodyfikowanej przez Raua anegdoty, cudowne dziecko pozostaje tu wyraźnie w tle. Opowiadanie o nastroju Wolfganga przed występem na dworze wiedeńskim zajmuje np. pół strony, sześć stron natomiast pochwała cesarzowej. Sceny z audyencji rozpoczynają się wywołującym pozytywne konotacje obrazem cesarskiej rodziny, można by było więc oczekiwać, że pojawi się również obraz rodziny Mozartów. O ich wyglądzie Rau natomiast nie wspomina ani słowem. Obraz opisywany przez Raua stanowi typowy przykład ikonografii poświęconej Marii Teresie²⁸, która ukazuje cesarzową w kręgu rodziny, otoczoną jej licznymi dziećmi i stylizuje monarchinię na symboliczną matkę wszystkich narodów należących do imperium Habsburgów.

Zgodnie z oryginalną wersją anegdoty mały Wolfgang szokuje obecnych na spotkaniu przedstawicieli dworu swoimi ciętymi, zbyt poufałymi wypowiedziami i nieodpowiednim zachowaniem (u Raua przykładów tego typu jest więcej niż w relacji Leopolda Mozarta). Istotne jest jednak, że naruszenie norm dworskich następuje w powieści zawsze w wyniku przyjaznego sygnału ze strony Ich Cesarskich Mości. I tak np. Maria Teresa wita Mozarta z macierzyńską czułością, to ona wyciąga do chłopca obydwie ręce²⁹ i inicjuje w ten sposób poufałość, w wyniku

który reprezentują pisma Thomasa Carlyle'a, Jacoba Burckhardta i Fryderyka Nietzschego. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że cnoty, które Rau przypisuje Marii Teresie, składają się na etos mieszczański. Cesarzowa jest w jego powieści wzorcem moralnym. Stanowi to istotną różnicę w stosunku do dyskursu o herosach, który udzielał wielkim ludziom moralnej dyspensy.

²⁸ Por. RAU: *Mozart...*, s. 78. Ikonografię związaną z Marią Teresą zbadał dokładnie Werner Telesko (W. TELESKO: *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*. Wien 2012). O różnych aspektach (bazującego na matczynej wizji monarchini) toposu państwa pojmowanego jako rozszerzenie rodziny pisze np. Werner Suppanz (W. SUPPANZ: *Maria Theresia*. In: *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten*. Hg. E. BRIX, E. BRUCKMÜLLER, H. STEKL. Wien 2004, s. 26–47, szczególnie s. 35–41).

²⁹ Por. RAU: *Mozart...*, s. 80.

której on wskakuje jej na kolana³⁰. Wizerunek stworzony przez Raua ukazuje co prawda niezwykle, genialne dziecko, reprezentujące ponadto wartości moralne, lecz osobowość Mozarta została opisana w tych scenach w oparciu o życzliwe i pełne zachwyty reakcje pary cesarskiej. Cesarzowej podoba się otwartość dziecka, cesarz podziwia jego odwagę. Rau pokazuje Mozarta widzianego cesarskimi oczami i daje w ten sposób wyraz swojej patriotycznej, procesarskiej postawie.

Zupełnie inaczej przekazuje tę anegdotę Siegfried Obermeier w powieści *Würd' ich mein Herz der Liebe weihn...* [Serce moje poświęciłbym miłości...] (pierwsze wydanie 1991)³¹. Zaczepnięte z niej elementy stanowią tu podstawę dramatycznego i pełnego gorzkości monologu wewnętrznego Mozarta. Kompozytor po raz kolejny w swoim życiu udaje się w drogę do Wiednia, okres wielkich triumfów genialnego dziecka należy jednak już do przeszłości. W tym momencie, w roku 1781, jest już dorosły i świadomy tego, że życie składa się także z niepowodzeń. Przybywając do Wiednia na rozkaz swego znienawidzonego pracodawcy, arcybiskupa salzburskiego Hieronima Colloredo, Mozart czuje się niepewnie i poddaje się negatywnym emocjom. Jego wewnętrzny monolog adresowany jest do cesarza Józefa II, który, zatrudniając go na dworze wiedeńskim, mógłby go wyzwolić z odczuwanej jako brzemię służby u arcybiskupa:

Świętej pamięci matka Waszej Cesarskiej Mości, Jej Wysokość cesarzowa Maria Teresa trzymała mnie jako sześciolatka na Jej własnych Najjaśniejszych kolanach – Wasza Wysokość też na nich siadywał – a ja jej twarz oblażałem, obcałowałem, obcmokałem i nawet natknąłem się przy tej okazji na Jej Najjaśniejszy podwójny podbródek, który już wtedy był potrójny, jak mi się wydaje. Czyż to nie referencje, Wasza Wysokość?³²

³⁰ Por. ibidem, s. 84.

³¹ S. OBERMEIER: *Würd' ich mein Herz der Liebe weihn...* Reinbek bei Hamburg 1997.

³² Ibidem, s. 16–17: „Eure gottselige Mutter, Ihre Majestät, die Kaiserin Maria Theresia hat mich als Sechsjährigen auf Allerhöchstderoeigenem Schoß gehalten – dem ja auch Ihr entsprungen seid, Majestät –, und ich habe ihr das

Obermeier przekazuje anegdotę jako wspomnienie samego kompozytora, posługując się charakterystycznym dla Mozarta, znanym z jego listów językiem, którego typowym przykładem jest nagromadzenie czasowników podobnych pod względem semantycznym lub morfologicznym. W dalszej części tego powieściowego monologu pojawia się ponadto skatologiczno-wulgarny motyw (czego w korespondencji mistrza również nie brakuje). Obermeier wskazuje zatem przy tej okazji na raczej (zwłaszcza w starszej literaturze) pomijaną milczeniem cechę „ulubieńca bogów”. Wśród badaczy zajmujących się życiem i twórczością Mozarta panują różne opinie na temat kryjącej się pod tym stylem motywacji: jedni widzą w nim beztroskę, żarty geniusza, który pozostał wiecznym dzieckiem, inni maskę wesołości, pod którą artysta ukrywał nurtujące go problemy, przybierający formę regresji mechanizm obronny³³. W kontekście nakreślonej w powieści Obermeiera sytuacji słowa przypisywane Mozartowi mają charakter wyraźnie ironiczny, przykrywają żartem niepewność i rozgoryczenie. Wzmianka o podwójnym, a nawet potrójnym podbródku cesarzowej, kontrastująca z wyszukаныmi zwrotami tytułarnymi, daleka jest od przychylności czy szacunku, stanowi wręcz załączek krytyki. Potrójny podbródek można odczytać jako wynik otyłości, otyłość jako konsekwencję nieumiarkowanego korzystania z dobrobytu, w którym pławiła się arystokracja w przeciwieństwie do poddanych, w tym muzyków. Dalsze słowa Mozarta, w których wspomina on o „wielkodusznym” prezencie cesarskim, potwierdzają tę interpretację:

Tak to już jest, Wasza Wysokość, że książęta nie przywiązują zbytniej wagi do pieniędzy – a nawet nimi pogardzają, bo to niewytłumaczalne, żeby sobie nimi ręce płamić. Dlatego za szczególne wyróżnienie dla artysty

Gesicht abgeleckt, abgeküßt, abgebusselt und bin dabei auch an Höchstderselbst Doppelkinn geraten, das damals schon ein dreifaches war, glaube ich. Ist das keine Referenz, Majestät?”.

³³ Por. na ten temat np. M. GECK: *Mozart. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 2005, s. 73–74.

uważa się nie wynagrodzenie w gotówce, ale zegarki, szkatułki, łańcuszki, medale, ubrania³⁴ – albo tytuł, bo ten nic nie kosztuje. No, na tytuł byliśmy jeszcze za mali, więc dostałem od Jej Cesarskiej Mości [...] liliowy frak ze złotymi lamówkami³⁵.

Mozart faktycznie otrzymał od cesarzowej galowy strój, należący wcześniej do jednego z jej synów. W powieściowym wspomnieniu kompozytora prezent ten staje się pretekstem do rozważań o dwulicowości arystokracji, która chętnie korzystała z oferowanych jej rozrywek, nie zawsze natomiast i nie zawsze odpowiednio za nie płaciła. Dorosły Mozart z powieści Obermeiera wie, że nie ma znaku równości między

³⁴ Analizowany monolog Mozarta stanowi bardzo złożony spłot historycznych faktów i fikcji literackiej. Mozartowie otrzymywali jako podziękowanie za występy na dworach faktycznie nie tylko pieniądze, lecz również wiele prezentów. Podarunki te można było oczywiście sprzedać, nie były więc bezwartościowe, niekoniecznie były jednak taką formą zapłaty, jakiej Leopold czy później sam Wolfgang Amadeusz oczekiwali. Niezadowolenie z tego typu gratyfikacji, przedstawione w powieści Obermeiera, kompozytor faktycznie wyrażał w swoich listach (por. np. list Mozarta do ojca w Salzburgu, Mannheim 13. 11. 1777. In: *Mozart. Briefe...* B. 2: 1777–1779, s. 119), nie dotyczyło ono jednak cesarzowej. Cesarzowa z kolei zapłaciła za koncert na dworze wiedeńskim 100 dukatów, a więc nie tylko strojami dla dzieci; krytyka, którą wyraża kompozytor w powieści, jest w tej konkretnej sytuacji niesprawiedliwa. Później za to Maria Teresa udowodniła, że na pewno nie darzy Mozarta matczyną troską, a raczej nim pogardza (por. list Marii Teresy do arcyksięcia Ferdynanda w Mediolanie, Wiedeń, 12.12. 1771. In: O.E. DEUTSCH: *Mozart. Dokumente seines Lebens*. Kassel 1961, s. 124).

³⁵ S. OBERMEIER: *Würd' ich...*, s. 17: „Es ist überhaupt so, Majestät, daß die Fürsten wenig vom baren Gelde halten – ja, sie verachten es sogar, weil es unfein ist, sich damit die Hände zu beflecken. Und so ist es halt eine besondere Auszeichnung, wenn der Künstler nicht mit Geld entlohnt wird, sondern mit Uhren, Dosen, Ketten, Medaillen, Kleidung – oder einem Titel, weil der gar nichts kostet. Nun, für einen Titel waren wir noch zu jung, und darum erhielt ich von Ihrer Kaiserlichen Majestät [...] einen lilafarbenen Frack mit goldenen Borten“.

mieszczańskim geniuszem a arystokracją: „Błogie dzieciństwo, Wasza Wysokość, wtedy się jeszcze wierzy, że wszyscy ludzie są równi, aż tu się w miarę dorastania zdziwionemu człowiekowi tak krok po kroku odslania prawda”³⁶. Krytyka arystokracji ociągającej się z wypłatą honorarium, wyrażona przez samego Mozarta, sugeruje, że muzyka była nie tylko jego pasją, ale też działalnością zarobkową, że wiązał z nią oczekiwania finansowe. Dla racjonalnie myślącego człowieka jest to sprawa oczywista, w kontekście mitu artysty natomiast niezbyt „wytworna”.

Obermeier nie pokazuje idyllicznej scenki, ale zwraca uwagę na stronę ekonomiczną przedsięwzięcia, jakim były podróże koncertowe cudownego dziecka. Leopold Mozart myślał nie tylko o zaszczytach związanych z zaproszeniami arystokracji, musiał też cały czas kontrolować finanse i oczywiście liczył na pieniężne honoraria, przeznaczone na pokrycie kosztów podróży i pobytów w odwiedzanych miastach³⁷. O ile ojcu genialnego dziecka udało się zadbać o odpowiednie dochody, o tyle sam Mozart z tym zadaniem sobie nie poradził: jego podróże w latach 1778–1779 nie przyniosły ani doraźnych finansowych zysków, ani zatrudnienia na dworze.

W kontekście kalkulacji finansowych Obermeier porusza jeszcze inny poważny problem, z jakim wiązały się podróże: choroby dzieci. Po drugiej wizycie na dworze wiedeńskim Mozart zapada na szkarlatynę, co oznacza odwołanie wszelkich planowanych koncertów i finansowe straty. Triumf, o którym opowiada anegdota, zostaje w wersji Obermeiera przyćmiony przez prozaiczną, trudną rzeczywistość i zdegradowany do ulotnego epizodu.

³⁶ Ibidem, s. 17: „Selige Kindheit, Majestät, wo man noch glaubt, alle Menschen seien gleich, bis sich dem staunenden Heranwachsenden so nach und nach die Wahrheit enthüllt”.

³⁷ Na temat komercyjnych celów Leopolda Mozarta por. E. G. BAUR: *Mozart. Genius und Eros. Eine Biographie*. München 2015, s. 407. O przemyślanej strategii finansowej w czasie podróży pisze np. G. GRUBER: *Wolfgang...*, s. 13–23.

Ostatnie chwile Mozarta

Szczególnie wiele relacji o anegdotycznym charakterze dotyczy okoliczności śmierci Mozarta. Do tego kompleksu opowieści, których elementy pochodzą z różnych źródeł, należą rzekome otrucie, tajemnicze zamówienie *Requiem* przez anonimowego posłańca oraz opisy ostatnich chwil życia kompozytora, który do końca miał pracować nad mszą żałobną i być przekonany, że komponuje ją dla siebie. Prezentacja tych wydarzeń w utworach epickich o Mozarcie stanowi materiał szczególnie bogaty i interesujący.

Do często przytaczanych opowieści należy relacja, przypisana przez anonimowego korespondenta z Monachium na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung” Benedyktowi Schackowi – „zacnemu, miłującemu prawdę”³⁸ przyjacielowi Mozarta, który „wiedział mnóstwo o jego [Mozarta] charakterze i znał wiele anegdot, przedstawiających jego życie artystyczne i domowe oraz ujawniających jego dobroduszną naturę”³⁹. Na uwagę zasługuje w tym wprowadzeniu wyraźna strategia uwierzytelniająca autora artykułu, który wyraża przekonanie o prawdziwości Schacka oraz jego dostępie do poufnych informacji o Mozarcie i steruje w ten sposób odbiorem. Na tej podstawie można też prześledzić proces powstawania anegdoty oraz wnioskować o możliwych świadomych lub nieświadomych nieścisłościach przekazu, nie mamy tu bowiem do czynienia z opowieścią samego Schacka, ale z opowieścią o jego rzekomej opowieści:

Nawet w wieczór przed śmiercią kazał sobie jeszcze przynieść do łóżka partyturę *Requiem* i sam śpiewał jeszcze (była druga po południu) głos altowy; Schack, przyjaciel domu, jak to już wcześniej bywało, partie sopranów, Hofer, szwagier Mozarta, tenor, Gerle, później zatrudniony w

³⁸ O.E. DEUTSCH: *Mozart...*, s. 459: „der brave wahrheitliebende Schack”.

³⁹ Ibidem, s. 459: „wusste von ihm eine Menge Züge, Anekdoten, die desselben Kunst- und häusliches Leben schildern und die gutmüthige Seele enthüllen”.

teatrze w Mannheim, bas. Dotarli do pierwszych taktów *Lacrimosa*, gdy Mozart zaczął gwałtownie płakać, odłożył partyturę na bok, i 11 godzin później o pierwszej w nocy, odszedł (jak wiadomo, 5tego grudnia 1791)⁴⁰.

Moment, w którym Mozart przerywa śpiew i wybucha płaczem, pokrywa się z ostatnimi zapiskami wykonanymi w *Requiem* przez kompozytora, niedokończona kompozycja urywa się bowiem po ośmiu taktach głosów wokalnych w *Lacrimosa*. Relacja Schacka zaznacza lub może raczej ukrywa za cezurą wzruszenia moment, po którym wykonawcy dalej śpiewać nie mogli, ponieważ dalszy ciąg nie istniał⁴¹. Ta anegdotyczna manipulacja chyba nieprzypadkowo zbiega się ze sporem o autorstwo *Requiem*, który toczył się intensywnie w latach 1825–1827⁴². Sugerowane, lub przynajmniej niewykluczone, w anegdocie istnienie dalszej części kompozycji przemawiałoby za większym udziałem Mozarta w jej powstaniu.

⁴⁰ Ibidem, s. 460: „Selbst an dem Vorabende seines Todes liess er sich die Partitur des Requiems noch zum Bette hinbringen und sang (es war zwey Uhr Nachmittags) selbst noch die Altstimme; Schack, der Hausfreund, sang, wie er es denn vorher immer pflegte, die Sopranpartie, Hofer, Mozart's Schwager, den Tenor, Gerle später Bassist bey dem Mannheimertheater, den Bass. Sie waren bey den ersten Takten des Lacrimosa, als Mozart heftig zu weinen anfang, die Partitur bey Seite legte, und eilf Stunden später um ein Uhr Nachts, verschied (5ten Dec. 1791, wie bekannt)“.

⁴¹ Por. M. GECK: *Mozart...*, s. 412.

⁴² Spór ten wywołany został artykułem Gottfrieda Webera, w którym twierdził on między innymi, że *Requiem* „właściwie nie można nazwać utworem Mozarta” („kaum wirklich ein Werk von Mozart zu nennen”. Cytat za U. KONRAD: *Requiem, aber keine Ruhe. Mozarts Requiem – Geschichte und Ergänzungsversuche*. <https://portraits.klassik.com/musikzeitschriften/template.cfm?AID=419&Seite=11&Start=30497> [dostęp: 27.02.2018]. Jest to elektroniczna wersja artykułu Konrada z „Acta Mozartiana” 1994 (41), s. 65–78). Oczywiście o tym, że *Requiem* było kompozycją niedokończoną, wiadano od dawna. Twierdzenie Webera wywołało jednak wśród apologetów Mozarta falę oburzenia i pociągnęło za sobą próby udowodnienia jego dominującego udziału w tej kompozycji.

O ostatnich chwilach życia Mozarta opowiada również Sophie Haibel, siostra Konstancji Mozart, w liście do Georga Nicolausa Nissena, powstałym jako przyczynek do redagowanej przez niego biografii Mozarta. W swojej relacji wspomina ona między innymi, że w nocy przed śmiercią zastała kompozytora z *Requiem* na kołdrze, a przy nim Süßmayra⁴³, któremu odchodzący mistrz dawał ostatnie wskazówki dotyczące ukończenia mszy żałobnej. Szczególną popularnością cieszy się podana przez nią następująca informacja: „Jego ostatnią czynnością była próba wyrażenia ustami kotłów w jego *Requiem*, słyszę to jeszcze teraz”⁴⁴. Relacja Sophie Haibel pochodzi z tego samego roku, co wspomniany sporny artykuł Gottfrieda Webera.

Scena opisywana przez Schacka oraz informacja przekazana przez Sophie w większości, zwłaszcza starszych, powieści wykorzystywane są, by opowiedzieć o śmierci Mozarta w patetyczny, wyidealizowany sposób, powielając tym samym mit o artyście, dla którego sztuka liczy się bardziej niż życie, a niezłomny, wierny artystycznej pasji duch unosi się ponad cielesne cierpienie. Nierzadko przekazy Schacka i Sophie spletają się na łamach powieści w jedną narrację.

Przykładem takiego tradycyjnego przekazu jest opis śmierci Mozarta w powieści Marianne Westerlind *Unsterblicher Mozart* [Nieśmiertelny Mozart] (pierwsze wydanie 1938)⁴⁵. Wykonanie *Requiem* przez krąg przyjaciół autorka komentuje następująco: „Płyną poruszająco piękne dźwięki *Lacrimosa*”⁴⁶. Westerlind, podobnie jak Schack, nie

⁴³ Franz Xaver Süßmayr faktycznie przyczynił się do ukończenia *Requiem* w największym zakresie, mimo że przed nim próby zmierzenia się z tym zadaniem podejmowali inni kompozytorzy. Znana nam dzisiaj wersja utworu opiera się na ukończonej przez niego w 1792 partyturze. Por. na ten temat U. KONRAD: *Requiem*...

⁴⁴ Sophie Haibel do Nissena, Diakovar, 7. 04. 1825. W: O.E. DEUTSCH: *Mozart...*, s. 451: „Sein Letztes war noch, wie er mit dem Munde die Pauken in seinem Requiem ausdrücken wollte, das höre ich noch jetzt”.

⁴⁵ M. WESTERLIND: *Unsterblicher Mozart*. Hamburg 1987.

⁴⁶ Ibidem, s. 214: „In rührender Schönheit verströmen die Klänge des *Lacrimosa*”.

wspomina o tym, że początek *Lacrimosa* to ostatnie nuty, które wyszły spod pióra kompozytora. Moment, w którym Mozart z powodu wzruszenia przerywa śpiew, sytuje ona jednak jeszcze precyzyjniej niż Schack – w ósmym takcie *Lacrimosa*, dokładnie ostatnim, jaki mistrz zdążył przed śmiercią zapisać. Prozaiczne stwierdzenie: przestali śpiewać, ponieważ ciąg dalszy nie istniał, zastępuje tu łkanie kompozytora. Moment wzruszenia stanowi dla Westerlind pretekst do zabiegów heroizacyjnych: „Bezgraniczna była jego siła twórcza, bezgraniczna jego zdolność do cierpienia. Ale czyż człowiek może śpiewać w takiej godzinie?”⁴⁷. Ludzka chwila słabości nie trwa jednak długo, herosowi nie przystoi się poddawać: „Już się opanował. *Innym razem*, mówi cicho, i ostatnia próba uśmiechu kończy się niepowodzeniem. *Dzisiaj jestem zbyt zmęczony*”⁴⁸. Po wyjściu przyjaciół Mozart jednak ponownie przezwycięża fizyczne cierpienie i przystępuje do omawiania z Süßmayrem dalszego ciągu kompozycji. Śmierć zbliża się nieuchronnie, towarzyszą jej dźwięki *Requiem*: „Znowu otaczają go dźwięki *Requiem*. Ustami chciałby jeszcze wyrazić muzykę kotłów – już mu się to nie udaje. Muzyka jest jego ostatnią myślą”⁴⁹. Na ziemską muzykę odpowiadają, „skłaniając się ku niemu, [...] chóry niebiańskie”⁵⁰. W ten sposób śmierć Mozarta nabiera charakteru wniebowstąpienia.

Tej tradycyjnej wersji ostatnich wydarzeń z życia kompozytora warto przeciwstawić współczesne ujęcie. Pit Falkenstein opisuje wspólne śpiewanie *Requiem* w następujący sposób:

Chory poprosił ich [Gerla, Schacka i Hofera], żeby zaintonowali z nim wszystkie części *Requiem*, które zostały już ukończone. Z szacunku dla

⁴⁷ Ibidem, s. 214: „Grenzenlos war seine Schöpferkraft, grenzenlos seine Leidenschaft. Aber kann ein Mensch singen in so einer Stunde?”.

⁴⁸ Ibidem, s. 214: „Er hat sich schon wieder in der Gewalt. ‚Ein andermal, sagt er leise, und der letzte Versuch zu einem Lächeln mißglückt. ‚Heute bin ich zu marode“.

⁴⁹ Ibidem, s. 216: „Wieder umrauscht ihn das Requiem. Mit dem Mund will er noch die Musik der Pauken ausdrücken – es gelingt ihm nicht mehr“.

⁵⁰ Ibidem, s. 216: „sich ihm neigend, [...] himmlische Chöre“.

kompozytora zgodzili się wziąć udział w tej wywołującej dreszcz gierce. [...] Schack naśladował sopran wysokim falsetem. A Sophie zakrywała sobie, na ile było to możliwe, uszy⁵¹.

Moment konsultacji Mozarta i Süßmayra również pojawia się u Falkensteina. Uczeń bierze do ręki podany mu przez mistrza arkusz, na którym widnieją ostatnie takty *Lacrimosa*: „Osiem taktów napisał czyściuteńko, starannie każdą nutę. Musiało go to kosztować ostatnie siły. W pociągnięciach pióra nie było ani śladu drżenia”⁵². Informację o ośmiu taktach głosów wokalnych Falkenstein uzupełnia o inne szczegóły dotyczące stanu kompozycji w chwili śmierci Mozarta, w których można rozpoznać echo toczącej się w II połowie XX wieku dyskusji na ten temat. W wersji Falkensteina obecny jest także motyw nawiązujący do naśladowania kotłów z *Requiem*:

Na jedną chwilę w schorowane ciało nieśmiało powróciło życie. Policzki wydymały się rytmicznie.

„Co on robi?”

„To jest... to są puzony z *Confutatis*. Słyszę to dokładnie.”

„Franz, powiedz mi uczciwie! Czy to jest dobra muzyka? Fragmenty, które słyszałam, brzmiały po prostu strasznie.”

Sophie opowiedziała mu [Süßmayrowi] o popołudniowym zawodzeniu, którego upiorne brzmienie do tej pory miała w uszach. Süßmayr uśmiechnął się mimowolnie na myśl o tym, jak Mozart musiał skrzeczeć a Schack piszczeć⁵³.

⁵¹ P. FALKENSTEIN: *Complimenti, Herr Collega!* Wien 2005, s. 164: „Der Kranke hatte sie gebeten, mit ihm alle Teile von dem Requiem zu intonieren, die schon fertig waren. Aus Achtung vor dem Komponisten machten sie das schauerliche Spielchen mit. [...] Schack machte den Sopran hoch im Falsett. Und Sophie hielt sich, so gut es ging, die Ohren zu”.

⁵² Ibidem, s. 166: „Acht Takte hatte er fein säuberlich geschrieben, jede Note akkurat. Es mußte ihn die letzte Kraft gekostet haben. In den Strichen war kein Zittern zu erkennen”.

⁵³ Ibidem, s. 167: „Für einen Augenblick kam zages Leben in den siechen Körper. Die Wangen blähten sich im Takt.

Chwile ostatnich przeżyć muzycznych Falkenstein przeplata własnymi wyobrażeniami o wydarzeniach tego wieczoru: opisuje odrętwienie, w które zapadł chory przed śmiercią, upiorne, szeroko rozwarte oczy zmarłego, prawdopodobne uczucia i zachowania obecnych osób: przerażenie Sophie, która nie może znieść tego widoku, dyskomfort Süßmayra, który z trudem, może nawet z odrazą, zamyka Mozartowi powieki.

Falkenstein przytacza zatem znane z przekazów anegdotyczne elementy, wykorzystuje je jednak w przekonujący sposób, różniący się znacznie od naiwnego patosu obecnego w powieści Marianne Westerlind. Z jednej strony podkreśla on siłę twórczą Mozarta, z drugiej strony pokazuje, jak siła ta gaśnie i poddaje się śmierci. Umierający Mozart Falkensteina nie składa się wyłącznie z muzycznej pasji, jest też ciałem, które drętwieje i gapi się wytrzeszczonymi oczami. Niebiańskie śpiewy Westerlind Falkenstein zastępuje skrzeczeniem Mozarta i piszczeniem Schacka, subtelnie sugeruje nienaturalność tej sceny, dając do zrozumienia, że wykonawcy poddają się życzeniu Mozarta z zakłopotaniem, a zamiast uniesienia odczuwają grozę. Makabryczny charakter tego wykonania podkreśla też zachowanie Sophie, która nie dostrzega w nim ani śladu piękna i zatyka sobie uszy.

Falkenstein koryguje ponadto dwa inne elementy przekazów: motyw przerwania śpiewu po pierwszych taktach *Lacrimosa* (sugerujący odbiorcy błędny wniosek, że kompozycja miała na tamtą chwilę swój dalszy ciąg) zastępuje wyraźną uwagą, że przyjaciele wykonali jedynie te części, które były wtedy ukończone. Poza tym autor bardzo jasno szkicuje w scenie konsultacji między Mozartem a Süßmayrem

„Was macht er?“

„Das ist... das sind die Trombonen im Confutatis. Ich hör's genau.“

„Franz, sag mir auf die Ehre! Ist das eine gute Musik? Das wenige, das ich vernommen hatte, klang allzu schrecklich.“

Sophie berichtete ihm von der Singerei am Nachmittag, die ihr noch grauslich in den Ohren klang. Süßmayr mußte schmunzeln beim Gedanken, wie Mozart wohl gekrächt und Schack gefistelt haben mochten“.

stan, w jakim kompozytor pozostawił *Requiem* w chwili śmierci, nawiązując do aktualnych opinii ekspertów na ten temat, i dopiero w tym momencie wspomina o *Lacrimosa*. Co ciekawe, kotły, które miał naśladować Mozart tuż przed śmiercią, Falkenstein zamienia na puzony, co wydaje się całkiem racjonalnym zabiegiem. Nadymanie policzków kojarzy się faktycznie bardziej z grą na instrumentach dętych niż uderzaniem w kotły. Uwagi o fizycznym stanie Mozarta i zachowaniu obecnych tamtego wieczoru osób, mające całkowicie fikcyjny charakter, przekonują swoją autentycznością, przywołują zakodowane w mentalności kolektywnej doświadczenie śmierci.

Wnioski końcowe

W publikacji poświęconej teoretycznym zagadnieniom związanym z anegdotą Heinz Grothe pisze o tych formach literackich, że odzwierciedlają one czas, w jakim powstały⁵⁴. Przegląd anegdot wykorzystanych w fikcji literackiej o Mozarcie potwierdza tę tezę. Widoczne jest to już w przekazach będących ich pierwowzorami: opowieść o kolanach cesarzowej zawiera w sobie ślad epoki kształtowania się tożsamości mieszczańskiej, w której żyli Mozart i jego ojciec; anegdoty przypisywane Schackowi i Sophie Haibel nawiązują do sporu o autorstwo *Requiem*, poza tym wpisują się w romantyczną wizję genialnego twórcy. Autorki i autorzy, którzy przywołują te anegdoty w swoich powieściach, akcentują w nich coraz to inne aspekty, uzupełniają je fikcyjnymi elementami, korygują ich treść i główne przesłanie zgodnie ze swoimi wyobrażeniami. Modyfikując te opowieści przedstawiają w nich poglądy i postawy charakterystyczne dla ich własnej epoki. Zmiany zachodzące z upływem czasu w kolektywnej mentalności wpływają nie tylko na postrzeganie artysty, widoczne są też w pozostałych elementach narracyjnych (przykładem tego może być ocena cesarzowej Marii Teresy w powieściach Raua i Obermeiera). Podczas gdy starsze bio-

⁵⁴ Por. H. GROTHE: *Anekdote*. Stuttgart 1971, s. 88.

grafie utrwalają tradycyjne poglądy i traktują anegdoty jak historyczne dokumenty, autorki i autorzy tworzący w II połowie XX i w XXI wieku odnoszą się do nich często z krytycznym dystansem. Strategie heroizacji i idealizacji ustępują we współczesnych powieściach tendencjom do ukazywania ludzkich cech wybitnych osobowości. Bezgraniczna adoracja wyjątkowych ludzi zmienia się w „bezsronne zbliżenie”⁵⁵, oznacza to uwzględnienie w refleksji rzeczy dotychczas pomijanych milczeniem i odwagę, by ująć w wyobrażeniu o Mozarcie nie tylko to, co boskie, ale również to, co brzydkie, zwykłe, wulgarne czy cielesne. Autorki i autorzy coraz częściej rezygnują z kreowania legend na rzecz poszukiwania prawdy; dotyczy to zarówno prawdy historycznej jak i wiarygodności psychologicznego szkicu postaci⁵⁶. Co ciekawe, osiągają to zwłaszcza w tych momentach, kiedy decydują się na wprowadzenie fikcyjnych elementów.

Bibliografia

Powieści o Mozarcie

FALKENSTEIN Pit: *Complimenti, Herr Collega!* Wien 2005.

OBERMEIER Siegfried: „Wüdr’ ich mein Herz der Liebe weihn...” Reinbek bei Hamburg 1997.

RAU Heribert: *Mozart. Ein Künstlerleben*. B. 1. Frankfurt am Main 1858.

WESTERLIND Marianne: *Unsterblicher Mozart*. Hamburg 1987.

Literatura sekundarna

Anonimowy autor: *Zur Säcularfeier Mozart’s in Berlin*. „Neue Berliner Musikzeitung”, 30.01.1856, s. 34–36.

ASSMANN Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2005.

⁵⁵ Ch. von ZIMMERMANN: *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*. Berlin–New York 2006, s. 313.

⁵⁶ Do podobnych wniosków na temat nowszej biografistyki dochodzi Christian von ZIMMERMANN. Por. ibidem, s. 313–314.

- BAUR Eva Gesine: *Mozart. Genius und Eros. Eine Biographie*. München 2015.
- BRAUN Bettina: *Maria Theresia: Herrscherin aus eigenem Recht und Kaiserin*. In: *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*. Hg. Bettina BRAUN, Katrin KELLER, Matthias SCHNETTGER. Wien 2016, s. 211–227.
- BREIER Eduard: *Die Zauberflöte. Komischer Roman*. B. 2. Prag 1859.
- DEUTSCH Otto Erich: *Mozart. Dokumente seines Lebens*. Kassel 1961.
- EINSTEIN Albert: *Mozart*. Frankfurt am Main 2006.
- GECK Martin: *Mozart. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 2005.
- GREENBLATT Stephen: *The Touch of the Real*. In: *Practising New Historicism*. Ed. Catherine GALLAGHER, Stephen GREENBLATT. Chicago–London 2000, s. 20–48.
- GROTHER Heinz: *Anekdote*. Stuttgart 1971.
- GRUBER Gernot: *Mozart und die Nachwelt*. München 1987.
- GRUBER Gernot: *Wolfgang Amadeus Mozart*. München 2005.
- HENTSCHEL Frank: *Wie der ohnmächtige Dr. Martin Luther durch Musik wieder zu Bewusstsein kam. Lutherfiktionen im deutschen Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts*. In: *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten*. Hg. Melanie UNSELD, Christian von ZIMMERMANN. Köln–Weimar–Wien 2013, s. 145–160.
- JUDSON Pieter M.: *Habsburg. Geschichte eines Imperiums 1740–1918*. Übers. Michael MÜLLER. München 2017.
- KONRAD Ulrich: *Mozart's Sketches*. „Early Music” 1992, Nr. 1(20), s. 119–130.
- KONRAD Ulrich, Hg.: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. (Hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Ges. und erl. von Wilhelm A. BAUER und Otto Erich DEUTSCH, auf Grund deren Vorarbeiten erl. von Joseph Heinz EIBL. Erweiterte Ausgabe mit einer Einführung und Ergänzungen). Kassel–München 2005.
- KONRAD Ulrich: *Requiem, aber keine Ruhe. Mozarts Requiem – Geschichte und Ergänzungsversuche*. <https://portraits.klassik.com/musikzeitschriften/template.cfm?AID=419&Seite=11&Start=30497> [dostęp 27.02.2018].
- KRIS Ernst, KURZ Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1980.
- MATTHESON Johann: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*. Hamburg 1740.
- NEUMANN ECKHARDT: *Künstlerymythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*. Frankfurt am Main–New York 1986.

- ROCHLITZ Friedrich: *Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigen Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler*. „Allgemeine Musikalische Zeitung“ 1798, Nr. 2, s. 17–20.
- SUPPANZ Werner: *Maria Theresia. In: Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten*. Hg. Emil BRIX, Ernst BRUCKMÜLLER, Hannes STEKL. Wien 2004, s. 26–47.
- TELESKO Werner: *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*. Wien 2012.
- UNSELD Melanie: *Eine Frage des Charakters? Biographiewürdigkeit von Musikern im Spiegel von Anekdote und Musikgeschichtsschreibung*. In: *Anekdote – Biographie-Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten*. Red. Melanie UNSELD, Christian von ZIMMERMANN. Köln–Weimar–Wien 2013, s. 3–18.
- UNSELD Melanie: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*. Köln–Weimar–Wien 2014.
- ZIMMERMANN Christian von: *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*. Berlin–New York 2006.
- ZIPFEL Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001.

Katarzyna Szczerbowska-Prusevicius

Czy Mozart w chwili śmierci naśladował kotły? Anegdoty w kontekście fikcji literackiej o Wolfgangu Amadeuszu Mozarcie

Streszczenie

Wszechobecne w biografiach sławnych ludzi anegdoty uważane są w świecie naukowym za źródła nierzetelne. Splot faktów i elementów fikcyjnych charakterystyczny dla tej krótkiej formy literackiej trudno czasem rozwickłać, przedsięwzięcie to jest raczej z góry skazane na niepowodzenie. Kiedy jednak pytanie o wartość historyczną tego typu opowieści zastąpimy pytaniem o ich potencjał kulturowo-pamięciowy, okazują się interesującym przedmiotem badawczym. W niniejszym artykule przyglądam się temu zagadnieniu wykorzystując dwa przykłady z bogatego repertuaru opowieści o Wolfgangu Amadeuszu Mozarcie: anegdotę o wizycie na dworze wiedeńskim i relacje o ostatnich chwilach życia kompozytora (anegdoty o śpiewaniu *Requiem* oraz naśladowaniu kotłów). Występują one często w epickich utworach fikcjonalnych o Mozarcie. Autorki i autorzy umieszczają je w różnych kontek-

stach i opowiadają w różny sposób, podkreślając lub tuszując w nich pewne aspekty. Porównanie różnych wersji tej samej anegdoty pozwala prześledzić, jak zmieniał się w miarę upływu czasu obraz artysty, a nawet w pewnym sensie sposób widzenia świata.

Słowa kluczowe: Wolfgang Amadeusz Mozart, fikcja biograficzna, anegdota, cudowne dziecko, *Requiem*

Katarzyna Szczerbowska-Prusevicius

**Did Mozart, at the moment of his death, imitate drums?
Anecdotes in the context of fiction inspired
by Wolfgang Amadeus Mozart**

Summary

Although ubiquitous in biographies of famous people, anecdotes are considered as unreliable sources in the scholarly world. Since real-life events closely weaved into fictive elements are considered characteristic for this brief literary genre, it is especially hard to untangle them, in fact it seems an unfeasible task. If, however, instead of asking how reliable those stories are, we ask what is their cultural-mnemonic potential, they will prove to be a worthwhile research subject. In the present article, I look into the mentioned issue using two examples coming from the opulent repertoire of stories about Wolfgang Amadeus Mozart: one concerning his visit to the imperial court in Vienna, and another encompassing accounts of the composer's final days (anecdotes on singing *Requiem* and imitating drums). The said stories are often included in fictional prose pieces about Mozart. Their authors put them in different contexts and narrate differently, underscoring or obfuscating their various aspects. Comparing several versions of the very same anecdote allows us to trace transmutations of the artist's image, but to an extent, also of the way the world is seen.

Keywords: Wolfgang Amadeus Mozart, biographical fiction, anecdote, Wunderkind, prodigy, *Requiem*

Hat Mozart im Sterbebett Pauken geblasen? Anekdoten über Wolfgang Amadeus Mozart im Kontext der literarischen Fiktion

Zusammenfassung

Anekdoten, die sich aus den Biographien berühmter Persönlichkeiten nicht wegdenken lassen, hält man im wissenschaftlichen Milieu für unzuverlässige Quellen. Verflechtungen von Fakten und Fiktionen, die für diese kurze literarische Form charakteristisch sind, erweisen sich oft als unlösbar. Wenn man jedoch die Frage nach der historischen Wahrheit dieser Geschichten durch die Frage nach ihrem Erinnerungspotenzial und den kulturellen Voraussetzungen für ihre Entstehung ersetzt, verwandeln sie sich in ein äußerst interessantes Forschungsobjekt. Im vorliegenden Beitrag werden eben unter den letztgenannten Gesichtspunkten zwei Beispiele betrachtet, die dem Wolfgang Amadeus Mozart gewidmeten Anekdotenkreis entstammen: die Erzählung vom Besuch des Wunderkindes am Wiener Hof und die Berichte von den letzten Augenblicken im Leben des Komponisten (die Anekdoten vom Requiem-Singen und Pauken-Blasen auf dem Sterbebett). Diese Geschichten werden in der epischen fiktionalen Mozart-Literatur gern nacherzählt. Die AutorInnen verwenden sie in verschiedenen Kontexten und betonen oder kaschieren im Reproduktionsprozess bestimmte Aspekte der Anekdoten. Die Gegenüberstellung von diesen Veränderungen erlaubt es zu verfolgen, wie sich im Laufe der Zeit das Künstlerbild und die Weltanschauungen verwandelt haben.

Schlüsselwörter: Wolfgang Amadeus Mozart, biographische Fiktion, Anekdote, Wunderkind, *Requiem*

Artysta jako geniusz. Transmedialność i synestetyka u Heinricha Wackenrodera i Ludwiga Tiecka¹

Problematyka artystowska około 1800 roku

Artysta – bohater powieści, opowiadań i dramatów – był popularnym motywem nie tylko w epoce romantyzmu. Kulturoznawcze pojęcie artysty jako geniusza odnosi się do konkretnej postawy wobec literackiego i artystowskiego dyskursu, oscylującego wokół problemu autorstwa i artystostwa; ta postawa wyrasta z określonego kontekstu historyczno-kulturowego. W interpretacjach podejmujących problem geniusza jako zjawiska estetycznego autor bądź artysta jawi się jako samodzielny podmiot, któremu jest podporządkowane jego dzieło. Koncepcja ta dominowała szczególnie w epoce „burzy i naporu” (1767–1785)². Okres ten był, podobnie jak wczesny romantyzm, ruchem skupiającym głównie młodzież, i, jako taki, stał w opozycji do barokowych i klasycystycznych koncepcji sztuki oraz ich poetyk. Skonstruowany wówczas paradygmat artysty – *Originalgenie* – miał wyobrażać niezależność od kulturowych tradycji.

¹ Niniejszy artykuł jest tłumaczeniem tekstu *Der Künstler als Genie: Transmedialität und Synästhetik bei Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck*, który ukazał się w tomie *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze* w wydawnictwie Peter Lang Verlag (Berlin, s. 59–71), pod redakcją Niny Nowary-Matusik.

² Por. P. MÜLLER: *Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften*. Zwei Bände, B. 1. Berlin 1978, s. XI–CXII.

Aż do końca XVIII wieku Berlin znajdował się pod wpływem późnego oświecenia, któremu ton nadawał Friedrich Nikolai. Stosunkowo wcześniej przeciw temu nurtowi wystąpili Ludwig Tieck i Heinrich Wackenroder, tworząc utopijne wizje średniowiecza o oryginalnej estetyce. W latach 1793–1800 obydwaj przyjaciele napisali utwory, które w pełni realizowały teoretyczne postulaty braci Schlegel. Tiecka, który jako niezwykle płodny twórca w zawrotnym tempie przekuł wszystkie sygnały wczesnego romantyzmu na estetykę swoich dzieł, Friedrich Schlegel nazwał po prostu geniuszem³. W powieści epistolarnej *William Lovell* (1795) dominuje romantyczny nihilizm, z kolei romantyczna ironia pojawia się w komediach *Kot w butach* i *Świat na opak*. Tieck stworzył również pierwszą baśń literacką *Jasnowłosa Eckbert* (1797, wyd. pol. 1976), a jego opowiadanie o Tannhäuserze ugruntowało romantyczny mit, którego echa sięgają Richarda Wagnera oraz XX-wiecznych fantazji o górze Wenus. Tieck – obok Wackenrodera – był prekursorem romantyzmu norymberskiego i odkrywcą Dürera, a jego dzieła stały się impulsem do powstania tzw. religii sztuki (*Kunstreligion*) prerafaelitów. Nazareńczycy przekuli koncepcje Wackenrodera i Tiecka na swój artystyczny warsztat, a wspólna powieść obydwu pisarzy – *Franz Sternbalda Wanderungen* [Wędrówki Franza Sternbalda, 1798] – stała się modelowym przykładem romantycznej powieści o artyście, na której wzorować się będą Novalis i inni romantycy.

Powieść romantyczna jako przykład „poezji uniwersalnej”

Podczas podróży do Dreżna Wackenroder przekazuje przyjacielowi Ludwigowi Tieckowi skrywane dotąd bojaźliwie manuskrypty swoich szkiców o sztuce. Tieck wzbogaca je o własne przemyślenia. Tak powstają *Wynurzenia serdeczne rozmiłowanego w sztuce braciszka zakon-*

³ Por. R. SAFRAŃSKI: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007, s. 89.

nego⁴, *Fantazje o sztuce dla przyjaciół sztuki*⁵ oraz *Franz Sternbalda Wanderungen*⁶. Utwory te, zgodnie z wczesnoromantycznym pojmowaniem sztuki jako sympoezji, stanowią wspólne dzieło obydwu twórców. Do dzisiaj nie zostało jednoznacznie ustalone, kto jest autorem poszczególnych fragmentów.

Powieść jest dla wczesnego romantyzmu najważniejszym gatunkiem nowoczesnej literatury, uniwersalną formą sztuki, w obrębie której, jak w żadnej innej, poezja romantyczna mogła rozwinąć się w „progresywną poezję uniwersalną” („progressive Universalpoesie” – F. Schlegel). W powieści zacierały się granice gatunków, mieszały się transmedialne dekoracje, arabeski i teorie synestetyczne⁷. Szczególną popularnością cieszyły się tzw. powieści o artyście („Künstlerromane”⁸).

⁴ Opublikowane anonimowo w Berlinie w 1797 r. Jak wynika z pewnego listu Goethego do Schillera (z dnia 11.01.1797), tekst już w 1796 roku znajdował się w druku.

⁵ Wackenroder pracował nad utworem w latach 1797/1798. Dzieło ukazało się w 1799 roku jako wspólne przedsięwzięcie przyjaciół, którego wydawcą był Tieck.

⁶ L. TIECK, Hg.: *Franz Sternbalda Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*. Erster und Zweiter Teil. Berlin 1798.

⁷ Autorka posługuje się w oryginale terminem *Synästhetik*. Rozumie pod nim pewną ogólną koncepcję estetyczną charakterystyczną dla wczesnego romantyzmu w Niemczech, której w najszerszym sensie przyświeca idea korespondencji sztuk (*Gesamtkunstwerk*). Synestetyka nie jest w tym rozumieniu synonimem synestezji, odwołuje się bowiem do pewnego całościowego systemu estetycznego, a nie tylko do jednego z jego przejawów, jakim jest synestezja, rozumiana jako środek poetyckiego wyrazu. W tym szerszym sensie autorka używa również przymiotnika „synestetyczny”. Należy ponadto zwrócić uwagę, iż synestetyka nie jest także synonimem „sympoezji” oraz „symfilozofii” – te pojęcia, których użył Friedrich Schlegel w aforyzmie nr 112 w *Fragmentach krytycznych*, odwołują się do „kolektywnego tworzenia dzieł literackich”. (T. NAMOWICZ: *Wstęp*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wyb. i opr. T. NAMOWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. XXI) – przyp. red.

⁸ Por. P. ZIMA: *Der europäische Künstlerroman: von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen 2008.

Prawie wszyscy romantycy pisali powieści – nawet Friedrich Schleiermacher, który nie był pisarzem, nosił się z takim zamiarem. Dla wszystkich tych twórców wzorem i jednocześnie przedmiotem estetycznej polemiki stały się *Lata nauki Wilhelma Meistra* Goethego. *Wilhelm Meister* nie wpisywał się w żadną tradycję, nie był ani pouczający, jak powieści Wielanda, ani wystylizowany w duchu oświeceniowym na wzór moralizującego portretu rodzinnego, nie był również powieścią o duchach, rycerzach czy zbójcach, jakich wiele trafiało wówczas do czytelników, nie był także sentymentalny jak *Cierpienia młodego Wertera*. Romantyczne powieści o artyście koncentrowały się na ukazaniu życia młodego człowieka jako wartości samej w sobie: bohater czerpał z życia pełnymi garściami, a akcja powieści obfitowała w sprzeczności. Przedstawienie wewnętrznej i zewnętrznej ewolucji protagonisty manifestować miało nową postawę życiową: konflikt między pragnieniem a rzeczywistością, jaki stał się udziałem ówczesnego młodego pokolenia. *Rozmowa o poezji* i wiele innych *Fragmentów* braci Schleglów wskazuje na głęboką relację, jaka łączy je z tekstem Goethego. Również Novalis początkowo wypowiadał się pochlebnie o *Wilhelmie Meistrze*, potem jednak zdecydowanie się od niego zdystansował. Mimo to wpływ dzieła Goethego na jego powieść *Henryk Ofterdingen* (1799/1800, *Heinrich von Ofterdingen*; wyd. pol. 1914) pozostaje bezdyskusyjny. Nie sposób również zaprzeczyć, że u źródeł powstania późniejszych powieści o artyście – czy to autorstwa Eichendorffa, Immermanna czy Mörikego – leżała recepcja motywów i postaci z powieści Goethego, szczególnie postaci Mignon.

Podobnie znaczący wpływ na rozwój romantycznego powieściopisarstwa miała, obok dzieła Goethego, powieść Johanna Jakoba Wilhelma Heinsego *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787) [Ardinghello i wyspy szczęśliwe]. Pośród dzieł inspirowanych utworem Heinsego można wymienić *Franz Sternbalds Wanderungen* Tiecka, *Lucinde* Friedricha Schlegla, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter – Ein verwilderter Roman* [Godwi, czyli kamienny obraz matki – powieść rozpasana] Clemensa Brentana oraz powieści Jean-Paula, na których Friedrich Schlegel oparł swoją teorię powieści wyłożoną w *Liście o powieści* (*Brief über*

den Roman, wyd. pol. 1995). Oprócz wspomnianych wzorców, wspólnym mianownikiem wszystkich romantycznych powieści jest to, iż są one upoetycznionymi ideami (*Ideendichtung*), manifestującymi się za pomocą listów, rozmów i refleksji, oraz ukazującymi w sposób symboliczny nowy światopogląd.

17 lutego 1798 roku Friedrich Schlegel przekazuje swojemu bratu Augustowi Wilhelmowi Schleglowi – i można odnieść wrażenie, że czyni to raczej mimochodem – następującą wiadomość: „Wackenroder zmarł. Miał tyfus, potem miesiącami cierpiał na melancholię, czy też, jak mówią niektórzy, popadł w obłęd”⁹. Pisarz miał zaledwie 25 lat. Tieck, który zarządził spadkiem przyjaciela, połączył pozostawione przezeń szkice z własnymi tekstami i opublikował je w 1799 roku pod wspólnym szyldem *Fantazje o sztuce dla przyjaciół sztuki* (*Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, wyd. pol. 2000).

Wypowiedzi Tiecka odnośnie do współautorstwa nie są jednak jednoznaczne¹⁰.

Zachowane w tej formie teksty stanowią pierwsze literackie świadectwa wczesnoromantycznych przyjaźni. Niewątpliwą zasługą Tiecka było dostrzeżenie potencjału drzemiącego w pozostawionych przez Wackenrodera szkicach i udostępnienie tych dzieł czytelnikom. Początek wczesnego romantyzmu berlińskiego można zatem datować na rok 1793, kiedy to Wackenroder i Tieck podczas pobytu w Norymberdze odkryli średniowieczne malarstwo i religię jako przeciwwagę dla ducha ówczesnej epoki. W centrum ich zainteresowania znalazły się sztuka, artysta, artystyczny kunszt. Wackenroder podziela myśl Kanta i Herdera, zgodnie z którą geniusz jest wrodzonym przymiotem ducha, darem od Boga. Geniusz artysty ukryty jest w duszy, a fascynacja sztuką wypływa wprost z najgłębszych zakamarków ludzkiego

⁹ Cyt. za: G. HEINRICH: *Nachwort zu: Wilhelm Heinrich Wackenroder. Dichtung, Schriften, Briefe*. Hg. Gerda HEINRICH. Berlin 1984, s. 483.

¹⁰ Por. M. BOLLACHER: *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796/97). In: *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*. Hg. P.M. LÜTZELER. Stuttgart 1981, s. 34.

wnętrza. Atrybutami geniusza są: uczucie, serce, wrażliwość, dusza, odczuwanie, duch. Znamienny dla tej postawy jest też romantyczny entuzjizm, ubóstwienie sztuki na drodze fascynacji. Powieść *Franz Sternbalds Wanderungen* ukazała się równocześnie z pierwszymi zeszytami czasopisma „Athenäum” w 1798 roku i zaliczana jest, obok wspomnianych wcześniej szkiców Wackenrodera, do tekstów założycielskich szkoły romantycznej.

Dla przedstawicieli wczesnego romantyzmu „Athenäum” było wspólnotowym forum wymiany myśli o istocie i roli poezji. Fundamentalne tezy znalazły się we *Fragmencie* 216 Friedricha Schlegla:

Rewolucja Francuska (sic!), *Teoria wiedzy* Fichtego i *Meister* Goethego to największe tendencje epoki. Kto czuje się dotknięty takim zestawieniem, komu bezgłówna i niematerialna rewolucja nie może się wydać ważna, ten jeszcze nie osiągnął wyższego i szerszego stanowiska ludzkości¹¹.

Friedrich Schlegel łączy wydarzenia historyczno-polityczne z nauką i literaturą, a nowa – synestetyczna – poezja ma stać się syntezą wielu zjawisk społecznych. Podobnie August Wilhelm Schlegel w pierwszym cyklu swoich *Berliner Vorlesungen* [Wykłady berlińskie] (1801–1804) wyjaśnia w *Kunstlehre* [Nauka o sztuce] swoją wizję poezji pojmowanej w sensie synestetycznym, która winna przenikać wszelkie możliwe sztuki. Badacze są zgodni, iż powstanie poezji romantycznej łączy się z nazwiskami Wackenrodera i Tiecka, natomiast stworzenie teorii i krytyki romantyzmu przypisuje się braciom Schlegel. Poezja poezji czy też nieskończone uwalnianie zmysłów z wszelkich ograniczeń (*unendliche Entgrenzung aller Sinne*) to główne koncepcje estetyczne wczesnego romantyzmu. Pojęcia te odegrały kluczową rolę nie tylko u Wackenrodera, Tiecka, czy braci Schlegel, lecz także w dorobku braci Grimm i w twórczości Wilhelma Humboldta¹².

¹¹ F. SCHLEGEL: *Fragmenty*. Przeł. C. BARTL. Oprac. M.P. MARKOWSKI. Kraków 2009, s. 82–83.

¹² H. SCHOLZ: *Poesie der Poesie oder unendliche Entgrenzung aller Sinne. Zum Poesieproblem in der Frühromantik und bei Jacob Grimm*. In: *Protokollband der Humboldt-Grimm-Konferenz, Berlin 22.–25. Oktober 1985*. B. 2. Berlin 1986, s. 248–259.

Siła oddziaływania *Wynurzeń serdecznych* nie ograniczała się ani do samego romantyzmu, ani nawet do sfery poezji. Romantyczne malarstwo, szczególnie nazareńczyków, rozwinęło się pod znakiem artystycznego kreda Wackenrodera, jego „religii sztuki”, która stała się transmedialnym manifestem, inicjującym wczesny romantyzm w sferze literatury, sztuk pięknych i muzyki.

Dystrybuowana za 20 groszy cienka „książeczka” czy też „dziełko”, jak nazywał ją poirotowany jej siłą oddziaływania Goethe, rzeczywiście nie była zbyt obszerna¹³. Tekst ukazał się anonimowo i łączony był także z nazwiskiem Goethego. Dysonans widoczny między sztuką a życiem codziennym – ukazany na przykładzie losów protagonisty, kompozytora i muzyka Josepha Berglingera – wskazywał na pogłębiający się w XIX wieku rozdźwięk między egzystencją mieszczańską a artystyczną autonomią. Sprzeczność ta stała się centralnym motywem „nowoczesnych” powieści o artystach oraz utworów poświęconych muzyce i muzykom, poczynawszy od E.T.A. Hoffmanna, a skończywszy na Tomaszu Mannie. W tym właśnie przejawia się nowoczesność Wackenrodera i Tiecka oraz całego romantyzmu. W artyście drzemie „idealny duch sztuki”¹⁴. Sztuka prawdziwa – zarówno na etapie tworzenia, jak i recepcji – jest służbą Bogu, modlitwą, misterium, doświadczeniem transcendentnym. W twórczości Wackenrodera i Tiecka po raz pierwszy przedstawione zostały losy artysty i jego tragizm.

Artysta jako pośrednik między Bogiem a człowiekiem: Dürer, Rafael, Michał Anioł, Leonardo da Vinci

Centralnym fragmentem *Wynurzeń serdecznych* Wackenrodera jest rozdział *Hołd pamięci naszego czcigodnego przodka Albrechta Dürera przez*

¹³ J.W. GOETHE: *Weimarer Ausgabe*. B. 1. Hg. im Auftrag der Großherzogin von Sachsen-Weimar. Weimar 1887, s. 53, 403; 35, 140.

¹⁴ M. BOLLACHER: *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzenser gießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1796/97)*. In: *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*. Hg. P.M. LÜTZELER. Stuttgart 1981, s. 45.

rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego¹⁵. Tekst publikowany był wielokrotnie i jest uznawany za deklarację programową romantycznego pojmowania sztuki. Dzieła Dürera odegrały kluczową rolę w procesie formowania się i utrwalania w ówczesnej kulturze tzw. średniowiecznej utopii¹⁶. Dürer jest dla Wackenrodera wzorem artysty – zarówno jeśli chodzi o jego życie, jak i dzieło. Norymbergę, miasto, w którym mieszkał średniowieczny twórca, Wackenroder gloryfikuje jako miasto „złotego okresu”. Dürer nie był tak wewnętrznie rozdarty i skonfliktowany ze swoim otoczeniem jak Wackenroder, a średniowieczny system wartości był jeszcze stabilny: był to czas zawierzenia się religii. To głęboka wiara ukształtowała Dürera jako artystę: „jego radością było ukazywać nam ludzi tak, jak rzeczywiście istnieli wokół niego, i to udawało mu się wybornie”¹⁷. Sztuka i codzienne życie stanowiły dla niego jedno; żył w zgodzie z samym sobą. Jego talent artystyczny mógł rozwijać się także dzięki więzom rodzinnym i społecznym. W ocenie Wackenrodera w życiu Dürera objawia się artystyczny talent, którego nie można się wyuczyć, a doskonałość osiąga się tylko na drodze obserwacji świata zewnętrznego. Dürer – ale także Rafael – malowali z podniosłym stoicyzmem, angażując w proces twórczy dużą dozę uczuć. Złotym czasem, prawdziwym „wiekiem sztuki”, był dla Wackenrodera – obok średniowiecza – włoski renesans. Artyści tej epoki, których znaczna część należała do duchowieństwa, uprawiali malarstwo w służbie religii. Na takim zespoleniu sztuki i religii Wackenroder ugruntował swoją koncepcję sztuki. Sam nigdy nie widział oryginalnych dzieł Rafaela. Największe

¹⁵ W.H. WACKENRODER: *Wynurzenia serdeczne rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego*. Przeł. J.St. BURAS. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybrał i opracował T. NAMOWICZ. Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 15. Publikacja zawiera przekłady tylko wybranych fragmentów dzieła Wackenrodera i Tiecka. Cytaty z innych fragmentów w przekładzie tłumaczki artykułu. Przyp. red.

¹⁶ Por. G. DISCHNER, R. FABER, Hg.: *Romantische Utopie – utopische Romantik*. Hildesheim 1979.

¹⁷ W.H. WACKENRODER: *Wynurzenia serdeczne...*, s. 23.

artystyczne wrażenie wywarł na nim portret Madonny autorstwa Joosa van Cleve, zobaczony w Pommersfelden, uchodzący wówczas za obraz Rafaela. Przemyslenia Wackenrodera to jednak nie opisy konkretnych dzieł malarskich, lecz teoretyczne rozważania o istocie sztuki, inspirowane tekstami Gorgio Vasariego (1511–1574). Wackenroder wnikliwie przestudiował biografie artystów spisane przez Vasariego. Już nie wysiłek, mądry osąd, rzemieślniczy kunszt są atrybutami artysty, lecz otrzymane od Boga dary, ukryte w duszy artysty, które pozwalają na tworzenie sztuki doskonałej. Motywem talentu danego od Boga Wackenroder powraca do toposów renesansowych. Prawdziwa sztuka wywodzi się ze sfery sacrum, zawdzięcza swoje powstanie boskiemu natchnieniu i sama wymyka się racjonalnemu poznaniu, pozostając tajemnicą. Ta myślowa figura wskazuje na ważną zasadę późniejszych romantycznych koncepcji sztuki. Natura, krajobraz stają się środkiem subiektywnego wyrazu, szyfrem, który pozwala na symboliczne przedstawienie problematyki tożsamości nowoczesnego, autonomicznego podmiotu – zupełnie jak romantyczne pejzaże Caspara Davida Friedricha.

Dla zakonnika z *Wynurzeń serdecznych* prawdziwymi artystami są prostoduszny i pobożny Dürer oraz stylizowany na serafińskiego młodzieńca Rafael. We śnie ukazują mu się jako pokrewne dusze, ramię w ramię zatopione w kontemplacji wiszących obok siebie obrazów. W rozdziale *Widzenie Rafaela* autor wywodzi piękno Madonny i jej szczególnie wizerunek, powracający na wszystkich obrazach Rafaela, ze snu i wizji malarza.

Madonna Sykstyńska staje się obiektem kultu maryjnego i zarazem uosobieniem tęsknot i pragnień, mitem obrazującym zniesienie wszelkich możliwych barier. Dürer i Rafael byli nią zafascynowani. Maria, Bogurodzica, staje się alegorią „Madonny romantyzmu” – jej wizerunek jest podszyty subtelnym erotyzmem: dyskretnie zarysowane piersi, kolano wysuwające się z szaty i przede wszystkim młodzieńcza twarz, pozbawiona matczyńskich rysów. Jean-Paul napisze o niej w *Vorschule der Ästhetik* (1804): „Jedynie Maryja uszlachetnia naturę wszystkich niewiaśc, czyniąc ją romantyczną. Dlatego kobieta-Wenus może jeno być

piękna, podczas gdy kobieta-Madonna może być romantyczna”¹⁸. Obraz Madonny na obrazie Franza i Johanna Riepenhausenów powstał właśnie w efekcie recepcji Wackenroderowskiej koncepcji sztuki. Bracia Riepenhausen należeli do Bractwa Św. Łukasza, grupy artystów założonej w 1809 roku w Wiedniu, z której wywodzą się niemieccy naza-reńczycy¹⁹.

Michał Anioł uchodzi za najwybitniejszego twórcę włoskiego renesansu. Zdaniem Wackenrodera i Tiecka, w jego twórczości – malarstwie, rzeźbie, architekturze – oraz w jego osobie manifestuje się, jak u żadnego innego artysty, wielkość i tragizm tej epoki. W swoim najsłynniejszym dziele, freskach w Kaplicy Sykstyńskiej, malarz przedstawia historię stworzenia człowieka. Centralne miejsce monumentalnego dzieła stanowi człowiek – wyzwolony, autonomiczny w swych działaniach i obdarzony mocą stwarzania – ideał renesansu w najczystszej postaci.

W scenie stworzenia człowieka wykreowanej przez Michała Anioła spotykają się dwie potężne siły: Bóg jako siła sprawcza i przepętniony spokojem człowiek. Brakuje boskiej iskry, która miałaby przeskoczyć pomiędzy wyciągniętymi ku sobie dłońmi i która mogłaby przekazać człowiekowi witalną energię niezbędną do działania.

Także Leonardo da Vinci jest dla Wackenrodera przykładem połączenia malarstwa i służby Bogu. Wackenroder tak opisuje kulisy powstania portretu Mona Lizy:

Za każdym razem, gdy szlachetna dama pozowała mu do portretu, zwoływał dodatkowe osoby, które przyspiewując i wygrywając na instru-

¹⁸ JEAN-PAUL: *Vorschule der Ästhetik, Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe*. Weimar 1935, s. 79. Przekład: N. NOWARA-MATUSIK. Wybrane fragmenty dzieła Jean-Paula w języku polskim ukazały się w przekładzie K. KRZEMIEŃ pod tytułem *Estetyka. Kurs przygotowawczy*, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybrał i opracował T. NAMOWICZ. Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 483–544.

¹⁹ Por. W. GEISMEIER: *Die Malerei der deutschen Romantik*. Dresden 1984, s. 103–218.

mentach miłe dla ucha melodie, miały wprowadzić damę w pogodny nastrój. [...] Znał bowiem siłę oddziaływania radosnej muzyki, która malowała się na twarzach słuchaczy, rozluźniała napięte rysy i formowała z nich słodkie, żywe kształty²⁰.

W *Serdecznych wyznaniach* konstytuuje się tym samym romantyczny pogląd, zgodnie z którym gloryfikowana w starożytności cielesność ustępuje miejsca niebiańskiemu, duchowemu pięknu Madonny. Jednakże to, co zakonnik wielbi jako cud niebiańskiej wszechmocy – objawienie Królowej Niebieskiej we śnie artysty, chrześcijańską muzę – jest jedynie fantazją pisarza, kompilacją prawdy historycznej z poezją, który to zabieg, jak napisze August Wilhelm Schlegel w swojej recenzji z 1797 roku, „nie do końca godny jest pochwały”²¹. Celem Wackenrodera było podporządkowanie sztuki chrześcijańsko-transcendentnemu absolutowi. Sztuka prawdziwa – zarówno na etapie tworzenia, jak i recepcji – jest służbą Bogu, modlitwą, misterium, doświadczeniem transcendentnym, „ponieważ sztuka stoi ponad ludźmi”²².

Muzyk Joseph Berglinger: „ja” bez oparcia

W ramach uzupełnienia nawiążę jeszcze krótko do romantycznej estetyki muzyki. *Wynurzenia serdeczne* kończy fikcyjna opowieść o losach muzyka Józefa Berglingera. Życie kompozytora dobiega wprawdzie końca, tekst jednak płynnie przechodzi do teraźniejszości narratora, który przedstawia się jako przyjaciel muzyka. Opis ten stanowi przeciwwagę dla historii średniowiecznych twórców. Narrator nie przywołuje już obiektu tęsknoty – owianego legendami obrazu

²⁰ W.H. WACKENRODER: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In: IDEM: *Dichtung, Schriften, Briefe*. Hg. mit Kommentar und Nachwort von G. HEINRICH. Berlin 1984, s. 169. Przekład: M. BLIDY.

²¹ A.W. SCHLEGEL: *Kritische Schriften*. Ausgewählt, eingeleitet, und erläutert von E. STAIGER. Zürich–Stuttgart 1962, s. 257.

²² W.H. WACKENRODER: *Wynurzenia serdeczne...*, s. 33.

średniowiecza – lecz tworzy naznaczony teraźniejszością portret problematycznej, artystycznej tożsamości. W najbardziej znanym tekście pt. *Cudowna orientalna baśń o nagim świętym*, pomieszczonym w *Dywagacjach o sztuce dla przyjaciół sztuki*, to „świszczące obroty koła czasu”²³ uświadamiają protagoniście nieubłagalne przemijanie, co sprawia, iż każde przedsięwzięcie zdaje mu się pozbawione sensu. Wybawienie świętego dokonuje się dzięki tajemniczej sile muzyki – nieskończonej transcencji religii sztuki. Spojrzenie Wackenrodera/Tiecka na ból istnienia, jakiego doświadcza Berglinger, wyprzedza w swej istocie problematykę podejmowaną przez Schopenhauera. Schopenhauer czytał w latach młodości pisma Wackenrodera, a *Baśń o nagim świętym* wywarła na nim szczególne wrażenie. Wackenroder w *Wynurzeniach serdecznych* w konsekwentny sposób uwalnia się od wszelkich więzów ustanawiających ład: „lepszą wiara w zabobony niż wiara w system”²⁴.

Ojczyzną Berglingera są katolicko-barokowe południowe Niemcy. Bohater już jako dziecko cierpiał z powodu dysonansu między ciałem a duszą, mieszczańską egzystencją a artystyczną swobodą, prozaiczną codziennością a poetyckim entuzjazmem. Napięcie potęguje jeszcze tragiczna w skutkach i głęboka miłość do muzyki. Józef stopniowo zatracą się w muzyce instrumentalnej i zamyka się coraz bardziej w swoim „artystycznym raju”. Jednocześnie jest świadomy tego, że „sztuka jest kuszącym, zakazanym owocem. Ktokolwiek skosztował raz jego najśłodsze soku, ten jest bezpowrotnie stracony dla świata”²⁵. Z tej przyczyny Berglinger jako organista i kapelmistrz w rezydencji biskupa ponosi klęskę, nie mogąc przezwyciężyć wewnętrznego rozdarcia i poczucia głębokiej sprzeczności między własnym „ja” a światem. To właśnie owo rozdarcie określa nieuchronny los artysty nowoczesnego.

²³ L. TIECK: *Dywagacje o sztuce dla przyjaciół sztuki*. Przeł. J.St. BURAS. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. 54.

²⁴ W.H. WACKENRODER: *Wynurzenia serdeczne...*, s. 14. Rozstrzelanie w oryginale – przyp. red.

²⁵ W.H. WACKENRODER: *Herzensergießungen...*, s. 332.

Od Wackenrodera i Dürera Tieck przejmuje pojmowanie sztuki jako substytutu religii. Sternbald Tiecka jest nie tyle artystą, co uosobieniem tęsknoty za sztuką. Pragnie stworzyć obraz, który będzie jednocześnie „obrazem nieskończoności”²⁶. Z tego powodu wciąż ciągnie go w nieznaną, w nieokreśloną, niepojętą dal. Jest świadomy niebezpieczeństwa zatracenia się, rozmycia swojego „ja”, swojej nie-tożsamości w mglistych rojeniach. Podczas wędrówki po Włoszech pobożny młodzieniec nie tylko poznaje sztukę Rafaela, lecz zdobywa także pierwsze doświadczenia erotyczne. Sytuacja wydaje się frapująco nowoczesna. Świat wewnętrzny i zewnętrzny zazębiają się, również perspektywa ulega zmianie, miejsce rzeczywistości zajmuje artystyczna wizja rzeczywistości, poza którą nie istnieje żaden inny świat doświadczenia zmysłowego. Na pierwszy plan wyraźnie wysuwa się skłonność do estetycznej imaginacji, która opanowuje świadomość w wymiarze totalnym. Narrator próbuje wprawdzie złagodzić prowokacyjne obrazowanie wprowadzając psychologizujące wyjaśnienia, te jednak nie przekonują. Tutaj właśnie transmedialność osiąga punkt kulminacyjny: to muzyczne impresje o pejzażach, przesycone alegorycznymi treściami, jak u Philippa Otto Runego, który uchodzi za mistrza transpozycji idei poetyckich na malarstwo, rozumiane przezeń jako muzyczna wędrówka po kolorach, dźwiękach i emocjach.

Podsumowanie

Otwarte romantyczne dzieło, które nie przestrzega już reguł poetyckich rządzących gatunkami – łącząc ze sobą epikę, lirykę i dramat – jest wyrazem nowoczesnej świadomości epoki. Krytyka, refleksja i nauka – w ramach myślenia dyskursywnego – winny zostać zintegrowane w dziele sztuki. Przeznaczeniem poety jest tworzyć, myśleć i poddawać ów proces refleksji, a malarza i muzyka – uczynić ze swoich

²⁶ L. TIECK: *Franz Sternbalds Wanderungen...*, s. 157.

poglądów na sztukę apoteozę sztuki-religii. Ponieważ brak jest odniesienia do rzeczywistości, takie podejście prowadzi do ekscesów romantycznych projektów i wyraźnie ujawnia kryzys twórczości artystycznej, której bolączką staje się intelektualizm. Nie jest to tylko fenomen niemieckiego romantyzmu, lecz ogólny atrybut nowoczesnego kryzysu świadomości, opisanego przez Tomasza Manna w *Doktorze Faustusie*. Powieść Manna to powieść o artyście, społeczeństwie i o Niemczech, która w chwili ukazania się (w roku 1947) spotkała się w większości z pozytywnymi reakcjami²⁷. Zagrożenia czyhające na artystę miały być odzwierciedleniem zagrożeń czyhających na niemiecką duszę. Nieprzypadkowo do dzisiaj wskazuje się na związek między recepcją romantyzmu, tzw. „stalowym romantyzmem”²⁸, a powstaniem w Niemczech nazistowskiej dyktatury²⁹.

Tłumaczyła Monika Blidy

Bibliografia

- BOLLACHER Martin: *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796/97). In: *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*. Hg. Paul Michael LÜTZELER. Stuttgart 1981.
- DISCHNER Gisela, FABER Richard, Hg.: *Romantische Utopie – utopische Romantik*. Hildesheim 1979.
- GEISMEIER Willi: *Die Malerei der deutschen Romantik*. Dresden 1984.
- GOETHE Johann Wolfgang von: *Weimarer Ausgabe*. B. 1. Hg. im Auftrag der Großherzogin von Sachsen-Weimar. Weimar 1887.
- HEINRICH Gerda: *Nachwort zu: Wilhelm Heinrich WACKENRODER. Dichtung, Schriften, Briefe*. Hg. Gerda HEINRICH. Berlin 1984, s. 483–517.

²⁷ R. SAFRAŃSKI: *Romantik...*, s. 370.

²⁸ Ibidem, s. 354.

²⁹ Ibidem, s. 326–370.

- JEAN-PAUL: *Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Weimar 1935.
- JEAN-PAUL: *Estetyka. Kurs przygotowawczy*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wyb. i opr. Tadeusz NAMOWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 483–544.
- MÜLLER Peter: *Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften*. B. 1. Berlin 1978.
- NAMOWICZ Tadeusz: *Wstęp*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wyb. i opr. Tadeusz NAMOWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. V–XCVIII.
- SAFRANSKI Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007.
- SCHLEGEL August Wilhelm: *Kritische Schriften*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Emil STAIGER. Zürich–Stuttgart 1962.
- SCHLEGEL Friedrich: *Fragmenty*. Przeł. C. BARTL. Oprac. M.P. MARKOWSKI. Kraków 2009.
- SCHOLZ Hannelore: *Poesie der Poesie oder unendliche Entgrenzung aller Sinne. Zum Poesieproblem in der Frühromantik und bei Jacob Grimm*. In: *Protokollband der Humboldt-Grimm-Konferenz, Berlin 22.–25. Oktober 1985*. B. 2. Berlin 1986, s. 248–259.
- TIECK Ludwig, Hg.: *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*. Erster und Zweiter Teil. Berlin 1798.
- TIECK Ludwig: *Dywagacje o sztuce dla przyjaciół sztuki*. Przeł. J.St. BURAS. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wyb. i opr. Tadeusz NAMOWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 53–63.
- WACKENRODER Wilhelm Heinrich: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In: IDEM: *Dichtung, Schriften, Briefe*. Hg. Gerda HEINRICH. Berlin 1984, s. 139–247.
- WACKENRODER Wilhelm Heinrich: *Wynurzenia serdeczne rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego*. Przeł. J.St. BURAS. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wyb. i opr. Tadeusz NAMOWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 5–53.
- ZIMA Peter: *Der europäische Künstlerroman: von der romantischen Utopie zur post-modernen Parodie*. Tübingen 2008.

Artysta jako geniusz. Transmedialność i synestetyka u Heinricha Wackenrodera i Ludwiga Tiecka

Streszczenie

Artykuł oscyluje wokół problemu intermedialności i synestetyki we wczesnej twórczości Heinricha Wackenrodera oraz Ludwiga Tiecka. Obaj twórcy wykreowali swoje średniowieczne utopie jako projekty polemiczne wobec późnego oświecenia, którego centrum stanowił Berlin. Podobnie jak w teoriach braci Schleglów, powieść jest dla nich romantyczną poezją uniwersalną, mieszającą gatunki i integrującą krytykę, refleksje, naukę i sztukę. Artysta jako geniusz stylizowany jest na pośrednika między Bogiem a człowiekiem, sztuka zaś staje się religią sztuki. *Serdeczne wyznania rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego* oraz *Franz Sternbalds Wanderungen* są interpretowane jako transmedialny manifest literatury, sztuk wizualnych i muzyki berlińskiego wczesnego romantyzmu.

Słowa kluczowe: intermedialność, poezja uniwersalna, wczesny romantyzm, utopijna wizja średniowiecza, religia sztuki, geniusz

An artist as a genius. Intermediality and Synaesthesia by Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck

Summary

The contribution focuses on intermediality and synaesthesia in the early works of Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck. At the end of the 18th century, they developed their medieval utopias as an alternative draft to late Enlightenment in Berlin. In accordance with the theories of the brothers Schlegel, the novel is a romantic universal poetry for them, mixing genres and integrating criticism, reflection, science and art. The artist, as a genius, is portrayed as mediator between God and man, thus art becomes a religion. *Outpourings of an Art-Loving Friar* and *Franz Sternbalds Wanderungen* („Sternbald's walking tours") are interpreted as transmedial manifesto of Early Berlin Romanticism for literature, fine arts and music.

Keywords: intermediality, universal poetry, early Romanticism, medieval utopia, religion of art, genius

Der Künstler als Genie: Transmedialität und Synästhetik bei Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck

Zusammenfassung

Im Mittelpunkt des Beitrages steht die Intermedialität und Synästhetik in den Frühwerken von Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck. Als Gegenentwurf zur Berliner Spätaufklärung entwickelten sie am Ende des 18. Jahrhunderts ihre Mittelalterutopien. Ganz im Sinne der Theorien der Brüder Schlegel ist ihnen der Roman romantische Universalpoesie, in der Gattungen gemischt und Kritik, Reflexion, Wissenschaft und Kunst integriert werden. Der Künstler als Genie wird zum Vermittler zwischen Gott und Mensch stilisiert, die Kunst dadurch zur Kunst-Religion. *Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und *Franz Sternbalds Wanderungen* werden als transmediales Manifest der Berliner Frühromantik für Literatur, bildende Kunst und Musik interpretiert.

Schlüsselwörter: Intermedialität, Universalpoesie, Frühromantik, Mittelalterutopie, Kunstreligion, Genie

„Niczym gwiazdy utkane naszymi dłońmi”¹ – poeta jako stwórca świata i szukający Boga w utworach lirycznych Rainera Marii Rilkego i Oskara Loerkego²

Jeśli kiedyś świat rozpadnie się jej pod stopami, zawierająca w sobie pierwiastek twórczy sztuka istnieć będzie dalej jako świadoma możliwość nowych światów i czasów³.

Takimi słowami Rainer Maria Rilke opisuje w eseju *O sztuce* z 1898 roku rolę sztuki, której – jako zasadzie twórczej – przypisuje możliwość kreowania nowych światów. W tym samym tekście idzie jednak jeszcze o krok dalej, łącząc kreowanie światów poprzez sztukę z boskim aktem stworzenia:

Dla twórcy Bóg jest ostatecznym, najgłębszym spełnieniem. I gdy pobożni mówią: „on jest”, a nieszczęśliwi czują: „on był”, artysta deklaruje z uśmiechem: „on będzie”. I jego wiara to więcej niż wiara; bo sam artysta współtworzy Boga⁴.

¹ O. LOERKE: *Sämtliche Gedichte*. Hg. U. PÖRKSEN, W. MENZEL. B. 1. Göttingen 2010, s. 277.

² Niniejszy tekst jest tłumaczeniem artykułu „*Wie Sterne, die aus unserer Hand geschwebt sind*” – *Der Dichter als Weltenschöpfer und Gottessucher im lyrischen Werk von Rainer Maria Rilke und Oskar Loerke*, który ukazał się w książce *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze* (Berlin 2019, s. 131–150) pod redakcją Niny NOWARY-MATUSIK.

³ R.M. RILKE: *O sztuce*. W: IDEM: *O poezji i sztuce. Wyjątki z listów*. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył A. POMORSKI. Warszawa 2006, s. 62.

⁴ Ibidem.

Także Oskar Loerke w swoich dziełach lirycznych i pismach teoretycznych zajmował się siłą oddziaływania struktur językowych. W pamiętniku z 1927 roku pisze:

Dopiero wtedy, gdy język uchwyci rzeczy dotąd nieuchwycone, one zaistnieją w świecie. W innym razie przeminą – to dotyczy się także tego, kto owego pierwotnego przeżycia doświadczył, a to dlatego, iż za owym pierwotnym przeżyciem nie poszedł, że go nie rozwinął⁵.

Loerke odwołuje się w tym miejscu do „przeżycia pierwotnego”, które musi zostać wyrażone przez język, aby je utrwalić, a przede wszystkim przedstawić. Poeta pisze: „To, co było, jest i będzie najpiękniejsze, to uchwytowanie oblicza świata. Stanów, które przemijają, gdy tylko zapisze się je na papierze”⁶. Loerke skłania się również ku światu wiary: „Mam więc zatem przynajmniej wiarę, która trwa niewzruszenie. I owa wiara jest mi ośrodkiem i źródłem wszelkiej siły”⁷.

Na przełomie wieków rozwinęły się w Niemczech różne nurty o charakterze neomistycznym, w których religia była „wyjaśniana poprzez całkowicie zindywidualizowane i trudne do zakomunikowania, osobiste doświadczenia”⁸ i integrowana z przeżywaniem doczesności. Sztuka uzyskała szczególne znaczenie i była traktowana przez pryzmat teorii Fryderyka Nietzschego jako najważniejsze, a zarazem

⁵ „Erst wenn die Sprache bis dahin noch nicht erfaßte Dinge erfaßt, sind sie in der Welt. Sonst aber gehen sie vorüber, auch für den, der ihr Urerlebnis hatte, weil er diesem Urerlebnis nicht genügend weit nachgegangen ist, weil er es nicht entfaltete“. O. LOERKE: *Tagebücher 1903–1939*. Hg. H. KASACK. Heidelberg–Darmstadt 1955, s. 180.

⁶ „Das Schönste aber war immer, ist und wird bleiben: Gesicht der Welt festzuhalten. Zustände, die, zu Papier gebracht, vorüber sind“. Ibidem, s. 226.

⁷ „So habe ich doch wenigstens einen Glauben, der mir unerschütterlich fest steht. Und dieser Glaube ist mir Mittelpunkt und Quelle aller Kraft“. Ibidem, s. 21.

⁸ M. ENGEL: *Jahrhundertwende*. In: D. WEIDNER: *Handbuch Literatur und Religion*. Stuttgart 2016, s. 176.

metafizyczne zadanie człowieka. Celem artystycznego procesu tworzenia było wytworzenie stanu współistnienia „ja” i świata, który to stan afirmowałby życie⁹. W początkach pierwszej połowy XX wieku wciąż żywa była tendencja do włączania aspektów religijnych do utworów literackich, szczególnie w nurcie ekspresjonizmu oraz nowej rzeczowości. Różnorakie dyskursy religijne sprzęgano z metafizycznymi refleksjami, dostarczając materiału dla pisarstwa synkretycznego, a często także upolitycznionego. Ponadto w sztuce manifestowały się w szczególności postacie i poglądy chrześcijańskie¹⁰. W centralnym punkcie tak ukierunkowanych refleksji znajdowała się wzajemna relacja pomiędzy religią, sztuką a naturą, przy czym podejmowane były próby zastąpienia religii dwoma pozostałymi wartościami.

Z punktu widzenia powyższej tradycji Rainer Maria Rilke i Oskar Loerke prezentują zbliżone poglądy. Obaj uważali się za artystów z powołania i obaj przez całe życie cierpieli pod ciężarem owego powołania, czując, iż nie są w stanie w pełni mu sprostać¹¹. Ich utwory powstawały jednakowoż w różnych okresach i w różnych kontekstach historycznych. Rainer Maria Rilke był przede wszystkim artystą przełomu wieków, zaś Oskar Loerke artystą modernizmu, wywodzącym się z ekspresjonizmu. Dla obu pierwsza wojna światowa stanowiła cezurę, która zamykała dostęp do świadomości ukształtowanej przez dawny świat. Artystyczna tożsamość Oskara Loerkego kształtowała się ponadto w rzeczywistości społecznej Trzeciej Rzeszy oraz drugiej wojny światowej, co znalazło odzwierciedlenie w jego twórczości lirycznej i pamiętnikach. Przez jemu współczesnych był uznawany za samotnika, a zarazem za pośrednika sytuującego się w przestrzeni pomiędzy dawnymi tradycjami literackimi a poszukiwaniem nowych form wyrazu: z jednej strony był „dziedzicem i późnym klasykiem stylu

⁹ Ibidem, s. 177.

¹⁰ NEBRIG: *Expressionismus...*, s. 182–183.

¹¹ Por. O. LOERKE: *Tagebücher...*; O. LOERKE: *Reisetagebücher*. Hg. H. RINGLEB. Heidelberg 1960; R.M. RILKE, L. ANDREAS-SALOMÉ: *Briefwechsel*. Hg. E. PFEIFFER. Zürich 1952.

lirycznego o wielowiekowej historii”, z drugiej – „samotnym i niestrużonym eksperymentatorem, który podbijał nowe lądy języka”¹².

W dalszej części artykułu skoncentruję się na powstałym w latach 1899–1905 zbiorze wierszy Rilkego *Księga godzin* oraz na pierwszych pięciu tomach poezji z cyklu *Siebenbuch* [Siedmioksiąg] Loerkego, napisanych w latach 1911–1936. Pomimo iż dzieła te różnią się od siebie, to obaj pisarze w tak samo zdecydowany sposób przyjmują rolę pośredników pomiędzy religią, sztuką i naturą. Rozważania o naturze były dla obu pretekstem do podjęcia refleksji nakierowanej na doczesność, która zajęła miejsce zakorzenionych w chrześcijaństwie spekulacji o życiu po śmierci. Refleksja o Bogu i jego związkach z rzeczywistością jest, w sensie strukturalnym, elementem wspólnym obydwu cykli.

W moich dalszych rozważaniach przybliżę rolę artysty, jaka wyłania się z utworów obydwu pisarzy. Pragnę pokazać, iż obaj autorzy uznają się za twórców nowych lub dotychczas nieopisanych światów, a procesowi twórczemu towarzyszy refleksja o Bogu. Ponadto przedstawię, jak w utworach lirycznych obu autorów człowiek i Bóg, sztuka i religia wzajemnie się warunkują.

1. *Księga godzin*: „wszystko staje się wieczne”¹³

Zbiór *Księga godzin* Rilkego jest uznawany za „początek jego dojrzałej twórczości lirycznej” z tej racji, iż pisarzowi po raz pierwszy udało się wyartykułować dokonujące się w nim przemiany za pomocą obrazów oraz skonstruować „spójny, poetycki model świata”¹⁴. Dzieło

¹² N. FREY: *Schwermut und Glaube. Zur dichterischen Religiosität Oskar Loerkes* [Diss.] Freiburg i. Br. 1965, s. 4.

¹³ „alles wird ewig”, R.M. RILKE: *Das Stunden-Buch*. In: IDEM: *Gedichte I. 1895 bis 1910*. Hg. M. ENGEL, U. FÜLLEBORN. B. 1. Frankfurt a. M.–Leipzig 1996, s. 209.

¹⁴ M. ENGEL: *Kommentar zu „Das Stunden-Buch“*. In: R.M. RILKE: *Gedichte. 1895 bis 1910*. Hg. M. ENGEL, U. FÜLLEBORN. Frankfurt a. M.–Leipzig 1996, s. 742.

składa się z trzech części, których struktura ma charakter „cyklu”, prowadzącego od życia do śmierci, przy czym każdy z poszczególnych tomów – odróżniający się wyraźnymi cezurami od dwóch pozostałych – powinien być odczytywany indywidualnie¹⁵. Cykl *Księga godzin* można interpretować jako osadzoną w kontekście moderny lirykę o charakterze religijnym, metafizycznym, która stanowi kontynuację myśli o dawnej jedności „sztuki, religii i pełni życia”, postulowanej od czasów romantyzmu¹⁶.

Podmiotem lirycznym w *Księdze godzin* jest parający się poezją malarz-mnich, kreujący się zarówno na twórcę świata, jak i na Boga-Stworzyciela. Przedstawiony w tym miejscu akt tworzenia nie ma jednak wytyczać granic czy wręcz izolować podmiotu od świata i Boga, lecz przede wszystkim umożliwić mu samostanowienie¹⁷, co przypomina starania Rilkego, aby umocować swoje artystyczne powołanie we własnym życiu. W liście do Lou Andreas-Salomé z 8 sierpnia 1903 roku w sposób wyraźny zaznacza się konsekwencja, z jaką Rilke trwa przy owym zamierzeniu:

Och Lou, dla mnie w jednym wierszu, który mi się udał, kryje się więcej prawdy niż w mym jakimkolwiek z kimś związku czy uczuciu do kogoś, jedynie w tym, co tworzę, jestem całym sobą, jestem prawdziwy i chciałbym znaleźć tyle siły, by swe życie na tej prawdzie budować, na tej nieopisanej prostocie i radości, jakie mi tylko z rzadka są dane. [...] wiem na pewno, że nie wolno mi szukać nigdzie ani się spodziewać żadnych urzeczywistnień tego ideału, jak tylko w moim własnym dziele¹⁸.

Księga godzin zawiera refleksje o roli artysty, zaś podmiot liryczny dąży do doskonałości, kierując się mottem: „Człowiek, przede wszystkim zaś

¹⁵ W. BRAUNGART: *Das Stunden-Buch*. In: *Rilke-Handbuch*. Hg. M. ENGEL. Stuttgart 2004, s. 219.

¹⁶ Ibidem, s. 217–218.

¹⁷ Ibidem, s. 220.

¹⁸ R.M. RILKE, L.A. SALOMÉ: *Listy*. Warszawa 1986, s. 196–197.

artysta, dzięki swoim dziełom tworzy doskonałość, i tym samym doskonalili samego siebie i Boga”¹⁹.

Już pierwszy z wierszy rozpoczynający się od słów *Godzina się zniża, dotyka mi czoła* kieruje uwagę czytelnika na podmiot, który poszukuje swojej tożsamości z jednej strony we własnej sile twórczej, z drugiej zaś w poddaniu się zewnętrznym wpływom świata. Uwidaczniają to druga i trzecia zwrotka wiersza:

Nic jeszcze nie zaszło, aż wzrok się przekona,
ruch wszelki wstrzymany nagle.
Spojrzenia dojrzały i jak narieczona
jest rzecz, gdy ktoś jej zapragnie.

I nic mi za małe i wielbię je śpiewem,
w tle złotym malować je muszę,
i trzymam wysoko, i komu dziś, nie wiem,
uwalnia z więzów duszę...²⁰

Z cytowanego fragmentu wyłania się obraz malarza-mnicha, który z zamiłowaniem maluje najdrobniejsze cząstki otaczającego go świata w wielkim formacie i nie potrafi sobie wyobrazić, iż akt stworzenia mógłby się dokonać bez jego udziału. Podczas gdy pierwsza zwrotka przedstawia początkowo pasywny odbiór bodźców w akcie twórczym, kolejna jest wyrazem aktywnego procesu twórczego, nastawionego na działanie skierowane na zewnątrz. Człowiek zostaje tym samym przedstawiony jako artysta uczestniczący w procesie stwarzania świata. W tym miejscu nie zostaje jednak jeszcze ujawnione, jaką rolę w akcie twórczym ma odegrać Bóg.

W dalszej części *Księgi godzin* podmiot liryczny imaginuje heterodoksyjny, ulegający przemianom obraz Boga, który jest zależny od

¹⁹ G. SCHIWY: *Rilke und die Religion*. Frankfurt a. Main–Leipzig 2006, s. 93. „Indem der Mensch, vor allem der Künstler, durch sein Werk Vollendetes schafft, vollendet er dadurch sich selbst und Gott“.

²⁰ R.M. RILKE: *Księga godzin*. W: *Poezje*. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył M. JASTRUN. Kraków 1978, s. 7.

człowieka w takim samym stopniu, jak człowiek od Boga. Relacja człowieka i Boga sprawia przy tym wrażenie ruchomej i oscyluje wokół roli stwórcy i stworzenia. Wyobrażenie o Bogu będącym zależnym od człowieka powraca przede wszystkim w tomie *Vom mönchischen Leben* [O mnisim życiu], gdzie kształtowane jest „w kreatywnym polu oddziaływania sztuki”²¹. Odbywa się to za pomocą „fikcyjnej postaci malarza ikon”, „malarza-mnicha”, który ustanawiając Boga ostatecznie doświadcza swojego „samostanowienia”²². W apostrofie podmiot liryczny zwraca się do Boga i tonem wyrażającym zarówno pewność siebie, jak i bojaźń, pyta:

Co zrobisz, gdy ja umrę, Panie?
Jam dzban twój (kiedy zbiję się w kawały?)
Jam napój twój (kiedy się kwaśny stanie?)
Jam twe rzemiosło, twe ubranie,
beze mnie stracisz sens twój cały²³.

Podmiot liryczny nie wyobraża sobie istnienia Boga poza więzami wyznaczonymi przez jego „ja”; ten sposób myślenia jest kontynuacją dawnych tradycji. Już w mistycznej poezji barokowej można odnaleźć przykłady, które wyrażają podobne myśli, jak na przykład w epigramie Angelusa Silesiusa *Bóg i ja*: „Wiem, że beze mnie Bóg ni chwili trwać nie może, / a gdy przepadnę ja i Ty przepadniesz, Boże!”²⁴.

W tomie *Vom mönchischen Leben* zależność człowieka i Boga ma jednak także charakter odwrotny. Podmiot wyznaje w nim Bogu: „Tyś tak

²¹ C. PECHOTA VUILLEUMIER: *Heim und Unheimlichkeit bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. Literarische Wechselwirkungen*. Hildesheim–Zürich–New York 2010, s. 245.

²² W. BRAUNGART: *Das Stunden-Buch*. In: *Rilke Handbuch...*, s. 220. Braungart podkreśla, że chodzi tutaj przede wszystkim o poszukiwania „ja”.

²³ R.M. RILKE: *Księga godzin...*, s. 11.

²⁴ ANGELUS SILESIUS: *Bóg i ja*. W: IDEM: *Pątnik anielski*. Przeł. A. SZCZERBOWSKI. Warszawa–Zamość 1937, s. 6.

jest wielki, że mnie nie ma wcale, / jeżeli stanę niedaleko Ciebie”²⁵. Również w tym miejscu tworzenie sztuki przez człowieka zostaje przedstawione jako boże ‘didaskalia’, na przykład w utworze pt. *Und Gott befiehlt mir, daß ich schreibe* [Bóg zaś rozkazuje mi, abym pisał], w którym Bóg wciąż wzywa do malowania i budowania²⁶. Natomiast w tomie *Buch von der Pilgerschaft* [Księga pielgrzymstwa] człowiek zdradza Bogu, co jest celem jego kreatywnych działań. Tak dzieje się na przykład w wierszu *Und du erbst das Grün* [Ty zaś dziedziczysz zieleni]:

Und Maler malen ihre Bilder nur,
damit du *unvergänglich* die Natur,
die du vergänglich schufst, zurückempfängst:
alles wird ewig²⁷.

Malarz pracuje z naturą jawiącą się jako materia, która ulega przemijaniu, a której kształt objawił mu Bóg – artysta zaś czyni ją dla Boga nieprzemijalną, wieczną. Natura jest więc wartością przemijającą, natomiast dzieło sztuki trwa wiecznie. Artysta staje się zatem, takie przynajmniej można odnieść wrażenie, nie tyle twórcą świata, co jego ‘odtwórcą’, który ma udział w skierowanym ku wieczności procesie stworzenia. Poprzez uwiecznioną naturę artysta uczestniczy ostatecznie także w procesie „doskonalenia Boga”²⁸. W ten sposób potwierdza się współdziałanie natury, religii i sztuki, przy czym stosunek podmiotu lirycznego do Boga nie zostaje w żaden sposób jednoznacznie wyjaśniony.

W tomie *Buch von der Pilgerschaft* podmiot poetycki podejmuje próbę zdefiniowania swojej relacji z Bogiem. Na samym wstępie zadaje więc pytanie, kim właściwie jest Bóg, a kim Syn:

Taki jest Ojciec nasz. A ja – ja mam
Ojcem nazywać ciebie?
To znaczy tysiąckrotnie odchodzić od ciebie?

²⁵ R.M. RILKE: *Poezje*. Przeł. W. HULEWICZ. Toruń 1995, s. 7.

²⁶ Por. R.M. RILKE: *Das Stunden-Buch...* B. 1, s. 187–188.

²⁷ Ibidem, s. 209.

²⁸ G. SCHIWEY: *Rilke und die Religion...*, s. 84.

Tyś jest mym synem. Ja poznaję ciebie,
tak jak poznaje ojciec w późnym wieku
najmilsze dziecko w starym już, starym człowieku²⁹.

Także w tym przypadku człowiek nie jest pewny swojej relacji z Bogiem i – niczym pielgrzym – wyrusza na poszukiwania, przemierzając krajobraz, który przywołuje na myśl pobyty Rilkego w Rosji. Szukanie Boga koncentruje się w tym miejscu na naturze, przedmiotach oraz byciu dzieckiem i jest rozumiane jako nieustanny proces³⁰. Bóg, którego usiłuje znaleźć podmiot liryczny, okazuje się Bogiem ciemności:

Wen soll ich rufen, wenn nicht *den*,
der dunkel ist und nächtiger als Nacht.
Den Einzigen, der ohne Lampe wacht
und doch nicht bangt³¹;

Trzeci tom pt. *Buch von der Armut und vom Tode* [Księga ubóstwa i śmierci] jest poświęcony przede wszystkim problemowi wszechobecnego ubóstwa, jaki dotyka wielkie miasta. Tym razem podmiot liryczny stara się znaleźć Boga dla ludzi biednych i cierpiących. Kluczowa jest próba pokazania wszelkiego niedostatku jako bycia blisko Boga: „Ubóstwo bowiem to blask wielki z wnętrza...”³².

Oprócz heterodoksyjnych wyobrażeń o Bogu w *Księdze godzin* można odnaleźć wersy ewokujące również homogeniczny obraz Boga:

Denn jedem wird ein anderer Gott erscheinen,
bis sie erkennen, nah am Weinen,
daß durch ihr meilenweites Meinen,
durch ihr Vernehmen und Verneinen,
verschieden nur in hundert Seinen
*ein Gott wie eine Welle geht*³³.

²⁹ R.M. RILKE: *Księga godzin...*, s. 25.

³⁰ W. BRAUNGART: *Stunden-Buch...*, s. 224.

³¹ R.M. RILKE: *Das Stunden-Buch...*, s. 205.

³² R.M. RILKE: *Poezje...*, s. 50.

³³ R.M. RILKE: *Das Stunden-Buch...*, s. 175.

Mimo iż Rilke dystansował się od chrześcijańskiego Boga w utworach autobiograficznych – po części w ten sam obcesowy sposób, jak współcześni mu Lou Andreas-Salomé i Fryderyk Nietzsche – to zdaje się, że powodzenie nakierowanego na wieczność procesu tworzenia jest dla niego niemożliwe, jeśli nie uczestniczy w nim Bóg, pełniący funkcję ‘napełnianego naczynia’. Ponadto odwołania do Biblii u Rilkego – a w szczególności do Starego Testamentu – są oczywiste i przewijają się przez całą jego twórczość³⁴. W 1922 roku kieruje do księdza Rudolfa Zimmermanna następujące słowa: „Ostatecznie to dla mnie wprost nieopisana namiętność: móc przeżywać Boga, który bliższy jest Staremu Testamentowi, niż historii Mesjasza”³⁵. Mając na uwadze tę preferencję, Rilke poszukuje „odniesienia do indywidualnego, nieustannie *stającego się* Boga [...], aby rozwinąć religijność na wskroś prywatną, zakorzenioną w życiu doczesnym”³⁶. We wspomnianym dziele Rilke pokazuje ponadto, iż jego idea tworzenia nie ogranicza się do sztuki lub modlitwy. Mówią o tym następujące wersy:

Es giebt im Grunde nur Gebete,
so sind die Hände uns geweiht,
daß sie nichts schufen, was nicht flehte;
ob einer malte oder mähte,
schon aus dem Ringen der Geräte
entfaltete sich Frömmigkeit³⁷.

Wiersz rozpoczyna się wersem „Alle, die ihre Hände regen“ [„Wszyscy, którzy używają swych rąk”], który zawiera odwołanie do pracy rzemieślniczej, jaką Rilke wykonywał u rzeźbiarza Augusta Rodina.

³⁴ Katja Brunkhorst tak pisze o roli Boga w twórczości Rilkego: „Bez przejmujących obrazów Biblii, jej poetyckiej siły wyrazu i wielu jej poruszających tematów z pewnością nie powstałaby większa część poezji Rilkego”. K. BRUNKHORST: *Bibel. W: Rilke Handbuch...*, s. 38.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, s. 39. Por. także G. SCHIWY: *Rilke und die Religion...*, s. 123–126.

³⁷ R.M. RILKE: *Das Stunden-Buch...*, s. 180.

Rilke był zdania, iż Rodin jest w stanie stworzyć za pośrednictwem swojego rękodzieła rzeczywistość wyższego rodzaju. W jednym z listów do Lou Andreas-Salomé w następujący sposób opisuje ów 'dar': „i tak rośla przy nim ta jego nowa rzeczywistość, owo głęboko ukryte pokrewieństwo rzeczy, które go połączyło z innymi, jeszcze starszymi dziełami sztuki, aż zdawał się sam wyrastać z jakiejś dynastii arcydzieł”³⁸.

Istotne dla rozumienia rzeczywistości w ujęciu Rilkego jest odniesienie do sfery wewnętrznej człowieka oraz do próby postrzegania siebie jako artysty. Do takiego artystycznego samostanowienia należy jednak przy tym także dostrzeżenie antagonisty, którym w *Księdze godzin* okazuje się Bóg, gdyż

nawet jeśli nie da się powiedzieć, kim jest ów Bóg, nawet jeśli *Księga godzin* 'okrąża' go na wszelkie możliwe sposoby, to w próbach określenia własnej tożsamości podejmowanych przed podmiot liryczny jest on zawsze tym, co obowiązujące i trwałe, zawsze aktualnym znakiem, punktem odniesienia, „pradawną wieżą”. [...] Gdy idzie o Boga, idzie tak samo o podmiot³⁹.

W *Księdze godzin* zarówno próby samostanowienia podmiotu, jak i jego poszukiwania Boga tylko częściowo kończą się sukcesem, tworząc przede wszystkim nieograniczoną przestrzeń działania, w której relacja między „ja” i „ty” przybiera różnorakie formy⁴⁰:

Ich bin ja noch kein Wissender im Wehe, –
so macht mich dieses große Dunkel klein;
bist Du es aber: mach dich schwer, brich ein:
daß deine ganze Hand an mir geschehe
und ich an dir mit meinem ganzen Schrein⁴¹.

³⁸ R.M. RILKE, L.A. SALOMÉ: *Listy...*, s. 201–202.

³⁹ W. BRAUNGART: *Stunden-Buch...*, s. 220.

⁴⁰ Por. ibidem, s. 221.

⁴¹ R.M. RILKE: *Das Stunden-Buch...*, s. 233.

2. *Siebenbuch* Loerkego: „Nie odnoszę wrażenia, że działa moja fantazja, lecz że widzę wycinek rzeczywistości”⁴²

Cykl Oskara Loerkego *Siebenbuch*, napisany w latach 1911–1936, również porusza wątki oscylujące wokół natury, religii i sztuki. W pierwszej kolejności Loerke stawia sobie w nim za cel doświadczenie i przedstawienie „rzeczywistości pozawierszowej”, która ostatecznie znajduje wyraz „w przestrzeni wiersza”⁴³. Rozważania poświęcone różnym formom rzeczywistości także u Loerkego znajdują się w polu artystycznego samostanowienia, przy czym w swoich poglądach i artystycznym przetwarzaniu świata zewnętrznego podejmuje on próby uwolnienia się od wszelkich roszczeń natury materialnej oraz od twórczej pychy. „Należymy bardziej do ducha ziemi lub do słońca”, pisze w eseju *Meine sieben Gedichtbücher* [Moich siedem wierszowanych ksiąg], „niż do samych siebie. Jeno miłość własna tworzy między nami przepaście”⁴⁴. Mimo to także on traktuje pisanie jako swoje powołanie i, podobnie jak Rilke, odwołuje się przy tym do roli „robotnika”⁴⁵: „Nie zapomniałem, iż moim powołaniem jest znaleźć wyraz dla tego, co widzimy, czujemy i słyszymy – dla życia. Obojętne, jakie regiony przemierza przy tym pojedynczy robotnik, ważne, by to, co robi, było zrobione dobrze”⁴⁶. A jednak za tematyzowaniem wzajemnej zależności pomię-

⁴² „Mir ist nicht so, als erfinde meine Phantasie, sondern als sähe ich ein Stück Wirklichkeit.“ O. LOERKE: *Tagebücher...*, s. 65.

⁴³ Por. O. LOERKE: *Meine sieben Gedichtbücher. Versuch einer Selbstdarstellung* (1936). In: IDEM: *Sämtliche Gedichte*. Hg. U. PÖRKSEN, W. MENZEL. B. 2. Göttingen 2010, s. 963; R. EPPELSHEIMER: *Oskar Loerke*. In: *Mimesis und Imitatio Christi bei Loerke, Däubler, Morgenstern, Hölderlin*. Hg. R. EPPELSHEIMER. Bern–München 1968, s. 22, 27; W. GEBHARD: *Oskar Loerkes Poetologie*. München 1968, s. 32.

⁴⁴ O. LOERKE: *Meine sieben Gedichtbücher...*, s. 955.

⁴⁵ W wierszu do Lou Andreas-Salomé z sierpnia 1903 roku.

⁴⁶ Cytat za: W. GEBHARD: *Oskar Loerkes Poetologie...*, s. 19. Por. O. LOERKE: *Reisetagebücher...*, s. 21 (wpis z 8.06.1908 r.).

dzy „ja” a światem często ukrywają się próby samostanowienia podmiotu. W wierszu pt. *Dionysische Überwachtheit* [Pod okiem Dionizosa] podmiot liryczny pyta: „Jak daleko sięgam?”, by ostatecznie zawyrokować, iż stanowi „trofeum” ziemi, która jednakże drga pod jego ciężarem „niczym niedźwiedzica na linie”⁴⁷.

Rola, jaką w procesie poszukiwań lirycznych form wyrazu odgrywa świat zewnętrzny, jest oczywista. Poeta dąży przede wszystkim do tego, aby uchronić „byt tego, co zostało uformowane” („das Dasein des Geformten”), przy czym byt ów ma zachować swoją naturalną formę również w ramach wiersza⁴⁸. W *Siebenbuch* widać jednak wyraźnie, iż w liryce ‘zewnętrzne rzeczywistości’ ulegają przekształceniu i zyskują nowe konteksty. Ponadto uwidacznia się świadomość twórcza pisarza, której wyrazem jest także kreatywne ‘przesuwanie’ i ‘zmiana porządku’ przedstawionych przestrzeni. Jako przykład może posłużyć prawdopodobnie najbardziej znany sonet Loerkego *Blauer Abend in Berlin* [Błękitny wieczór w Berlinie] z książki pierwszej, zatytułowanej *Wanderschaft* [Wędrownia], w którym przestrzeń nieba odbija się na ziemi:

Der Himmel fließt in steinernen Kanälen;
Denn zu Kanälen steilrecht ausgehauen
Sind alle Straßen, voll vom Himmelblauen.
Und Kuppeln gleichen Bojen, Schlote Pfählen

Im Wasser. Schwarze Essendämpfe schwelen
Und sind wie Wasserpflanzen anzuschauen.
Die Leben, die sich ganz am Grunde stauen,
Beginnen sacht vom Himmel zu erzählen,

Gemengt, entwirrt nach blauen Melodien.
Wie eines Wassers Bodensatz und Tand
Regt sie des Wassers Wille und Verstand

⁴⁷ O. LOERKE: *Sämtliche Gedichte...*, B. 1, s. 171f.

⁴⁸ O. LOERKE: *Meine sieben Gedichtbücher...*, s. 948.

Im Dünen, Kommen, Gehen, Gleiten, Ziehen.
Die Menschen sind wie grober bunter Sand
Im linden Spiel der großen Wellenhand⁴⁹.

Loerke operuje asocjacjami i kontrastowymi obrazami, które ukazują życie w mieście niczym w podwodnym świecie, człowieka zaś jako „igraszkę” w „wielkiej dłoni fal”.

Antropomorfizacja natury jest charakterystyczna dla obrazów lirycznych Loerkego i nierzadko w jej efekcie powstają złożenia – jak przytoczona „dłoń fali” – które podkreślają ów związek. Podmiot liryczny często utożsamia i porównuje widzianą naturę z przedmiotami ze świata ludzi, które człowiek jako *homo technicus* skonstruował i wytworzył. W rezultacie otrzymujemy takie neologizmy, jak „sklepienie tęczy” lub „kłoszki kasztanów”⁵⁰. Obserwacje natury układają się w dialog pomiędzy „ja” a światem⁵¹, a z owego dialogu wyłaniają się nowotwory językowe, obejmujące przestrzeń wspólną dla „ja” i „ty”. Jednak człowiek jako budowniczy i konstruktor podbija również świat przyrody, która pod wpływem jego ingerencji zmienia swój kształt i w innym świetle ukazuje się oczom działającego w duchu postępu obserwatora. Ten sposób postrzegania przemienionej natury można odczytać jako jednoznaczny krytykę modernizmu i gwałtownego postępu cywilizacyjnego⁵². Jednocześnie taka percepcja natury oddziałuje na obserwatora uspokajająco, ponieważ pośród obcej dla niego przyrody odnajduje on swój własny świat – rzeczy wielkich i małych, które objawiają mu się w „sklepieniu” lub „kłoszkiach”.

W wierszu *Spiegelbilder* [Lustrzane odbicia] przestrzeń nieba przeniesiona na ziemię upodabnia się do lustrzanego odbicia, ożywionego dodatkowymi impresjami:

⁴⁹ O. LOERKE: *Sämtliche Gedichte...*, B. 1, s. 55.

⁵⁰ Ibidem, s. 109.

⁵¹ R. EPELSHEIMER: *Oskar Loerke...* s. 29.

⁵² Por. W. GEBHARD: *Oskar Loerkes Poetologie...*, s. 18f.

Wir fahren über Häuser,
Die auf den Firsten schaukelnd stehn,
Und mit den schweren Dächern
Als wie mit roten Fächern
Und wie mit Felsenschleiern wehn.

Wir biegen in den Himmel,
Der ist mit Holderbusch umkränzt.
Im Blau liegen Welten wie kleine
Gezackte Meilensteine,
Und jeder flittert, jeder glänzt⁵³.

Podmiot sięga przy tym wszechświata, ten zaś pojawia się w jego twórczości wielokrotnie jako odzwierciedlenie przestrzeni, którą ja liryczne obejmuje wzrokiem. Dzieje się tak na przykład w cyklu *Pansmusik* [Muzyka Pana]:

Ich sah ihn auf der Milchstraße gehn,
Er spielte mit einem Kinderdrachen,
Er ließ ihn auf durch letzten Leuchtschleim wehn
Dem weltenlosen Dunkel in den Rachen⁵⁴.

Dziecięcy latawiec łączy ziemię z nieboskłonem, wlatując w strefę „pozaziemskiej” ciemności – miejsca dla fantazji. Wśród badaczy Loerke uchodzi za ‘kosmicznego poetę’, który poprzez swoje wiersze próbował okiełznać „to, co najodleglejsze i najbardziej nieprzeniknione”, przełamując przy tym „antropocentryczny punkt widzenia”⁵⁵.

Obrazy nakreślone w wierszach poety nieprzypadkowo przypominają pejzaże nawiązujące do sennych wizji. Loerke wielokrotnie przywołuje sen jako kreatywne, twórcze medium⁵⁶. Za jego pomocą świat

⁵³ O. LOERKE: *Sämtliche Gedichte...*, B. 1, s. 44.

⁵⁴ O. LOERKE: *Sämtliche Gedichte...*, B. 1, s. 209.

⁵⁵ R. EPPELSHEIMER: *Oskar Loerke...*, s. 38–40; W. GEBHARD: *Oskar Loerkes Poetologie...*, s. 34.

⁵⁶ N. FREY: *Schwermut und Glaube...*, s. 27, 30, 35.

zewnątrzny przenosi się często do wnętrza człowieka, jak na przykład w wierszu *Wir fliegen...* [Lecimy] z cyklu *Wanderschaft* [Wędrownia], czy w utworze *Gesang aus fernem Süden* [Pieśń z dalekiego Południa] z cyklu *Der längste Tag* [Najdłuższy dzień]:

Wir schlucken die Welt, mag die Welt auch stechen,
Und nehmen die Vögel in uns hinein,

Den Vogel Hinz, den Vogel Kunz:
So trillern wir mit hundert Munden
Und drehn uns um die Stämme, die runden,
Und hüllen zehntausend ein in uns⁵⁷.

In mir ist Feuerland, Kaskaden brüllen
Ins Aderblau der See, die mich durchscheint⁵⁸.

Wspomniane w wierszu 'połykanie' i 'otulanie' świata świadczy o kreatywności procesu, w którym artysta 'odbiera' świat zewnętrzny, wchłania go, a następnie twórczo przetwarza lub tworzy od nowa. 'Otulanie' jest również wyrazem charakterystycznej dla Loerkego więzi z naturą, która wymaga zaakceptowania sprzeczności w świecie (przedstawionych na przykład poprzez „ognistą ziemię/Feuerland“ i „błękit morza/Aderblau der See“). Według Waltera Gebharda wyrazem tej akceptacji jest „prawo do świętości”⁵⁹, jakie poeta przyznaje wszelkim objawom życia, nawet tym pozornie groźnym.

Liryka Oskara Loerkego jest często zaliczana do estetyki magicznego realizmu⁶⁰. Wynika to m.in. z faktu, iż poecie udaje się w sposób

⁵⁷ O. LOERKE: *Sämtliche Gedichte...*, B. 1, s. 28.

⁵⁸ Ibidem, s. 377.

⁵⁹ W. GEBHARD: *Oskar Loerkes Poetologie...*, s. 27.

⁶⁰ O historii magicznego realizmu pisze: M. SCHEFFEL: *Magischer Realismus*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. H. FRICKE. B. 2: (H–O). Berlin–New York 2007, s. 526f.; M. SCHEFFEL: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen 1990.

obrazowy przedstawić twórczy proces scalania „ja” i świata. ‘Magiczne’ środki wyrazu łączą się przy tym z ‘magicznym’ przeżywaniem rzeczywistości, które prowadzi poetę aż ku „doświadczeniu tamtego świata”⁶¹.

W swoim naturalistyczno-magicznym postrzeganiu rzeczywistości podmiot liryczny kreuje się wpierw na stwórcę. Przeważnie, podobnie jak w *Stunden-Buch*, nie objawia się on przy tym w sposób bezpośredni, lecz zawołowany – w obrazach. Zaledwie w kilku wierszach podmiot bezpośrednio daje wyraz swojej twórczej mocy – tak dzieje się przykładowo w cyklu *Das Regenkarussell* [Karuzela deszczu]:

Die Berge brennen rot wie Tulpenwälder
Am Himmel.
Mein Traumgeist weidet Schnee auf ihren Dächern
Verloren.
Mein Finger, schreibend, teilt den Sand in Felder
Hier unten.
Viel bunte Vögel schnattern kalt in Sandes Bechern
Mir nahe⁶².

W przypadku tego wiersza szczególnie interesująca jest jego struktura. Cytowana zwrotka składa się z czterech długich i czterech krótkich wersów. Jest podzielona na dwie części, przy czym pierwsze cztery wersy odwołują się do sfery niebieskiej, natomiast pozostałe cztery do sfery ziemskiej. Jeżeli w każdej z części zestawimy ze sobą krótsze wersy, otrzymamy: ‘W niebie: stracony’ oraz ‘Tu na dole: blisko mnie’. W przytoczonych wersach podmiot liryczny w twórczy sposób skłania się ku temu, co ziemskie, oraz dystansuje się w procesie pisania od królestwa niebieskiego. Na przykładzie innego wiersza widać wyraźnie, iż wspomniany dystans dotyczy jednoznacznie królestwa niebieskiego o korzeniach chrześcijańskich oraz że życie doczesne ma pierwszeństwo przed życiem wiecznym:

⁶¹ N. FREY: *Schwermet und Glaube...*, s. 35; H. KASACK: *Oskar Loerke. Charakterbild eines Dichters*. In: *Abhandlungen der Klasse der Literatur*. Hg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Wiesbaden 1951, s. 23–25.

⁶² O. LOERKE: *Sämtliche Gedichte...*, B. 1, s. 273.

Doch Licht ruft in Zungen aus dem Blattzelt:
 Ich habe keine heiligen Schriften geschrieben,
 Ich wollte niemals heilige Schriften schreiben,
 Ich will im schönen Erdengarten bleiben⁶³.

Podmiot liryczny dystansuje się wprawdzie w tym miejscu od pisania świętych ksiąg, lecz w przypadku Loerkego nie musi to od razu oznaczać odrzucenia Pisma Świętego. Loerke w sposób intensywny recypował m.in. Biblię, która znalazła odzwierciedlenie w jego liryce jako „siła rozwijająca język”⁶⁴. Pisarz często łączył swoje obserwacje natury z odniesieniami do tradycji religijnych, np. do „transsubstancjacji”⁶⁵.

W jaki sposób w tej relacji uczestniczy Bóg? W *Siebenbuch*, podobnie jak w *Księdze godzin* Rilkego, zostały przedstawione heretyckie obrazy Boga. Również w tym przypadku uwidacznia się wyobrażenie Boga jako dzieła człowieka oraz manifestuje się pogląd, że człowiek w swoim działaniu twórczym jest od niego zależny, jak np. w wierszu *Viele Sterne* [Wiele gwiazd]:

Andre Blumen kann der Mensch nicht pflanzen,
 Gibt ihm Gott den Samen nicht zuvor⁶⁶.

Z kolei w wierszu *Tempelabend* [Wieczór w świątyni] Bóg jawi się jako dzieło pobożnego człowieka:

Ach, einmal kehrt der Gott auch in den Stein,
 Ergraut, aus dem der Fromme ihn gemeißelt⁶⁷,

W cytowanym fragmencie tworzącym Boga artystą jest rzeźbiarz. Jednocześnie widać wyraźnie, że dzieło sztuki nie trwa wiecznie, że nadej-

⁶³ Ibidem, s. 461.

⁶⁴ R. TGAHRT: *Anmerkungen*. In: Oskar Loerke: *Literarische Aufsätze aus der "Neuen Rundschau" 1909–1941*. Hg. von R. TGAHRT. Heidelberg–Darmstadt 1967, s. 413.

⁶⁵ Por. R. EPPELSHEIMER: *Oskar Loerke...*, s. 30.

⁶⁶ O. LOERKE: *Sämtliche Gedichte...*, B. 1, s. 423.

⁶⁷ Ibidem, s. 321.

dzie moment, kiedy powróci do swojego pierwotnego znaczenia, a mianowicie do czystej materialności. Podczas gdy Rilke w *Księdze godzin* przypisuje dziełu sztuki atrybut „wieczne”, u Loerkego – w efekcie działania przyrody – nabiera ono charakteru wartości przemijającej.

Liryka Loerkego sięga wszechświata i tworzy „gwiazdy utkane naszymi dłońmi”⁶⁸. Świat wykreowany przez sztukę jest oczywiście światem wyobrażonym:

Auf Erden, die aus unsren Händen schweben,
Füllt sich der Nil, der von uns nur gedacht ist.
Die Mumienländer wird er dennoch grün beweiben
Bis an den Memnon, der auf unsrer Morgenwacht ist⁶⁹.

A jednak wyobrażony Nil nie traci swojej podstawowej funkcji: wciąż nawadnia ziemię, niezależnie od tego, czy jest to czy nie – już, bądź wciąż jeszcze – przestrzeń imaginacji.

III. Podsumowanie

Rainer Maria Rilke i Oskar Loerke w sposób niezwykle intensywny zajmowali się związkiem pomiędzy naturą i sztuką oraz pojmowanym w sensie metafizycznym królestwem niebieskim. Jakkolwiek obaj uważają się za artystów-stwórców, to jednym tchem określają się również mianem „poszukujących Boga”, a ich dzieła nieustannie odwołują się do kwestii metafizycznych. Przeprowadzona analiza pokazuje, iż zarówno *Księga godzin*, jak i pięć pierwszych ksiąg *Siebenbuch* sytuują się w przestrzeni napięć, której granice wyznaczają z jednej strony świadomość twórczej mocy, z drugiej zaś poczucie uległej zależności od wpływów zewnętrznych – urastających często do rangi boskich ingerencji. W swojej poezji i w dziełach autobiograficznych obaj autorzy starali się odnaleźć odpowiedź na pytanie, jak artysta mógłby owym oddziaływaniom

⁶⁸ Ibidem, s. 277.

⁶⁹ Ibidem, s. 271.

stawić czoła. Jednocześnie można odnieść wrażenie, iż obaj poeci skrywali się za zasłoną utkaną z różnorodnych wizerunków Boga, które jednak ostatecznie zawsze nawiązywały do tradycyjnych wyobrażeń. Bez wątpienia jednak problem Boga jest kluczowym zagadnieniem w ich twórczości, decydującym także o kształcie ich artystycznej tożsamości. Natomiast sam artysta jest wreszcie nikim innym jak „człowiekiem w świecie, który należy do niego. Istotą kosmiczną: pod względem temperamentu i tego, co podpowiada mu serce. Jest stwórcą: ośrodkiem woli. Męczennikiem”⁷⁰.

Tłumaczenie: Krzysztof Kłosowicz i Nina Nowara-Matusik

Bibliografia

Literatura podmiotu

- ANDREAS-SALOMÉ LOU: „Russland mit Rainer“. *Tagebuch der Reise mit Rainer Maria Rilke im Jahre 1900*. Hg. Stéphane MICHAUD u. Dorothee PFEIFFER. Marbach 1999.
- ANDREAS-SALOMÉ LOU: *Gottesschöpfung* (1892). In: ANDREAS-SALOMÉ LOU: *Von der Bestie bis zum Gott. Aufsätze und Essays*. B. 1: Religion. Hg. Hans-Rüdiger SCHWAB. Taching am See 2010, s. 133–150.
- ANGELUS SILESII: *Pątnik anielski*. Przeł. Adam SZCZERBOWSKI. Warszawa–Zamość 1937.
- BÖLSCHE Wilhelm, Hg.: *Des Angelus Silesius Cherubinischer Wandersmann. Nach Ausgabe letzter Hand von 1675 vollständig hrsg. mit einer Studie „Über den Wert der Mystik für unsere Zeit“*. Jena–Leipzig 1905.
- LOERKE Oskar: *Meine sieben Gedichtbücher. Versuch einer Selbstdarstellung* (1936). In: IDEM: *Sämtliche Gedichte*. Hg. Uwe PÖRKSEN u. Wolfgang MENZEL. B. 2. Göttingen 2010, s. 947–975.
- LOERKE Oskar: *Reisetagebücher*. Hg. Heinrich RINGLEB. Heidelberg 1960.

⁷⁰ O. LOERKE: *Was sich nicht ändert. Gedanken und Bemerkungen zu Literatur und Leben*. Hg. R. TGAHRT. Marbach 1996, s. 17.

- LOERKE Oskar: *Sämtliche Gedichte*. Hg. Uwe PÖRKSEN u. Wolfgang MENZEL. B. 1. Göttingen 2010.
- LOERKE Oskar: *Tagebücher 1903–1939*. Hg. Hermann KASACK. Heidelberg–Darmstadt 1955.
- LOERKE Oskar: *Was sich nicht ändert. Gedanken und Bemerkungen zu Literatur und Leben*. Hg. Reinhard TGAHRT. Marbach 1996.
- RILKE Rainer Maria, ANDREAS-SALOMÉ Lou: *Briefwechsel*. Hg. Ernst PFEIFFER. Zürich 1952.
- RILKE Rainer Maria, ANDREAS-SALOMÉ Lou: *Listy*. Przekład i wstęp Wandy MARKOWSKIEJ, wybór, słowo wiążące i przypisy Anny MIŁSKIEJ. Warszawa 1986.
- RILKE Rainer Maria: *Das Stunden-Buch*. In: IDEM: *Gedichte I. 1895 bis 1910*. Hg. Manfred ENGEL und Ulrich FÜLLEBORN. B. 1. Frankfurt am Main–Leipzig 1996, s. 153–252.
- RILKE Rainer Maria: *Księga godzin*. W: *Poezje*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Mieczysław JASTRUN. Kraków 1978.
- RILKE Rainer Maria: *O sztuce*. W: IDEM: *O poezji i sztuce. Wyjątki z listów*. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył A. POMORSKI. Warszawa 2006.
- RILKE Rainer Maria: *Poezje*. Przeł. Witold HULEWICZ. Toruń 1995.
- RILKE Rainer Maria: *Über Kunst*. In: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. Manfred ENGEL, Ulrich FÜLLEBORN, Horst NALEWSKI, August STAHL. B. 4: *Schriften*. Hg. Horst NALEWSKI. Frankfurt am Main–Leipzig 1996, s. 114–120.

Literatura przedmiotu

- BRAUNGART Wolfgang: *Das Stunden-Buch*. In: *Rilke Handbuch*. Hg. Manfred ENGEL. Stuttgart 2004, s. 216–227.
- BRUNKHORST Katja: *Bibel*. In: *Rilke Handbuch*. Hg. Manfred ENGEL. Stuttgart 2004, s. 37–43.
- ENGEL Manfred: *Kommentar zu „Das Stunden-Buch”*. In: Rainer Maria RILKE: *Gedichte. 1895 bis 1910*. Hg. Manfred ENGEL u. Ulrich FÜLLEBORN. Frankfurt am Main–Leipzig 1996, s. 723–787.
- ENGEL Manfred: *Jahrhundertwende*. In: WEIDNER Daniel: *Handbuch Literatur und Religion*. Stuttgart 2016, s. 175–180.
- EPPELSHEIMER Rudolf: *Oskar Loerke*. In: *Mimesis und Imitatio Christi bei Loerke, Däubler, Morgenstern, Hölderlin*. Hg. IDEM. Bern–München 1968, s. 20–98.

- ERHART Walter: *Mimesis* 2. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. Harald FRICKE. B. 2: (H–O). Berlin–New York 2007, s. 595–600.
- FISCHER Norbert: *Rilkes Zugang zur Religion. Gegen die Hypothese seiner „Immanenz-Gläubigkeit“*. In: *„Gott“ in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*. Hg. Norbert FISCHER. Hamburg 2014, s. 69–105.
- FREY Norbert: *Schwermut und Glaube. Zur dichterischen Religiosität Oskar Loerkes*. [Diss.]. Freiburg i. Br., 1965.
- GEBHARD Walter: *Oskar Loerkes Poetologie*. München 1968.
- GEBHARD Walter: *„Was du verachtest, hüte dich zu hassen“: innere Emigration, Haß und poetisch-politischer Widerstand beim späten Oskar Loerke*. In: *Christliches Exil und christlicher Widerstand: ein Symposium an der Katholischen Universität Eichstätt 1985*. Hg. Wolfgang FRÜHWALD. Regensburg 1987, s. 123–149.
- NEBRIG Alexander: *Expressionismus, Neue Sachlichkeit*. In: *Handbuch Literatur und Religion*. Hg. Daniel WEIDNER. Stuttgart 2016, s. 181–185.
- PECHOTA VUILLEUMIER Cornelia: *Heim und Unheimlichkeit bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. Literarische Wechselwirkungen*. Hildesheim–Zürich–New York 2010.
- SCHEFFEL Michael: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen 1990.
- SCHEFFEL Michael: *Magischer Realismus*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. Harald FRICKE. B. 2: (H–O). Berlin–New York 2007, s. 526–527.
- SCHIWY Günther: *Rilke und die Religion*. Frankfurt am Main–Leipzig 2006.
- SCHMITZ-EMANS Monika: *Entwürfe und Revisionen der Dichterinstanz – poeta vates, poeta imitator, poeta creator*. In: *Handbuch Sprache in der Literatur*. Hg. Anne BETTEN, Ulla FIX, Berbeli WANNING. Berlin–Boston 2017, s. 205–235.
- SCHNETZ Wolf Peter: *Oskar Loerke. Biographie*. [Diss.]. München 1967.
- TGAHRT Reinhard: *Anmerkungen*. In: *Oskar Loerke: Literarische Aufsätze aus der „Neuen Rundschau“ 1909–1941*. Hg. ders. Heidelberg–Darmstadt 1967, s. 350–461.

**„Niczym gwiazdy utkane naszymi dłońmi” –
poeta jako stwórca świata i szukający Boga w utworach lirycznych
Rainera Marii Rilkego i Oskara Loerkego**

Streszczenie

Dzięki poetyckiemu przetworzeniu relacji z otaczającym ich światem poeci Rainer Maria Rilke (1875–1926) oraz Oskar Loerke (1884–1941) odnaleźli drogę do własnego wnętrza. Zarówno w stosunku do świata na zewnątrz, jak i tego wewnątrz starali się ukazywać rzeczywistość, inkrustując ją opisami przyrody, ludzkich doświadczeń oraz refleksjami natury filozoficznej i metafizycznej o znaczeniu fundamentalnym.

Obaj twórcy podjęli poszukiwania języka poetyckiego, który byłby w stanie sprostać rysującym się przed nimi problemom. Można odnieść wrażenie, że ich pracy twórczej przyświecała świadomość, iż proces artystyczny musi być także procesem kreacji, co z kolei implikowało pytania o charakterze religijnym, takie jak: Czy jestem twórcą czy raczej stworzeniem? Jaką rolę w owej grze, która w chwili najwyższej artystycznej aktywności okazuje się grą egzystencjalną, dającą życie, odgrywa Bóg – jeśli istnieje? Biografie obu twórców świadczą o trudzie i zarazem chwilach zwątpienia, które towarzyszą tak pojmowanej, niekończącej się pracy twórczej.

W niniejszym artykule badane są relacje między procesem kreacji i związanymi z nim refleksjami natury religijnej, manifestujące się szczególnie wyraźnie w *Księdze godzin* Rilkego oraz w pierwszych pięciu księgach *Siebenbuch* [Siedmioksiągu] Oskara Loerkego. W szczególności analizowane jest, w jakim stopniu konflikt metafizyczny, którego źródłem są stawiane przez twórców pytania, wpływał na proces twórczy oraz w jaki sposób konflikt ów był transponowany na język poetycki. Skrótowo referowane są również główne prądy umysłowe przełomu wieków XIX i XX oraz początku XX wieku, w ramach których można umiejscowić refleksje Rilkego oraz Loerkego.

Słowa kluczowe: metafizyka, poezja, religia, kreacja, modernizm, Rilke, Loerke

**“Like stars that have floated out of our hands” –
the poet as a Creator of the World and Seeking God in the Lyrics of
Rainer Maria Rilke and Oskar Loerke**

Summary

Rainer Maria Rilke (1875–1926) and Oskar Loerke (1884–1941) both tried to express their relationship to the outside world in their poems and thereby went deep into their own inner world. In order to capture reality within their poems, they incorporated the surrounding nature, people and the major philosophical and metaphysical issues and transferred them into poetical language. Both of them were conscious of the creative dimensions of their work and therefore had to deal with religious issues. The central questions were: Am I a creator or a creation and what role might God – if there is one – play in this game of poetical creation that can suddenly become an existential game of life? Their autobiographical works illustrate their efforts and the despair that comes along with such a big task.

This article elucidates the correlation between creative work and religious issues that is expressed in Rainer Maria Rilke's *Stunden-Buch* (1899–1905) and in the first five books of Oskar Loerke's *Siebenbuch* (1911–1936). It exemplifies the creative effect of this metaphysical conflict and demonstrates how Rilke and Loerke dealt with those questions in a poetical way, how they embedded it into their poems. The connection between the phenomena of the outside world and the inside of the author's intellectual world is displayed. The article finally relates their metaphysical and poetical thoughts to the prevalent intellectual tendencies in the era between the turn of the century and the early 1940s.

Keywords: metaphysics, poetry, religion, creation, modernism, Rilke, Loerke

**„Wie Sterne, die aus unserer Hand geschwebt sind“ –
Der Dichter als Weltenschöpfer und Gottessucher im
lyrischen Werk von Rainer Maria Rilke und Oskar Loerke**

Zusammenfassung

In ihren Gedichten verarbeiteten Rainer Maria Rilke (1875–1926) und Oskar Loerke (1884–1941) ihre Beziehung zur sie umgebenden Außenwelt und fanden dabei einen guten Zugang zur eigenen Innenwelt. Äußerlich wie innerlich

strebten sie nach Realität, suchten diese in ihrer Lyrik mit Naturerlebnissen, menschlichen Erfahrungen und basalen philosophischen und metaphysischen Fragestellungen zu untermauern. Hierfür begaben sich beide auf die Suche nach einer poetischen Sprache, die diese Momente einzufangen vermag. Ihre Arbeit schien von dem Bewusstsein begleitet, im künstlerischen Prozess auch schöpferisch tätig zu sein, was wiederum religiöse Reflexionen begünstigte wie: Bin ich ein Schöpfer oder ein Geschöpf? Welche Rolle wird Gott – wenn es ihn denn gibt – in diesem Spiel zuteil, das sich auf dem Höhepunkt künstlerischer Aktivität plötzlich als existenziell, lebensschaffend erweist? Die Biographien beider Autoren zeugen von den Bemühungen und gleichsam Verzweigungen, die mit einer solch unerschöpflichen Aufgabe einhergehen.

Dieser Beitrag beleuchtet das Wechselspiel zwischen kreativer Arbeit und damit verbundenen religiösen Reflexionen, die insbesondere in Rainer Maria Rilke's *Stunden-Buch* (1899–1905) und in den ersten fünf Büchern von Oskar Loerke's *Siebenbuch* (1911–1936) zum Ausdruck kommen. Es wird untersucht, inwiefern ein sich aus diesen Fragestellungen ergebender metaphysischer Konflikt auf die kreative Arbeit der beiden Dichter Einfluss nahm, wie beide diesen Konflikt in poetische Sprache überführten. Ein Seitenblick wird auch auf die vorherrschenden intellektuellen Tendenzen der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts geworfen, in deren Rahmen sich Rilkes und Loerkes Überlegungen einfügen.

Schlüsselwörter: Metaphysik, Poesie, Religion, Kreation, Moderne, Rilke, Loerke

**„I dzisiaj znowu w strof czworokąty
nieustępliwe rzeczy wtłaczać,
wyginać, ciosać, przeistaczać” –
kim jest poeta w twórczości Juliana Tuwima?**

Leopold Staff wysłał kiedyś do Juliana Tuwima list. Prawdopodobnie nie mógł wtedy nawet przypuszczać, że słowa, które napisał, staną się dla przyszłego poety wielką zachętą do dalszego tworzenia i będą towarzyszyć mu już do końca życia:

Być zawsze gotowym do wspinania się, skoro tylko szczyt zjawi się przed nami. A jeśli się nawet do niego nie dojdzie, jeśli sił nam nie starczy, to jeszcze zostanie pewna dzielna radość w poczuciu: *Feci quod potui, faciant meliora potentes*¹. Ta skromność nasza może być czasem najpiękniejszą dumą. W niej jest podpora².

Staff pisał, że człowiek jest wielki również dzięki celom, które sobie wyznacza. Może się zdarzyć, że nie uda mu się ich osiągnąć, przerosną jego możliwości, okażą się metaforyczną górą nie do zdobycia. Zawsze jednak warto próbować i być dumnym z tego, że zrobiło się wszystko, co w naszej mocy, aby się udało.

Kim był odbiorca listu? Jedni widzieli w nim komunistę popełniającego „polityczne harakiri”³, inni wielkiego człowieka⁴, jeszcze inni

¹ Z języka łac. „zrobiłem, co mogłem, kto potrafi, niech zrobi lepiej”.

² M. WARNEŃSKA: *Warsztat czarodzieja*. Łódź 1975, s. 63.

³ Por. M. URBANEK: *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*. Warszawa 2003, s. 240.

⁴ Por. J. IWASZKIEWICZ: *Trzydzieści pięć lat 1918–1953*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963, s. 454.

dowód na istnienie Boga⁵. Siostra nazywała go czarodziejem, który rozsądzał jak dynamitem szarość i ubóstwo życia⁶. Dla współczesnych czytelników, którzy atmosferę dwudziestolecia międzywojennego mogą „chłonąć” tylko z książek, był przede wszystkim *poetą*; z każdym rokiem coraz dojrzalszym i bardziej pełnym sprzeczności; noszącym się z fantazją, chodzącym w rozpiętym szynelu, w czapce podziurawionej jak sito papierosami, z włosami skropionymi wodą brzoźową Dralego⁷.

Sam Tuwim tak pisał we *Wspomnieniach młodości* o swoich „poetyckich początkach”:

I już świat zaczynał się w oczach kręcić, przewracać, barwić, i już w sercu było tak słodko, boleśnie, czule i miłośnie, a Łódź fantastyczniała zgrozą i urokiem, a myśli oplątywały złocistą przędzą kogoś dalekiego, coraz mocniej i mocniej... a lampa w moim pokoju paliła się nocą coraz dłużej, a tomy wierszy Staffa były coraz bardziej postrzępione... i co tu dużo gadać... zacząłem nagle pisać wiersze. Mówię: nagle – bo rzeczywiście do siedemnastego roku życia nawet mi przez myśl nie przeszło, że się taką katastrofą skończy. Pisałem bzdury, tak arcygrafomańskie, tak ze Staffa rżnięte, że kiedy dzisiaj czytam to wszystko, śmiech mnie po prostu bierze⁸.

Celem niniejszego artykułu jest analiza utworów Juliana Tuwima, w których na plan pierwszy wybija się zagadnienie poezji i etosu poety, a także próba odczytania ich w kontekście biografii i wypowiedzi niepoetyckich autora *Balu w Operze*.

⁵ Por. J. RATAJCZAK: *Julian Tuwim*. Poznań 1995, s. 11.

⁶ I. TUWIM: *Czarodziej*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie...*, s. 12.

⁷ Zob. M. URBANEK: *Tuwim...*, s. 30.

⁸ J. TUWIM: *Tam zostałem – wspomnienia młodości*. Red. T. JANUSZEWSKI. Warszawa 2003, s. 27–28.

**„Płonącą kroplą obłąkania w mózg szary mój sączyłeś
tęczę...”⁹**

Trudno znaleźć lepszą egzemplifikację poetyckich rozterek Tuwima niż utwór *Praca* (1929). Warto w tym miejscu przyrzeć się jego strofom:

I dzisiaj znowu w strof czworokąty
Nieustępliwe rzeczy włączać,
Wyginać, ciosać, przeistaczać,
Śród czterech linii – szukać piątej:

Żeby się na niej, utajonej,
(Widomej ilu śród tysiąca?)
Treść uświetliła, moc prężąca
Struny napiętej i czerwonej.

Znowu przetapiać w ogniu spojrzeń
Barwy na metal dźwięku lity,
Wyczarowywać z faktów mity,
Rozkrawać słów nerwowy korzeń.

Tak! Znowu! Wciąż od nowa
Wbijać się klinem coraz srożej:
Słowami w serca, sercem w słowa
I trwać w uporze¹⁰.

Już sam tytuł utworu jest dość przewrotny. Rzeczownik „praca” może mieć wiele znaczeń w zależności od kontekstu wypowiedzi – nie posiada jednak tak pozytywnego wydźwięku jak chociażby „pasja” i może być wiązany z dużo większym trudem. Poprzez partykułę „znowu” i sformułowanie „wciąż od nowa” podkreślona zostaje

⁹ IDEM: *Do losu*. W: *Wiersze wybrane*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Wrocław 1986, s. 140.

¹⁰ IDEM: *Praca*. W: *Wiersze wybrane...*, s. 90.

cykliczność tej czynności. Zadanie, które przyszło wykonywać Tuwimowi, nigdy się nie kończy. Dzięki użyciu epitetu „nieustępliwe rzeczy” czytelnik ma świadomość, jak trudne treści artysta musi nauczyć się „zamykać” we własnych utworach.

W *Pracy* ukazana zostaje misja poety. Z jednej strony jest on rzemieślnikiem, kowalem. Czytelnikowi nasuwa się skojarzenie z mitologicznym Hefajstosem, tworzącym niezwykle piękne przedmioty z ogromnym trudem. Akt twórczy zostaje przecież przyrównany w utworze do ogromnego wysiłku fizycznego. Nagromadzenie czasowników w formie bezokolicznikowej – takich jak: „ciosać”, „wyginać”, „przeistaczać”, „właczać”, „przetapiać”, „wbijać” – jest potwierdzeniem poświęcenia, jakie musi włożyć poeta w stworzenie nowego dzieła.

Z drugiej strony pod określeniem „praca” kryje się również „poszukiwanie”, ale w znaczeniu pogoni za czymś, co (paradoksalnie) nie istnieje. Poprzez tajemniczo brzmiącą „piątą linię” podmiot liryczny ukazuje, że dopiero poza przestrzenią złożoną z czterech wersów zwrotki czytelnik dostrzeże utajony sens utworu. Poeta ciągle „rozkręca słów nerwowy korzeń”, próbuje dostać się w głąb pewnych zjawisk – właśnie ta głębia staje się dla niego najważniejsza. To proces, który nigdy się nie kończy; ponadto – bardzo często – to, o czym poeta pisze, jest trudne do przekazania odbiorcom. Dzięki sformułowaniom „moc przężąca”, „struna napięta” i „struna czerwona” do utworu zostaje wpleciony kolejny mitologiczny motyw – apollinijskiej liry. Poecie metaforyczna „gra na lirze” sprawia większą trudność: struny „instrumentu, na którym gra”, są wręcz „napięte do czerwoności”. Artysta nie może dostarczać odbiorcom wyłącznie wrażeń czysto estetycznych. Jego zadaniem jest zmienianie faktów z codziennego życia w mity, rozumiane jako wartości uniwersalne i ponadczasowe. Z pewnością zmusza go do tego również czas, w którym przyszło mu tworzyć, będący czasem ciągłych napięć, oraz sytuacja polityczna i społeczna dwudziestolecia międzywojennego.

W odwołaniach do Hefajstosa i Apollina odnajdziemy pewną sprzeczność i ta właśnie ambiwalentna postawa będzie istotą „tworze-

nia poezji” według podmiotu lirycznego. Za jej sprawą ukazane zostają dwa wymiary „twórczości”: ten fizyczny – związany z codziennością – i ten metafizyczny. Już dzięki zestawieniu czasownika „ciosać” z czasownikiem „przeistaczać” zatarta zostaje granica między *sacrum* i *profanum*. „Ciosanie” to czynność typowo ludzka, „przeistaczanie” – boska. Zdaniem podmiotu lirycznego, poeta staje się człowiekiem kształtującym tożsamość i osobowość otaczających go ludzi. Za pomocą słów chce przekazać innym coś bardzo ważnego. W jednym z wywiadów Tuwim bardzo dosadnie podkreślił wagę słowa, mówiąc że:

U niektórych poetów, zasiadających do pisania wiersza w najwyższym skondensowaniu władz umysłowych, przez mózg ich przebiega myśl, którą chcą zmaterializować w wierszu lub temat, o którym chcą pisać. U mnie natomiast w chwili twórczej powstaje w mózgu wizja słowa. Słowo właśnie jest tym mięszem wiersza, jego mięsiwem, jego najistotniejszym osoczem¹¹.

Innym razem powiedział:

Słowo, słowo, słowo! Słowo jest tak realną rzeczą jak drzewo. Słowo doprawdy żyje. Słowa można w sobie zaszczepiać, hodować, jak hoduje się rośliny, drzewa, ziarno. Gdy je stwarzam, gdy je zdobywam, odczuwam niemal fizjologiczną rozkosz¹².

Poeta jest niemalże zmuszany do tworzenia. Jakiś wewnętrzny imperatyw każe mu każdego dnia zmagać się ze swoim zadaniem, ze swoją misją. Nie jest to łatwe, ponieważ autor jest ciągle narażony na palący „ogień spojrzeń”, wzrok nierozumiejących go osób, próbujących zniszczyć jego potencjał. Jednak powinien „wbijać się klinem coraz srożej: słowami w serca, sercem w słowa i trwać w uporze” i, jak napisał Staff, „czynić wszystko [...] by być w duszy do swego snu o pięknie podobnym”¹³.

¹¹ Rozmowy z Tuwimem. Red. T. JANUSZEWSKI. Warszawa 1994, s. 29.

¹² Ibidem, s. 17.

¹³ M. WARNEŃSKA: *Warsztat...*, s. 63.

W analogiczny sposób traktowany jest przez osobę mówiącą akt twórczy w wierszu *Kamienie raczej rąbać* (1929):

Kamienie raczej rąbać dla czerstwego chleba
I żuć go, by znów siły zdobyć na rąbanie,
Niż tak po ziemi chodzić i tak pragnąć nieba,
I tak ze szczęścia cierpieć, jak ja cierpię, Panie!

Patrz, jak się ze mnie rodzą te słowa w męczarni,
Słowa – krew moich szarpań, ran rozdartych ogniem.
Mojżesz, który sepleni, bełkoce niezdarnie,
Nie mam swego Arona, co by mówił z Bogiem.

Tak dźwięczne szczęście życia przekleństwem się stało,
Apostoła mi ześlij! niechaj mnie tłumaczy!
Słowo stało się ciałem, a popiołem – ciało
I w prochu moich modlitw tarzam się w rozpacz¹⁴.

Katarzyna Szewczyk pisze, że „[...] natchnienie to nie zawsze odczucie metafizycznego ładu. Czasami pojawia się ono i żąda uciążliwej, mrówczej pracy, nie dając w zamian ani satysfakcji, ani uspokojenia”¹⁵. Zdaniem podmiotu lirycznego, łatwiej jest rąbać kamienie, aby otrzymać czerstwy chleb do zjedzenia, niż tak „cierpieć ze szczęścia”. Czym jest owo „cierpienie”? To tworzenie poezji, która „rodzi się w męczarni”. Dowiadujemy się tego dopiero w drugiej strofie, zaraz po eksklamacji, dzięki której utwór przybiera formę wyznania, a może nawet modlitwy do Boga¹⁶.

¹⁴ J. TUWIM: *Kamienie raczej rąbać*. W: *Wiersze wybrane...*, s. 98–99.

¹⁵ K. SZEWCZYK: „*I trwać w uporze*”. *Julian Tuwim o poecie i poezji*. „*Polonistyka*” 2000, nr 2, s. 104.

¹⁶ M. WARNEŃSKA: *Warsztat...*, s. 197; J. RATAJCZAK: *Julian Tuwim...*, s. 129.

Na uwagę zasługuje fakt, że obraz poety, jaki wyłania się z tego wiersza, jest również spójny z wypowiedziami najbliższych Tuwimowi ludzi. Antoni Słonimski powiedział po śmierci wielkiego skamandryty: „osobliwość tego opętanego i udręczonego życiem mego przyjaciela trudna jest do wiarygod-

W *Kamienie raczej rąbać* aluzje mitologiczne zastąpione zostają wyrażeniami odwołaniami biblijnymi. Podmiot liryczny przywołuje postać Mojżesza i jego kontakty z Bogiem, a także postać Aarona – będącego rzecznikiem przywódcy ludu Izraela i pośrednikiem w przekazywaniu jego orędzia. Pierwszy z nich nie był doskonałym mówcą, a jednak to jemu Bóg powierzył zadanie wyprowadzenia Izraelitów z ziemi egipskiej. Pychę Tuwima dostrzega Szewczyk, która w swojej analizie twierdzi, że „twórca uważa się za równego prorokom, a nawet Synowi Boga”¹⁷. Nie mogę do końca zgodzić się tym twierdzeniem. Podmiot liryczny jest przekonany o wykonywaniu pewnej misji, jednak skarży się, że sam nie ma obok siebie człowieka, który byłby jego pomocnikiem czy przewodnikiem, a więc ma świadomość swojej ułomności, tego, jak „sepleni”, „bełkoce bezradnie”. Prosi, aby zesłano mu Apostoła-tłumacza, kogoś, kto razem z nim mógłby dzielić to „przekleństwo”, które kiedyś było największym szczęściem jego życia. Z pewnością nie porównuje się do samego Syna Bożego.

Słowa dla poety są „krwią jego szarpań, ogniem rozdartych ran”. Ogień może być karą i siłą destrukcyjną, ale może mieć również moc oczyszczającą. Dzięki tej ambiwalencji podkreślona zostaje istota tworzenia poezji. Piotr Matywiecki podsumowuje analizę tego wiersza słowami:

Zarysowuje się tutaj skomplikowana dialektyka podobieństw i sprzeczności: życie wyrobnicze spędzane tylko dla podtrzymania życia – to beznadziejna życiowa tautologia. A równie beznadziejną sprzecznością odznacza się życie poetyckie: chodzenie po ziemi kontrastuje z pragnieniem nieba, sprzecznością jest też „cierpienie ze szczęścia”. Ale najważniejsza jest sprzeczność nadrzędna: między tautologią życia wyrobniczego z pierwszych dwóch wersów a sprzecznością życia dla poezji w ostatnich wersach strofki. W dalszym ciągu wiersza okaże

nego przekazania”. Sam Tuwim, dedykując tomik *Kwiatów polskich* Leopoldowi Staffowi, narysował serce przebite strzałą, mówiąc: „ta strzała to moje pióro, złamane przez nadmiar uczuć, jakże różnorodnych”.

¹⁷ K. SZEWCZYK: „I trwać w uporze”..., s. 106.

się, że owa sprzeczność między tautologią a sprzecznością jest czymś poetycko niewymawialnym. Dlatego poeta, przedstawiający się jako nieudolny prorok, jako Mojżesz poezji, „nie ma swojego Arona, co by mówił z Bogiem” – Bogiem swojego losu¹⁸.

Zdaniem Matywieckiego, poeta czuje się przede wszystkim niezrozumiany.

Drugie odwołanie biblijne, pojawiające się w wierszu, odsyła do pierwszych zdań *Ewangelii według świętego Jana*: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo [...] a słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas”¹⁹ oraz zapowiedzi pochodzącej z *Księgi Rodzaju*, skierowanej do Adama: „Prochem jesteś i w proch się obrócisz”²⁰. Słowo w *Piśmie Świętym* jest darem od Boga, a jednocześnie „jest” samym Bogiem. Ma ono charakter przyczyny, istniejącej już zanim powstał świat. Ciało człowieka natomiast jest jedynie prochem, powstało z niego i będzie nim po śmierci. Autor łączy ze sobą te dwie wypowiedzi, chcąc ukazać kondycję podmiotu lirycznego. Paradoksalnie ciało osoby mówiącej w utworze stało się popiołem za sprawą wierszy – słów, a ona sama modli się zrozpaczona. Coś, co miało być dla niej darem, okazało się być również brzemieniem, które musi dźwigać.

Podobny wydzwięk ma utwór *Prośba o piosenkę* (1926):

Jeżelim, Stwórco, posiadał Słowo, dar twój świetny,
Spraw, by mi serce biło gniewem oceanów,
Bym, jak dawni poeci, prosty i szlachetny,
Wichurą krwi uderzał w możnych i tyranów.

Nie natchnij mnie hymnami, bo nie hymnów trzeba
Tym, którzy w zżartej piersi pod brudną koszulą

¹⁸ P. MATYWIECKI: *Twarc Tuwima*. Warszawa 2007, s. 112.

¹⁹ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Red. K. DYNARSKI. Warszawa 1990, s. 1216.

²⁰ *Ibidem*, s. 27.

Czcze serca noszą, krzycząc za kawałem chleba,
A biegną za orkiestrą, co gra capstrzyk królom.

Lecz słowom mego gniewu daj błysk ostrej stali,
Brawurę i fantazję, rym celny i cienki,
Aby ci, w których palnę, prosto w łeb dostali
Kulą z sześciostrzałowej, błyszczącej piosenki!²¹

Obecność pierwszego spójnika można rozumieć na dwa różne sposoby. Możemy założyć, że jego wydźwięk jest zbliżony do pytania i wówczas potraktować go jako wyraz niepewności podmiotu lirycznego, który pomimo iż jest poetą, nie do końca wierzy w swój geniusz. Możemy również interpretować go jako potwierdzenie („tak, jestem poetą, więc...”) poprzedzające prośbę skierowaną bezpośrednio do Boga. Prośbę, w której podmiot liryczny, przybierając bardzo patetyczny ton, prosi o prostotę i szlachetność, która pozwoli jego poezji „uderzyć” w „możnych” i „tyranów”. Podmiotowi lirycznemu nie zależy na hymnach, bo to nie one będą w stanie „dotrzeć” do ludzi próżnych i bezrefleksyjnych. On prosi o brawurę, fantazję, cienki i celny rym, będące jego zdaniem wyznacznikami genialnego dzieła, aby ci, w których chce „uderzyć”, dostali „prosto w głowy”. Poezja w zaskakujący sposób zostaje porównana do karabinu. Na przeanalizowane powyżej wiersze warto spojrzeć w kontekście innych, nie-poetyckich wypowiedzi autora *Balu w Operze*. Jak czytamy w *Tam zostałem*:

Ślepi jesteśmy. Jeszcze nieprzenikniony „black-out” panuje na całym naszym globie. I chociaż wierzę w jutrzencę swobody i zbawienia słońce, nie wiem, i nikt nie wie, jakie formy i barwy bytu wyłonią się z rozproszonych ciemności. Ale wiem, że kamień na kamieniu nie zostanie z ustrojów państwowych, obyczajów, układów i stosunku sił socjalnych, w jakich wzrosło moje pokolenie. Wierzę, że nadejdzie dzień, kiedy ostatnia kula z ostatniej na ziemi armaty strąci do oceanu ostatni bombowiec. Wierzę, że się gałęzie Teutoburskiego Boru uginać będą od powie-

²¹ J. TUWIM: *Prośba o piosenkę*. W: *Wiersze wybrane...*, s. 62.

szonych tyranów. Wierzę, że się człowiek zbuntuje przeciw maszynie i nastąpi potworna „rzeź motorów”. Wierzę, że znikną w tym odnowionym świecie wszelkie kanale w rodzaju wodzów, duce’ów, führerów i innych naczyń bezbożnej pychy, a wraz z nimi przepadną wszystkie te „żelazne gwardie”, „stalowe kohorty”, „czarne falangi” czy „białe brygady”. Wierzę w czerwone braterstwo ludzkości, braci czerwonej, jedynej i jednakowej na całym świecie krwi. Ale zdaję sobie sprawę, że dopiero następne pokolenie, jeżeli nie jeszcze dalsze, spokojnie spojrzy w gwiazdy, nie nasłuchując warczenia przeklętych aeroplanów. My, jeśli Bóg doczekać pozwoli, będziemy świadkami epoki przejściowej, której kształty nawet nie zaczynają się jeszcze zarysowywać przed wyęzonymi w czarną noc świata oczyma... A poeta, siostró i przyjaciele, musi coś przed sobą widzieć – choćby kontury, choćby zarysy, aby zgodnie z ich rytmem i ładem układać słowa w zdania, a zdania w strofy²².

Wypowiedzi, jak ta zacytowana powyżej, pozwalają nam rekonstruować bardzo spójny obraz Tuwima-poety i Tuwima-człowieka. Autor twierdzi, że wszystkie militarne ludzkie aktywności – zmierzające do rozpoczęcia wojny czy zniewolenia jednostki – muszą kiedyś mieć swój kres. Są to zjawiska tymczasowe i nietrwałe. Tuwim wierzy, że zatriumfuje wreszcie powszechny pokój, zrozumienie i niczym nieograniczona wolność.

„Ta strofa, zwarta, zwięzła, cała, nieporuszona będzie stała...”²³

„Cienie” bycia poetą Tuwim doskonale scharakteryzował w wierszu *Odpowiedź* (1929), którego fragment zacytuję:

Gdzież mnie do poematów? Ledwo wiersz wykrztuszę
Z rozdygotanej krtani, drżąc o każde słowo,

²² IDEM: *Tam zostałem...*, s. 151–152.

²³ IDEM: *Do losu*. W: *Wiersze wybrane...*, s. 140.

Trwożąc się, czy coś znaczysz, o zawodna mowo,
Dla której dźwięków tajnych żyć i umrzeć muszę.

Znakami czarnej męki pstrząc białe arkusze
Modłę się, płacząc, płonę, śmierć słyszę nad głową,
Oczy na świat podnoszę – świat patrzy surowo,
A ja myślałem przecież, że niebiosą wzruszę²⁴.

Cały wiersz – o czym informuje czytelnika już sam tytuł – ma charakter odpowiedzi. Ale na czyje wezwanie? W pełnym skromności pytaniu rozpoczynającym utwór pobrzmiewa żal i rezygnacja. Podmiot liryczny nie czuje się wystarczająco dobry, nie ma świadomości swojego geniuszu²⁵. Tworzenie wierszy to dla niego męczarnia i ból, o czym może świadczyć sformułowanie: „ledwo wiersz wykrztuszę z rozdygotanej krtani”. Apostrofa do „zawodnej mowy” niejako wpisuje wiersz w tradycję romantyczną. Podobny wydzźwięk mają słowa Konrada z *Dziadów* Adama Mickiewicza, kiedy mówi: „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”²⁶. Paradoksalnie Tuwim ma świadomość niewystarczalności słów, które stwarza, mimo iż to właśnie dla nich poświęcił całe swoje życie i za nie gotów jest umrzeć. Jest wybrańcem, który chce zgłębić ich tajemnice. W trakcie „pstrzenia znakami białych arkuszy” doznaje bardzo ambiwalentnych stanów emocjonalnych: „modli się”, „płacze”, „płonie”, „słyszy śmierć”. Zachowuje się niczym XIX-wieczny romantyk, którego rozdzierają skrajne emocje. Pojawiające się na pustych kartkach słowa stają się symbolem niewyobrażalnego cierpienia, do którego przyrównany zostaje akt twórczy. W stwierdze-

²⁴ IDEM: *Odpowiedź*. W: *Wiersze wybrane...*, s. 91.

²⁵ Zofia Starowieyska-Morstinowa wspomina, że na jednym z przyjęć Tuwim: „nagle, zasmucony, jakiś pokorny i wzruszająco wielki, zaczął mówić o sobie, o swoim talencie poetyckim [...], że ten talent wprost go przytłacza i <<rozpiera>> i tylko martwił się, że nie wie, czy to, co ma tym talentem do powiedzenia, jest dostatecznie wielkie i ważne”.

M. URBANEK: *Tuwim...*, s. 93.

²⁶ A. MICKIEWICZ: *Dziady*. Warszawa 2005, s. 120.

niu „świat patrzy surowo” widać, że poeta czuje się osamotniony. Jest niezrozumianym indywidualistą. Pomimo iż należy do określonej społeczności, nikt nie rozumie tego, co robi. Jego ogromne ambicje zdegradowane zostają z nieprzychylnymi spojrzeniami ludzi. Myślał, że „niebiosa wzruszy”, a nie jest w stanie przekonać innych do swoich racji i zyskać ich przychylności. W bezpośredniej zachęcie skierowanej do nieznanego adresata ukazane zostało rozdarcie podmiotu lirycznego, który nie do końca jest w stanie oddzielić rozkosz od męki. Z jednej strony stara się skłonić ludzi do refleksji, wzruszyć. Z drugiej strony sam jest człowiekiem wyjątkowo wrażliwym, a przez to – nieumiarkowanie cierpiącym. Idealnym podsumowaniem tego utworu wydają się być słowa Piotra Matywieckiego:

Wielu dawnych i dzisiejszych poetów schodziło ze świata z własnym i cudzym przekonaniem, że albo możliwej wielkości swojego losu nie sprostali, albo po prostu skazani byli na los marny. Niesłusznie uważa się, że z tego powodu są to „poeci mniejsi”. Zdarza się przecież i tak, że poeci najznakomitsi obok pewności, że są wielcy, mają równoczesne odczucie małowartościowości, porażki – nie tylko w życiu prywatnym, bo to obserwacja banalna, ale i w „wielkim powołaniu”, w literaturze. I nie chodzi tu bynajmniej o znane przekonanie Faulknera, że największe dzieła literatury są największymi klęskami, ani tym bardziej nie chodzi o skrupuły dotyczące wartości tworzonych dzieł w hierarchii estetycznej – to także byłby powód banalny. Nie, niektórzy z największych – a Tuwim jest przykładem klasycznym – czują się nieszczęśnikami nie tyle w realizacjach poetyckiego powołania, ile w tego powołania nosicielstwie, w samej jego istocie. „Nieszczęśnik” to nie to samo, co „człowiek nieszczęśliwy”. Wielkie fatum, stygmat proroczy poety, przeciw któremu on się buntuje w imię codziennej pomyślności, może mu przynosić nieszczęście wielkie i szlachetne²⁷.

I takie właśnie, nieszczęśliwie wielkie i szlachetne, jest *ja* w utworach Tuwima. W wierszu *Litery*²⁸ (1929) poeta sprowadza całą swoją

²⁷ P. MATYWIECKI: *Twarz Tuwima...*, s. 106.

²⁸ J. TUWIM: *Litery. W: Wiersze wybrane...*, s. 86.

twórczość do zwykłych znaków, które na pozór nic nie znaczą. Prosi jednak adresata utworu o modlitwę za litery, z których kiedyś ułoży pieśń, mając świadomość ich mocy. W tym miejscu warto zastanowić się, do kogo podmiot liryczny kieruje swoją prośbę. Na początku może wydawać się, że odbiorcą wyznania jest czytelnik. Z kolejnych wersów dowiadujemy się jednak, że poeta zwraca się do kogoś bliskiego, kto nadśłuchuje go w nocy i troszczy się o niego, jest przerażony jego stanem. Możemy zatem wywnioskować, że brzemień bycia artystą dźwiganie jest nie tylko przez niego samego, ale również przez jego najbliższych. W drugiej strofie podmiot liryczny zaczyna wypowiadać się w trzeciej osobie liczby pojedynczej, przyjmując tym samym stanowisko obserwatora komentującego poczynania bohatera. „Odmierza on życie literami”, nie potrafi myśleć o niczym innym. Twórczość zajmuje całą jego uwagę. To jego przeznaczenie, z którego nie jest w stanie zrezygnować, pomimo iż jest „kamieniem u szyi”. Spojrzenie z dystansu na zachowanie człowieka-artysty jest próbą swoistego wytłumaczenia się, wyjaśnienia sytuacji, w której znalazł się sam podmiot liryczny. Matywiecki pisze, że:

Przeznaczenie jest bezwładnym, nieciąglým, cosekundowym przemierzaniem życia przez sens, który przez ten automatyzm upodabnia się do bezsensu. Przeznaczenie „na szyi wisi kamieniem” – czyli jest ciężeniem ku śmierci²⁹.

W prośbie: „Módl się, módl nad tym grobem codziennym, pod którym się życie wije” słychać rozczarowanie zastaną rzeczywistością. Być może grobem jest ziemia, na której wciąż żyją ludzie, a raczej się „wiją”. I ta sytuacja nie zmieni się, dopóki „bezsenne zecer” dzięki swoim słowom nie odmieni tego stanu rzeczy. Interesujące wydaje się zestawienie procesu twórczego z nocną porą, a co za tym idzie – osamotnieniem, odseparowaniem od innych osób.

Tuwim usiadł kiedyś w swoim pokoju przy obitym zieloną bibułą biurku. Leżał na nim płaski krzyż z głową Chrystusa w koronie ciernio-

²⁹ P. MATYWIECKI: *Twarz tuwima...*, s. 114.

wej. Na odwrotnej stronie poeta napisał niebieskim atramentem: „Kto raz się zgodził nieść swój krzyż, tego nań wiecznie wbijać będą”³⁰. I być może autor *Kwiatów polskich* traktował własny talent poetycki jako swój krzyż, który dobrowolnie zgodził się dźwigać.

Z przytoczonych przeze mnie wierszy i wypowiedzi bez wątpienia wyłania się obraz Juliana Tuwima – poety niezrozumianego i nie zawsze wierzącego we własny geniusz. Poety traktującego w ambiwalentny sposób swoje powołanie. Upatrującego istoty tworzenia poezji w swoistym połączeniu radości i rozpacz, szczęścia i cierpienia, daru i przekleństwa. Utożsamiającego proces powstawania dzieła artystycznego z niezmiernym wysiłkiem, nie tylko intelektualnym, ale również fizycznym. Mającego świadomość, że będzie wypełniał to zadanie już do końca własnego życia. Z przywołanych tekstów wyłania się również obraz wrażliwego człowieka z ogromną misją przemieniania ludzkich serc, kształtowania narodowej tożsamości, „kolorowania” ponurej rzeczywistości dwudziestolecia międzywojennego, a potem II wojny światowej. Męża, ojca, przyjaciela, „barmana czarnoksięskich eliksirów, odrealniacza świata, umiającego zmienić w fantazję nawet to, co najbardziej codzienne, pospolite i płaskie”³¹. Jego słowa miały trafiać zarówno do zwykłych ludzi, jak i wielkich panów tego świata – i z pewnością trafiały. Zatem to, że często cierpiał, nie oznaczało, iż nie był dumny z tego, kim jest. Jak trafnie napisał Jan Lechoń:

Poezja Tuwima nie była bynajmniej kościołem bez Boga i jeżeli nie można jej przyrównać do tej wspaniałej, barokowej, heretyckiej świątyni pełnej Boga, którą była poezja Słowackiego – można o niej powiedzieć, że była ona lasem pełnym Boga, pełnym Boga brzegiem Wisły, pełnymi Boga ulicami Warszawy i Łodzi, i pełnym Boga pokojem samotnego poety [...]³².

³⁰ Zob. M. WARNEŃSKA: *Warsztat...*, s. 69.

³¹ M. URBANEK: *Tuwim...*, s. 75.

³² Ibidem, s. 289.

Bibliografia

Bibliografia podmiotu

- TUWIM Julian: *Tam zostałem – wspomnienia młodości*. Red. T. JANUSZEWSKI. Warszawa 2003.
- TUWIM Julian: *Utwory nieznane*. Red. T. JANUSZEWSKI. Łódź 1999.
- TUWIM Julian: *Wiersze wybrane*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Wrocław 1986.
- TUWIM Julian i GAŁCZYŃSKI Konstanty Ildefons: *Listy*. Red. T. JANUSZEWSKI. Warszawa 1968.
- TUWIM Julian i STAFF Leopold: *Z tysiącem serdeczności...* Red. T. JANUSZEWSKI, I. MACIEJEWSKA, J. STRADECKI. Warszawa 1974.

Bibliografia przedmiotu

- BRZECHWA Jan: *Okruchy wspomnień*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963.
- CHRUSZCZEWSKI Stanisław: *Plusquamperfectum. Opowiadanie starego łodzianina o Julianie Tuwimie*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963.
- CZAJKA-STACHOWICZ Izabela: *Sznapturek*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963.
- DROZDOWSKA Ewa: *Julek*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963.
- ERENBURG Ilja: *„Tuwim jestem”*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963.
- GŁOWIŃSKI Michał: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962.
- GŁOWIŃSKI Michał: *Wstęp*. W: J. TUWIM: *Wiersze wybrane*. Wrocław 1986.
- IWASZKIEWICZ Jarosław: *Trzydzieści pięć lat 1918–1953*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963.
- JANUSZEWSKI Tadeusz: *Zmieniony chytrze przez krętaczy*. „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 213.
- LEWIN Leopold: *Wspomnienie o Tuwimie*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963.
- MAKARCZYK Janusz: *Ostatnie dni*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963.
- MATYWIECKI Piotr: *Twarz Tuwima*. Warszawa 2007.

- MORSTIN Ludwik Hieronim: *Rozmowy z poetą*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI, Warszawa 1963.
- RAABE Tadeusz: *Trzy spotkania*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI, Warszawa 1963.
- RATAJCZAK Józef: *Julian Tuwim*. Poznań 1995.
- RATAJSKA Krystyna: *Julek: podróże do krain wyobraźni Juliana Tuwima*. Łódź 2013.
- Rozmowy z Tuwimem*. Red. T. JANUSZEWSKI, Warszawa 1994.
- SAWICKA Jadwiga: *Julian Tuwim*. Warszawa 1986.
- STRADECKI Janusz: *Julian Tuwim. Bibliografia*. Warszawa 1959.
- SZEWCZYK Katarzyna: „I trwać w uporze”. *Julian Tuwim o poecie i poezji*. „Polonistyka” 2000, nr 2.
- TUWIM Irena: *Czarodziej*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI, Warszawa 1963.
- URBANEK Mariusz: *Tuwim. Wylekniiony bluźnierca*. Warszawa 2003.
- WARNEŃSKA Monika: *Warsztat czarodzieja*. Łódź 1975.
- ŻYTO MIRSKI Eugeniusz: „Chyba dziś wiersz napiszę...”. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI, Warszawa 1963.
- ŻYWULSKA Krystyna, *Modlitwa*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JEDLIĆKA i M. TOPOROWSKI, Warszawa 1963.

**„I dzisiaj znowu w strof czworokąty nieustępliwe rzeczy wtlaczać,
wyginać, ciosać, przeistaczać” – kim jest poeta
w twórczości Juliana Tuwima?**

Streszczenie

W niniejszym artykule analizuję obraz twórcy, wyłaniający się z wierszy i wypowiedzi Juliana Tuwima, którego misją było kształtowanie ludzkiej tożsamości i osobowości, „kolorowanie świata”, odmienianie szarej rzeczywistości; poety uważającego się za rzemieślnika, przyrównującego akt stwarzania wiersza do ogromnego wysiłku fizycznego; artysty o ambiwalentnej postawie – będącej istotą jego twórczości – nieświadomego własnego geniuszu, dostrzegającego niewystarczalność słów, osamotnionego w dźwiganiu swego brzemienia.

Słowa kluczowe: Tuwim, poeta, artysta, poezja, biografia, twórca, wiersz

“And today again into the square of stanzas things tenaciously squash, bend, sculpt and modify...”* Who is the poet in Julian Tuwim’s works?

Summary

The present article analyses the image of a creator depicted in poems and other texts by Julian Tuwim, whose mission was to form and develop human identity and personality, “adding colour to the world”, transforming the mundane reality; the poet considering himself to be an artisan who likens the poetic act of creation to enormous physical effort; the artist of an ambivalent stance which constitutes the essence of his oeuvre, unaware of his own ingenuity, acknowledging the insufficiency of words, solitary in carrying his burden.

Keywords: Tuwim, poet, artist, poetry, biography, creator, poem

* From an English translation of a Tuwim’s poem *Praca* (Work) by Piotr Matywiecki

„Und heute wieder in das Strophenviereck unnachgiebige Dinge bringen, sie biegen, behauen und Wandel erzwingen“ – wer ist der Dichter im Werk von Julian Tuwim?

Zusammenfassung

Im Beitrag wird das Bild des Künstlers analysiert, dass sich aus ausgewählten Gedichten und Aussagen von Julian Tuwim ergibt. Laut Tuwim bestand die Mission des Künstlers darin, die menschliche Identität und Persönlichkeit zu bilden, „die Welt zu färben“ und den grauen Alltag zu verwandeln. Der Dichter hielt sich für einen Handwerker, wobei er den Schaffensprozess eines Gedichtes mit einer unsäglichen physischen Anstrengung verglich. Dem Künstler wohnte eine Ambivalenz inne, die das Wesen seiner Dichtung darstellt. Er war sich zwar seiner Genialität nicht bewusst, doch aber der Grenzen der Sprache und der Einsamkeit, die auf dem schöpferischen Menschen lastet.

Schlüsselwörter: Tuwim, Dichter, Künstler, Poesie, Biographie, Schöpfer, Gedicht

Przybyszewski pisze Muncha – obraz artysty i jego twórczości w esejach *Psychiczny naturalizm* i *Edward Munch*

Pierwszy, niezwykle intensywny okres w twórczości Stanisława Przybyszewskiego wyznaczał pobyt w Berlinie, dokąd – jako młody 21-letni chłopak – wyjechał w 1889 roku na studia. W Berlinie przebywał do 1898 roku, wtedy to powstały wszystkie jego najlepsze teorie i dzieła, pisane w języku niemieckim, później w większości przetłumaczone przez samego autora na język polski. W okresie berlińskim Przybyszewski dał się poznać nie tylko jako odważny młody twórca, ale też jako barwna postać cyganerii z kręgów Czarnego Prosiaka („Zum schwarzen Ferkel”). W tym czasie nawiązał liczne znajomości z niemieckimi i skandynawskimi artystami, takimi jak August Strindberg, Ola Hansson, Richard Dehmel, Peter Hille, Carl Schleich, Edvard Munch. Przyjaźń z tym ostatnim naznaczona została przez historię domnie-manego miłosnego trójkąta, w który uwikłani mieli być obaj artyści i Dagny Juel – piękna Norweżka, owiana legendą *femme fatale*, późniejsza żona Przybyszewskiego. Pisarz chętnie eksploatował tę buduarową historię w swoich utworach, na przykład w dwóch opowiadaniach napisanych w 1894 roku: *Himmelfahrt* (polska wersja *Wniebowstąpienie*, 1898) i *Vigilien* (Z cyklu *Wigilii*, 1899). Pierwsze z nich mówi o zazdrości o przeszłość seksualną partnerki, drugie przedstawia historię malarza, którego ukochana zdradza i porzuca dla dekadenceckiego poety¹.

¹ Oprócz wymienionych *Himmelfahrt* i *Vigilien*, podobna tematyka pojawia się np. w trylogii powieściowej *Homo sapiens* (1895–1896, w języku pol-

Niniejszy artykuł odnosi się do wydarzeń i tekstów z burzliwego berlińskiego okresu w życiu Przybyszewskiego i jest próbą ponownego odczytania, wydawałoby się dobrze rozpoznanego przez badaczy², problemu obecności malarstwa, jak i samej postaci Edvarda Muncha, w twórczości eseistycznej Stanisława Przybyszewskiego. Zagadnieniu temu będę przyglądać się z pozycji badaczki twórczości Przybyszewskiego, za materiał badawczy wybierając dwa teksty poświęcone Munchowi: publikowany w Niemczech *Psychischer Naturalismus* (1894, polska wersja: *Psychiczny naturalizm. (O twórczości Edvarda Muncha)*, 1995) oraz napisany już po przyjeździe do Krakowa tekst zatytułowany *Edward Munch* (1900).

Swoj pierwszy tekst poświęcony Munchowi Przybyszewski napisał po obejrzeniu wystawy jego prac w Berlinie w grudniu 1893 roku. Esej ten stanowił ważny głos w dyskusji na temat recepcji dzieł Muncha. Przybyszewski nawiązywał w nim do tzw. *die Munch-Affäre*, skandalu, w wyniku którego doszło do zamknięcia po tygodniu od otwarcia wystawy prac Muncha w Berlinie w 1892 roku³. Rok później udało się doprowadzić do kolejnej wystawy i bezpośrednio do tego wydarzenia odnosi się *Psychiczny naturalizm*. Polski pisarz rozpoznał w norweskim malarzu swojego duchowego sobowtóra i napisał krótki esej, w którym odnosi się do niesprawiedliwej oceny krytyków oraz do własnych koncepcji psychologii jednostki twórczej, wyłożonych we wcześniejszych publikacjach. Tekst ukazał się w „*Neue Deutsche Rundschau*”⁴, z adnotacją, iż redakcja nie podziela poglądów autora, a tekst przedstawia czytelnikom do dyskusji. Przybyszewski w tym czasie był znany jako autor dobrze przyjętego *Zur Psychologie des Individuums* (1892) i *Totenmesse* (1893). W 1894 roku ukazała

skim – 1901), gdzie główny bohater – pisarz Eryk Falk – odbija ukochaną przyjacielowi, malarzowi Mikicie.

² Por. G. MATUSZEK: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*. Kraków 2008, s. 31–32, 36–37, 65–66.

³ G. MATUSZEK: *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*. Kraków 1996, s. 34.

⁴ Zob. S. PRZYBYSZEWSKI: *Psychischer Naturalismus*. „*Neue Deutsche Rundschau*. Freie Bühne” 1894, s. 150–156.

się zbiorowa publikacja *Das Werk des Edvard Munch*, w której znalazł się esej Przybyszewskiego, obok tekstów innych autorów.

Kilka lat później Przybyszewski po raz kolejny wrócił do postaci Muncha, w zbiorze *Na drogach duszy*, w którym umieścił dłuższą i zmienioną wersję niemieckiego pierwowzoru, zatytułowaną po prostu *Edvard Munch*. Oba teksty dzieli odstęp sześciu lat, co widać w istotnych różnicach między nimi, przesądzających o ich odrębności – w niemieckiej wersji akcent położony jest na przedstawienie Muncha jako nowoczesnego artysty nieświadomości; w polskiej wersji wyeksponowane zostają wątki mrocznego erotyzmu i walki płci. Ponieważ oba teksty kładą nacisk na nieco inne aspekty i uzupełniają się wzajemnie, postanowiłam przyjrzyć się im razem jako dwuczęściowemu studium postaci i twórczości norweskiego malarza. Nie wnikając w legendę literacką wokół znajomości Przybyszewskiego i Muncha, intencją mojego artykułu jest omówienie, w jaki sposób artysta-pisarz pisze o artyście-malarzu i jego obrazach, a konkretniej: jaki wizerunek Muncha konstruuje Przybyszewski w swoich tekstach, pozornie tylko opisując jego obrazy.

Swoją analizę zacznę od rekonstrukcji najważniejszych postulatów stawianych w obu prezentowanych tekstach Przybyszewskiego, a następnie przejdę do omówienia jego strategii pisania o obrazach, którą nazywam praktyką ekfrastyczną, zwracając szczególną uwagę na to, jakie relacje owa praktyka kształtuje. Przestrzeń ekfrastycznych działań Przybyszewskiego postrzegam bowiem jako przestrzeń ustalania hierarchii w dyskursie, także hierarchii płci, do której dąży tekstowy podmiot.

Psychiczny naturalizm⁵ i naga indywidualność

Przybyszewski wymienia sześć tytułów obrazów Muncha z cyklu *Miłość*, które następnie opisuje. Są to: *Nastrój wiosenny* (pisarz prawdo-

⁵ S. PRZYBYSZEWSKI: *Psychiczny naturalizm. (O twórczości Edvarda Muncha)*. W: IDEM: *Synagoga szatana i inne eseje*. Wybór, wstęp i tłum. G. MATUSZEK. Kraków 1995. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; oznaczam je skrótem (PN).

podobnie ma tu na myśli obraz znany jako *Głos*), *Pocałunek*, *Wampir*, *Zazdrość*, *Zwątpienie* (później *Krzyk*) i *Madonna*⁶. W przypadku *Wampira* Przybyszewski zmienił tytuł obrazu (oryginalnie: *Miłość i ból*), a jego propozycja okazała się na tyle przekonująca, że weszła na trwałe do użycia. Z przedstawienia „kobiety całującej mężczyznę w kark”⁷, jak wypowiadał się o tym obrazie sam Munch, Przybyszewski wyczytał postać wampirzycy, *femme fatale*, a zaproponowana przez niego interpretacja na długo zdominowała odbiór dzieła, czyniąc go ikonicznym wyobrażeniem mrocznego erotyzmu końca XIX wieku. W swojej autobiografii Przybyszewski nawiązuje do znajomości z Munchem i sugeruje, że jego poemat *Totenmesse* był inspiracją dla artysty do namalowania *Krzyku*. Wspomina reakcję Muncha po ukazaniu się *Psychicznego naturalizmu* w następujący sposób:

Rzadko łączyło mnie z którymkolwiek artystą tak bliskie duchowe spokrewnienie, jak właśnie z Edvardem Munchem – i na odwrót – sam to bezustannie podkreślał. [...] Gdy ukazało się moje studium o Munchu, była cała konfraternia literacka przekonana, że dostąpił pomieszczenia zmysłów. Munch przyszedł do mnie z głębokim wzruszeniem:

– Jestem przerażony, że jakiś człowiek mnie w najtajniejszych twórczych chwilach podsłuchuje, ale i ja ciebie podsłuchałem. Nazajutrz pokazał mi swój słynny obraz, który teraz bezustannie widuję w książkach, traktujących o futuryzmie: „Skrig” – „Krzyk” [...]. Nie wyobrażam sobie, by można potężniej w barwie przeobrazić jakiś utwór literacki – w tym wypadku „Totenmesse”⁸.

W przytoczonym fragmencie Przybyszewski sugeruje, że z Munchem łączył go szczególny rodzaj empatii, artystycznego utożsamienia,

⁶ Istnieje wątpliwość, czy Przybyszewski nie miał tutaj na myśli obrazu Muncha *Na drugi dzień*, gdyż o postaci na obrazie pisze: „Madonna w koszuli ze zmiętego prześcieradła”, co przeczy przedstawieniu słynnej *Madonny*, która jest naga i nie leży na żadnym prześcieradle.

⁷ L. GŁUCHOWSKA: *Requiem aeternam, Fryz życia i Piekło. Przybyszewski, Munch, Vigeland i preekspresjonistyczna teoria sztuki*. „Quart” 2010, nr 2(16), s. 38.

⁸ S. PRZYBYSZEWSKI: *Moi współcześni*. Warszawa 1926, s. 194–195.

dzięki czemu potrafili nawzajem odczytywać swoje twórcze intencje, niedostępne i niezrozumiałe dla innych, nieobdarzonych ich wrażliwością (do tego grona Przybyszewski zaliczał m.in. krytyków sztuki, artystów realistycznych). W dalszej części cytowanego fragmentu Przybyszewski odnosi się nie tylko do powiązań *Krzyku* Muncha z *Totenmesse*, ale w pośredni sposób także do swojej dużo późniejszej, ekspresjonistycznej powieści *Krzyk* (1917), której bohater – malarz Gasztowt – jest owładnięty obsesją przedstawienia traumatycznego doświadczenia, przeżytego podczas spaceru na moście.

Istotna wydaje się też wzmianka o reakcji środowiska literackiego na esej Przybyszewskiego. Autor pisze, że „była cała konfraternia literacka przekonana, że dostał pomieszania zmysłów”. Przybyszewski bowiem, jako jeden z pierwszych komentatorów Muncha, rozpoznał oryginalną wartość twórczości norweskiego malarza, doceniając deformację i fragmentaryczność przedstawienia, znaczenie konturu oraz koloru. Zwraçał szczególną uwagę na kolor, interpretując barwę u Muncha jako medium wyrażania podświadomych treści. Przybyszewski formułował swoją opinię na przekór krytyce i niezrozumieniu, z którymi spotykał się wówczas Munch. W *Psychicznym naturalizmie* pisze o nim w następujący sposób:

Co prawda wielu krytyków od szeregu lat występuje przeciwko Munchowi, mało który jednak pojął istotę jego sztuki. Przykładano do niego miarę tradycyjnego artysty [...]. Próbowano go wrzucić do jednego worka z symbolistami, albo w ogóle nie wiedziano, co z nim począć. [...] Wszyscy dotychczasowi malarze byli malarzami zewnętrznego świata, każde uczucie, które chcieli przedstawić, ubierali w jakieś zdarzenie, każdy nastrój wydobywali pośrednio z zewnętrznego otoczenia. Oddziaływanie było więc zawsze pośrednie, za pomocą środków zewnętrznego świata zjawisk. [...] Z tą tradycją Munch całkowicie zerwał. Duchowe fenomeny próbuje oddać bezpośrednio za pomocą barw. Maluje tak, jak widzieć może tylko naga indywidualność, której oczy odwróciły się od świata zjawisk i skierowały ku wnętrzu. [...] Munch chce, krótko mówiąc, wyrazić nagi psychiczny proces bezpośrednio, za pomocą barwnych równoważników, a nie w sposób mito-

logiczny, tj. za pomocą zmysłowych przenośni. Munch jest więc naturalistą duchowych fenomenów *par excellence* [...]. Munch maluje upiory i strach przed życiem, chaos gorączki i niepokój przepastnych głębi i oddaje plastycznie teorię, której nie da się logicznie wywieść, lecz którą zaledwie można niewyraźnie odczuć w chwilach najstraszliwszej trwogi, tak jak wtedy, kiedy odczuwamy śmierć, nie będąc w stanie jej sobie wyobrazić (PN, 98–99).

I dalej:

Munch jest dla mnie malarzem uczuciowych impulsów, malarzem psychicznego wybuchu, który rodzi uczucia w ich najwyższej intensywności. Stąd ta surowość, przesada, dziwaczna karykatura w jego stylu. [...] Jego obrazy są produktami mózgu w najbardziej labilnym stanie świadomości, w którym świadome i nieświadome łączy się z sobą. Są wytworami świadomości, co wszystkiemu się przypatrywała i ma inną tradycję niż młody mózg osobowości, dysponujący zaledwie doświadczeniami jednego pokolenia (PN, 99–100).

Pisząc o Munchu jako „naturaliście duchowych fenomenów”, o „nagiej indywidualności”, „wytworach świadomości, co wszystkiemu się przypatrywała” i „młodym mózgu osobowości”, Przybyszewski korzysta z terminologii ze swoich poprzednich tekstów. Aby zrozumieć te określenia, należy sięgnąć do jego debiutanckiego eseju *Z psychologii jednostki twórczej* (I. Chopin i Nietzsche, II. Ola Hansson), w szczególności do drugiej części.

W tekście tym⁹ Przybyszewski przeprowadza analizę struktury psychicznej genialnego artysty i wprowadza podział na sfery: indywidualności (sfera popędów, nieświadomości, intensywnego i swobodnego przepływu wrażeń) oraz osobowości (domena mózgu, racjonalności). Według koncepcji pisarza, pracźlowiek był czystą indywidualnością, reagował instynktownie i odruchowo, bez intelektualnego zapośredni-

⁹ S. PRZYBYSZEWSKI: *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*. W: IDEM: *Synagoga szatana i inne eseje*. Wybór, wstęp i tłum. G. MATUSZEK. Kraków 1995, s. 66–89.

czenia, ponieważ posiadał niewykształcony w pełni mózg. Wraz z rozwojem gatunku ludzkiego i ewolucją mózgu, w człowieku wykształciła się osobowość jako pochodna indywidualności, z czasem się od niej uniezależniając i przejmując nad nią kontrolę, a tym samym prowadząc do duchowej degeneracji człowieka. Genialność jednostki twórczej według Przybyszewskiego miałaby polegać na fundamentalnej różnicy w strukturze psychicznej i w budowie mózgu, polegającej na ponownej integracji sfer indywidualności i osobowości, dającej jednostce poszerzone możliwości percepcyjne i poznawcze oraz, utraconą przez większość ludzi, zdolność do synestezyjnego odczuwania i przekazywania wrażeń takimi, jakimi są, bez intelektualnego zapośredniczenia, bez udziału świadomości.

A zatem, gdy w cytowanym wyżej fragmencie *Psychicznego naturalizmu* Przybyszewski pisze o świadomości i młodym mózgu, ma na myśli podział na indywidualność i osobowość, przedstawiony w *Oli Hanssonie*. Indywidualność jest nierozzerwalnie związana z kategorią wrażenia, zawiera je w sobie i nadaje im intensywność. Przybyszewski pisze, że:

Indywidualność nadaje wrażeniom intensywność i jakość, w niej mieści się punkt węzłowy, w którym wszelkie wrażenia spływają w siebie, gdzie najbardziej niejednorodne przedmioty odczuwane są jako równowartościowe [...]. Ona nasycza wrażenia, nadaje im życie, wlewa w nie potężny strumień uczuć i namiętności (PN, 93).

W nawiązaniu do tego Przybyszewski wprowadza rozróżnienie między „osobowym” a „indywidualnym” artystą – pierwszy z nich tworzy sztukę w sposób konwencjonalny, w oparciu o kanony racjonalnego piękna, jest artystą zewnętrznego świata, który przedstawia w sposób pośredni, mitologiczny, i nie potrafi wyjść poza ograniczenia formy i tradycji. Drugi z nich, dzięki rozwiniętej sferze indywidualności, ma zdolność przenoszenia przeżywanych przez siebie intensywnych wrażeń w świat sztuki jako symboli o mocy bezpośredniego, afektywnego oddziaływania na odbiorcę. „Duchowe fenomeny” czy „objawienia namiętności indywidualności”, o których pisze Przybyszewski, to nic innego, jak ujawnianie się tego, co w psychice człowieka naj-

głębiej ukryte i najintensywniej przeżywane – chwile namiętności, ale też przerażenia, śmierci. Na tym polega nowatorstwo twórczości Muncha według Przybyszewskiego: na wynalezieniu materialnej formy dla wyrażania najintensywniejszych wrażeń, na zerwaniu z tradycją realistyczną i przejściu od przedstawiania rzeczy do uobecniania uczuć, od obiektywnej *mimesis* do subiektywnej ekspresji.

Rozróżnienie między indywidualnością a osobowością Przybyszewski wykorzystuje również do opisu odbioru sztuki (i własnego doświadczenia jako widza). Doświadczenie przeżywania sztuki Muncha porównuje do wstrząsającego odkrycia obcości w sobie – „objawienia się Czegoś¹⁰ we mnie, co prowadzi inne życie, różne od tego, którego jestem świadom” (PN, 92). Według niego rodzące się wówczas poczucie obcości jest „tajemnicą sposobu odczuwania prawdziwego, wielkiego artysty” (PN, 94). W równie prywatny sposób podchodzi do kwestii opisywania obrazów. Przytoczmy na przykład opis *Pocałunku* Muncha, drugiego obrazu z cyklu *Miłość*:

Drugi obraz przedstawia pocałunek. Widać dwie ludzkie postacie, których twarze wtopiły się w siebie. Brak tu jakiegokolwiek możliwego do rozpoznania indywidualnego rysu, widać tylko to stopienie się twarzy, niby ogromne ucho, co stało się głuchym w tej ekstazie krwi, niby kałuża płynnego ciała – i jest w tym niewątpliwie coś odrażającego. Jednakże ten rodzaj symbolizowania jest niezwykle. Ta wielka żarliwość pocałunku, ta straszna potęga płciowej, boleśnie spragnionej tęsknoty, to zanikanie świadomości osobowości, to stopienie się dwóch nagich indywidualności zostało tak prawdziwie oddane, że wykracza już poza tę odrażającą niezwykłość (PN, 95–96).

Jak widać, Przybyszewski znowu odwołuje się do swojej terminologii („zanikanie świadomości osobowości”, „stopienie się nagich indywidualności”). Jednak zamiast skupić się na odtworzeniu przedstawienia

¹⁰ Przybyszewski pisze „Czegoś” z wielkiej litery dla podkreślenia uczucia niesamowitości i niepokoju wynikających z odkrycia obcości w sobie; wyrażona przez niego myśl przypomina freudowskie pojęcie *das Unheimliche*.

na obrazie, rozpisuje się na temat swoich indywidualnych spostrzeżeń i wrażeń, które wzbudza w nim oglądanie dzieła. Jako widz nie kryje swojej subiektywnej perspektywy, a jednocześnie jako autor krytycznego eseju narzuca czytelnikowi swoją ocenę i kształtuje jego percepcję. Stąd głosy innych komentatorów, że Przybyszewski swoją opinią na temat *Pocałunku* zniekształcił wymowę dzieła, porównując całą jąca się parę do czegoś wstrętnego, mięsnego, do „kałuży płynnego ciała”¹¹.

Edward Munch i pesymistyczna wizja miłości¹²

W eseju *Edward Munch* Przybyszewski znacznie poszerza zakres obrazów, do których się odnosi, jednak nie podaje żadnych tytułów. Wiemy jedynie, że po raz kolejny pisze o cyklu *Miłość* Muncha. Wymusza w ten sposób na czytelniku konieczność podjęcia wysiłku samodzielnego zidentyfikowania poszczególnych dzieł¹³. Zadanie to jest dodatkowo utrudnione przez tendencję autora do zastępowania ekfrastycznego opisu długimi komentarzami i poetyckimi mikronarracjami, które zamiast referować sceny przedstawione na obrazach, snują domniemane historie stojące za nimi. Przejścia między partiami opisowymi a narracyjnymi są bardzo płynne, łatwo zgubić się w tym tekście. Bez znajomości obrazów Muncha staje się praktycznie niemożliwe rozpoznanie granicy między rzeczywistymi obrazami a zmyśleniem Przybyszewskiego. W efekcie otrzymujemy dziwny, hybrydyczny tekst, oscylujący między ekfrastycznym esejem a opowiadaniem.

¹¹ L. GŁUCHOWSKA: *Requiem aeternam...*, s. 40.

¹² S. PRZYSZYSZEWSKI: *Edward Munch*. W: IDEM: *Na drogach duszy*. Kraków 1900. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W dalszej części tekstu oznaczam je skrótem (EM).

¹³ Obrazami Muncha, które myślę, że udało mi się prawidłowo rozpoznać na podstawie tekstu, są: *Melancholia*, *Głos*, *Dojrzewanie*, *Wampir*, *Madonna*, *Trwoga*, *Rozpacz*, *Zazdrość*, *Krzyk*, *Hans Jaeger*, *Na drugi dzień*.

Postać Muncha jest tutaj, jeszcze bardziej niż w *Psychicznym naturalizmie*, zagłuszona przez narrację Przybyszewskiego. Historie dopisywane do obrazów Muncha są w istocie pretekstem do rozwodzenia się po raz kolejny na ulubiony temat pisarza, czyli cierpienie artysty z powodu pożądania kobiety. I choć pojęcia znane z poprzedniego eseju, czyli barwy „nagiej indywidualności” i „duchowych fenomenów”¹⁴, pojawia się po raz kolejny, prym w tej części wiodą kategorie takie jak: płeć, chuć, seksualność i śmierć. Przybyszewski pisze, że „Munch nie zna szczęścia w miłości”, a miłość dla niego jest „darem Pandory, co strach, rozkład i ból świata przyniosła” (EM, 40), definiując tym samym myśl przewodnią całego tekstu. Słuszne wydaje się stwierdzenie, że esej *Edward Munch* to raczej wykładnia poglądów Przybyszewskiego na płeć i seksualność, gdzie obrazy malarza traktuje się pretekstowo jako egzemplifikację tez autora.

Aby przyjrzeć się strategii pisania o obrazach uprawianej przez Przybyszewskiego, wybrałam do analizy fragment poświęcony opisiowi *Wampira*:

I ta sama diabolique, już nie dziecko, ale dojrzała samica ukazuje się na innym obrazie jako Wampir. Wgryzła się w kark mężczyzny ostrymi zębami, oblała twarz jego krwią swych czerwonych włosów, objęła głowę jego silną ręką rozszalałej chuci i dusi, i gryzie – gryzie. A tło – to chaotyczne błyskawice krwawej purpury, trującej zieleni, jakiś wściekły chaos różnorodnych plam, barw [...].

A to wszystko straszne, okrutne, prawie beznamienne w niezmiernej swej rezygnacji.

Bo mężczyzna ten stacza się i stacza w przepastne głębie, bez woli, bez siły, prawie szczęśliwy, że może tak jak kamień bez woli i wysiłku się staczać. Przecież nie pozbędzie się już wampira i bólu się nie pozbędzie, bo kobieta ta – symbol samicy, Mylitta, apokaliptyczna nierządnicą,

¹⁴ Przybyszewski powtarza tutaj swoje dotychczasowe ustalenia z *Psychicznego naturalizmu*, niemal zdanie po zdaniu i jakby na marginesie bieżących rozważań, zdecydowanie więcej uwagi poświęcając opisowi relacji damsko-męskich. Stąd też moja decyzja o wyeksponowaniu tego właśnie problemu.

George Sand, Nana – wiecznie tak siedzieć będzie, i będzie gryźć, gryźć, tysiącem zatrutych żądał (EM, 42–43).

Przybyszewski stwarza w tym tekście wizerunek demonicznej kobiecości, będący dziś jedną z bardziej zużytych klisz młodopolskich. Kreuje obraz bezsilnego mężczyzny, dla którego miłość zmysłowa z kobietą jest bolesnym przeżyciem, potęgowanym przez równoczesne pragnienie wyzwolenia się spod jej seksualnej władzy i wieczne nienasycenie, niezaspokojoną żądzę. Poddawanie się kobiecie jest postrzegane tutaj jako klęska mężczyzny, upadek w brudną cielesność. Jednocześnie siła kobiecej seksualności jest zbyt słaba, by mężczyzna mógł całkowicie pograżyć się w rozkoszy, bezrefleksyjnym byciu „tu i teraz” i znaleźć spełnienie w związku z kobietą. Opis obrazu od razu przeradza się w litanię cierpień mężczyzny, w której Przybyszewski doszukuje się głównego tematu sztuki Muncha:

Cierpienie mężczyzny!

Bo zawsze prawie ulega mężczyzna w tej odwiecznej walce. Kobieta [...] okiełzna i opanuje mężczyznę, który ustawicznie, i wciąż od nowa musi kobietę zdobywać, jeżeli nie jest na tyle samcem, by zrobić z niej głuche i bezmyślne narzędzie swej chuci.

Mężczyzna, który cierpi – zrozpaczony Adam, co w swej duszy, w swej krwi chce stopić kobietę, a dokonać tego nie może, bo natura różnic płciowych jest silniejszą od jego woli – to główny akord obrazów Muncha.

[...] mężczyzna i kobieta to dwie zupełnie różne, i różnie zorganizowane istoty, z których każda inaczej odczuwa, inaczej myśli, jedna drugiej nigdy zrozumieć nie jest w stanie, a jeżeli kiedykolwiek to się zdarzy, to jedynie tylko za pomocą zgwałcenia jednej duszy przez drugą.

I tę tragedię opanowanego mężczyzny, to straszne jarzmo matriarchatu, które nigdy może nie było więcej ciężące, jak właśnie w naszych czasach, odtwarza Munch w olbrzymich zarysach (EM, 44–45).

Cierpienia mężczyzny potęguje nieustanna, paranoiczna zazdrość o partnerkę. W tym miejscu Przybyszewski odnosi się do obrazu Muncha *Zazdrość*. Opisuje sytuację zbolełego mężczyzny, który chce przej-

rzeć kochankę na wylot, „rozszarpać jej mózg” (EM, 45), by upewnić się, że poza nim w jej myślach nie gości żaden inny mężczyzna. Chorobliwa zazdrość odsłania, jak bardzo mężczyzna opisywany przez Przybyszewskiego jest niepewny siebie i swojej domniemanej przewagi. Zazdrość o kobietę potęguje dodatkowo przekonanie o fałszywej naturze kobiety, dla której „nawet prawda to bezwiedne kłamstwo” (EM, 46).

Przybyszewski w eseju *Ola Hansson* pisze, że w kobiecie najbardziej kocha siebie, „swoje spotęgowane do najwyższego stopnia Ja”¹⁵. Kobiecość jako taka pozostaje dla niego niedostępna, obca, nieosiągalna i z tej racji wzbudza w nim pragnienie. Jest wyobraźniowym substytutem tego, co zostało przez męski podmiot utracone, a co Przybyszewski wyraża w metaforze martwej chuci. Dlatego mężczyzna dąży do całkowitego zawłaszczenia kochanki, kieruje nim pragnienie uzupełnienia własnego braku i męski narcyzm.

Przybyszewski akcentuje bardzo wyraźnie kwestię różnicy między płciami: mężczyznę sytuuje po stronie duszy i sztuki, a kobietę – chuci, płciowości, popęduwości. Kobieta jest Innym, którego mężczyzna nie pojmuje, dlatego w jej miejsce tworzy fantazmatyczne wyobrażenia (tutaj: George Sand, Nana, nierządnica babilońska itd.). Te może zawłaszczyć i wpisać w swój męski dyskurs. W ten sposób kobieta staje się elementem narcystycznej identyfikacji mężczyzny. Sens jej istnienia realizuje się dopiero wtedy, gdy w doświadczeniu miłosnym wcieli się w mężczyznę, uzupełni jego duszę i razem stworzą idealną Dwój-Jednię, mityczną Androgyne¹⁶. Opisując obraz Muncha *Madonna*, Przybyszewski dokonuje swoistej sakralizacji momentu erotycznego

¹⁵ S. PRZYBYSZEWSKI: *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson...*, s. 85.

¹⁶ Mit, do którego nawiązuje Przybyszewski, znajduje się w *Uczcie* Platona w opowieści Arystofanesa o podwójnych istotach (złożonych z dwóch pierwiastków: męskiego i żeńskiego), które stanowiły idealną pełnię do momentu, aż zostały rozdzielone przez Zeusa. Od tamtej pory tęsknią do siebie, pragnąc znowu połączyć się w jedną całość.

jako tego, w którym możliwe staje się osiągnięcie owego stanu fantazmatycznej pełni. Akcentuje, że jest to bardzo rzadkie doświadczenie, możliwe tylko w absolutnym oddaniu się przez kobietę jednemu (pierwszemu i ostatniemu) mężczyźnie. Ujawnia w tym miejscu swoją obsesję na punkcie dziewictwa partnerki i aktu defloracji. Jest to problem, który pojawia się wielokrotnie w twórczości pisarza¹⁷ i wywodzi się prawdopodobnie z prywatnej obsesji Przybyszewskiego na punkcie przeszłości seksualnej swojej żony Dagny Juel¹⁸.

Fantazmat Androgyne demaskuje ukrytą logikę fallocentryzmu¹⁹, wpisaną w myślenie Przybyszewskiego. Jak słusznie zauważył Paweł Dybel, zjednoczenie z kobietą może się dokonać „wyłącznie w oparciu o element męski – duszę, w obręb której element żeński ma zostać bez reszty wchłonięty”²⁰. Anihilacja kobiety w mężczyźnie to niemoż-

¹⁷ Np. w powieściach Przybyszewskiego *Homo sapiens* i *Dzieci szatana*, gdzie powtarza się motyw niemożliwości osiągnięcia szczęścia i miłosnego spełnienia w związku z kobietą, która wcześniej „należała do innego”. W eseju *Gustaw Vigeland* Przybyszewski pisze o tym w ten sposób: „przeświadczenie, że w życiu tej kobiety jest tylko bieżącym numerem, małą tylko stacyjką przydrożną, doprowadza go do obłądu. [...] Tak chciałby się z nią stopić, ciało swe spleść z jej ciałem, ale poprzednicy jego wciąż ich rozrywają”. Zob. S. PRZYBYSZEWSKI: *Gustaw Vigeland*. W: IDEM. *Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 71.

¹⁸ Według plotek Dagny prowadziła bujne życie seksualne, a zanim poślubiła Przybyszewskiego w Berlinie, była kochanką m.in. Muncha i Strindberga. To Munch wprowadził ją do towarzystwa spod Czarnego Prosiaka i zapoznał z polskim pisarzem.

¹⁹ W bardzo ciekawy sposób pisze o tym Paweł Dybel, komentując kwestię Androgyne w *Requiem aeternam* Przybyszewskiego z punktu widzenia psychoanalizy Lacanowskiej. Badacz dochodzi do wniosku, że zjednoczenie z kobietą ma doprowadzić do usunięcia „braku” męskiego podmiotu, co jest równoznaczne nie tylko z usunięciem różnicy seksualnej, ale wszelkich różnic wpisanych w istnienie podmiotu i powrotem do stanu niezróżnicowanej jedności sprzed identyfikacji płciowej. Zob. P. DYBEL: *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*. Kraków 2012, s. 236–238.

²⁰ Ibidem, s. 238.

liwy do spełnienia warunków odtworzenia pierwotnej jedności. Niemożliwy ze względu na radykalną inność kobiety, która stawia opór mężczyźnie i nie pozwala mu się podporządkować. Męski podmiot wpada w swego rodzaju pułapkę płci – pragnienie całkowitego zawłaszczenia kobiety, które jest dla niego potwierdzeniem dominacji i uzupełnieniem wewnętrznego braku, okazuje się niemożliwe do zrealizowania, a tym samym jego pozycja jako podmiotu jest niepewna i zagrożona.

Tę część rozważań Przybyszewskiego podsumowuje nawiązanie do *Krzyku* Muncha, który w jego interpretacji jest dramatycznym finałem „wścieklej symfonii cierpień samca”:

Krzyk!

Niemożebnem dać pojęcie o tym obrazie, bo cała jego niesłychana potęga tkwi w kolorze.

Niebo rozwściekiło się nad krzykiem biednego syna Ewy. [...]

I niebo krzyczy, cała natura skupiła się w strasliwym orkanie krzyku, a na przodzie, na pomoście stoi krzyczący człowiek, obiema rękoma ścisną swą głowę, bo od takich krzyków żyły pękają i włosy bieleją...

O! la sale corvée de la vie! (EM, 46).

Opis ten, choć dość ubogi, nie pozostawia wątpliwości, do którego obrazu Muncha się odnosi i, w przeciwieństwie do np. fragmentu o *Wampirze*, przywodzi na myśl scenę przedstawioną przez Muncha. Jednocześnie zdaje się być kontynuacją tego, co o nim autor pisał w *Psychicznym naturalizmie*. Tam przedstawiał *Zwątpienie* jako wyraz przegranej „walki męskiego mózgu z płcią” (PN, 97). Być może zmiana tytułu obrazu wpłynęła na zmianę perspektywy Przybyszewskiego i akcentowanie nie metaforycznej walki męskiego podmiotu z własną popędością, ale samego krzyku.

Wykładnia obrazów Muncha, którą proponuje Przybyszewski, wyraża ambiwalentne pragnienie mężczyzny ukierunkowane w stronę obiektu przedstawienia, czyli kobiety. Za pożądaniem kobiety idzie podszyty lękiem wstręt, a relacje między kochankami zostają wpisane w szereg dyktomii dusza-chuć/płeć, kultura/natura. Ambiwaleńca w przedstawianiu seksu została najpełniej zobrazowana w przeciw-

stawnych ujęciach *Madonny* i *Wampira*, symbolizujących komplementarne idee Androgyne i chuci.

Przybyszewski rozpoznaje omawiane obrazy Muncha jako przedstawienia przemocy płci, zmysłowej kobiecości zagrażającej męskiej dominacji, prowadzące do symbolicznej klęski mężczyzny. Głównym obiektem przedstawienia na obrazach Muncha jest kobieta, jednak paradoksalnie Przybyszewski bohaterem swoich mikronarracji, interpretacji czyni postać mężczyzny. Odślania wstydlive obawy i masochistyczne skłonności męskiego podmiotu. Wypowiada zakazane i traumatyczne dla męskiego podmiotu doświadczenie podporządkowania się seksualności kobiety. Idąc dalej tym tropem, można powiedzieć, że – wydobywając tabu obrazów na powierzchnię tekstu – Przybyszewski prowadzi subwersywną grę z oczekiwaniami odbiorców obrazów Muncha. Zaburza fundamentalną relację męskiej (językowej) dominacji nad kobiecym (zmysłowym) obrazem. Odmawia męskiemu spojrzeniu erotycznej przyjemności z oglądania pięknego obiektu przez zakłócenie owego piękną obrazem zdegradowanego, słabego mężczyzny.

Praktyka ekfrastyczna i autoprezentacja podmiotu piszącego

Lektura obu tekstów Przybyszewskiego rodzi pytanie, na ile mamy do czynienia z reprezentacją malarstwa Muncha, a na ile z autoprezentacją samego pisarza W żadnym z omawianych utworów Przybyszewski nawet nie próbował ukrywać swojej subiektywnej perspektywy, wykorzystując obrazy Muncha jako pretekst i egzemplifikację swoich teorii.

W tym podrozdziale skoncentruję się na omówieniu strategii pisania o obrazach, którą uprawia Przybyszewski w omawianych tekstach. Postanowiłam pisać o praktyce ekfrastycznej, a nie ekfrazie, ponieważ praktyka jako pewna czynność (reprezentowania, wizualizowania dzieł sztuki w literaturze) akcentuje podmiot owej czynności i jego spraw-

czość, twórcze działanie, możliwości autorskiej sygnatury, a nie sam przedmiot, jak w przypadku tradycyjnej ekfrazy, rozumianej najczęściej dość sztywno jako po prostu literacki opis dzieła sztuki. Elastyczność zawarta w pojęciu praktyki ekfrastycznej wydaje mi się szczególnie istotna podczas badania esejów Przybyszewskiego, których do klasycznej ekfrazy zaliczyć nie można.

W ekfrastycznym eseju, za jaki na potrzeby tej analizy uznajmy oba teksty, główną rolę powinien pełnić ekfrastyczny opis. Faktycznie, znajdujemy w omawianych esejach Przybyszewskiego spore partie poświęcone dziełom Muncha. Według definicji ekfrastyczny opis powinien pełnić trzy zasadnicze funkcje: A) reprezentacji – unaocznianie, deskrypcja na podstawie wzoru, B) atrybucji – nazywanie, identyfikowanie dzieła sztuki oraz C) asocjacji – osadzanie w tradycji, kontekście kulturowym, historycznym itd.²¹. Proponuję przyrzeć się, w jakim stopniu *Psychiczny naturalizm* i *Edward Munch* spełniają poszczególne kryteria.

W obu tekstach problemem jest to, co powinno stanowić podstawowy warunek ekfrazy, czyli rzetelny opis, nazywanie i identyfikowanie dzieła sztuki. W *Psychicznym naturalizmie* padają tytuły obrazów, do których odnosi się Przybyszewski, ale są przez niego albo zmieniane, albo błędnie podawane. W *Edwardzie Munchu* tytułów prawie w ogóle nie ma. Funkcja atrybucji nie zostaje zatem spełniona. Jeśli chodzi o kryterium reprezentacji, sposób opisywania obrazów przez Przybyszewskiego również pozostawia wiele do życzenia. Autor opisuje dzieła Muncha fragmentarycznie i wybiórczo, skupia się na jednym, dwóch elementach przedstawienia i dopisuje do nich obszerny komentarz zbudowany ze zmyślonej historii albo ze swoich własnych poglądów filozoficznych, antropologicznych lub estetycznych. Wywód Przybyszewskiego momentami jest bardzo nieprecyzyjny. Jego wykładnia obrazów Muncha niemal automatycznie przeradza się w charakterystyczny poetycki dyskurs o sztuce, erotyce i metafizyce. Jedynie ostatnia z trzech funkcji (kontekstualizująca) zostaje spełniona, teksty

²¹ Zob. R. SENDYKA: *Esej i ekfaza* (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk). „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11, s. 45.

Przybyszewskiego nie stronią bowiem od odniesień do swoich czasów i krytycznego komentarza wobec środowiska, które nie poznało się na sztuce Muncha.

W esejach Przybyszewskiego, mimo że pomyślane zostały jako poświęcone obrazom Muncha, to nie malarstwo gra główną rolę. Postać malarza ginie w gęstych opisach obrazów, naszpikowanych aluzjami i figurami z twórczości pisarza, i zamiast przybliżyć czytelnika do dzieł Muncha, raczej go od nich oddala. Przybyszewski poddaje obrazy Muncha tekstualizacji, dopisuje do nich przed- i postakcję, zmienia tytuły i wymowę poszczególnych dzieł. Tekstualizacja obrazu pociąga za sobą nieuchronną reinterpretację jego sensów. W efekcie postać Muncha gdzieś w tym wszystkim ginie i ustępuje miejsca Przybyszewskiemu i jego subiektywnemu odbiorowi. Obrazy norweskiego malarza zostają wpisane w ciąg rozważań Przybyszewskiego o sztuce, erotyce i podmiocie. Pisarz jednocześnie nie dba o to, by zapewnić przejrzystość i obiektywność ekfrastycznego opisu, tak aby potencjalny odbiorca na podstawie samego tekstu, bez uprzedniej znajomości malarstwa Muncha, potrafił zwizualizować sobie dany artefakt, ujrzeć obraz uobecniony przez medium literatury. Opis dokonywany przez Przybyszewskiego jest bardzo ograniczony i wybiega daleko poza to, co przedstawione w ramach obrazu. Na pierwszy plan wysuwa się *ego* autorskie Przybyszewskiego, wykorzystujące obrazy Muncha jak lustro, w którym może się przejrzeć i dookreślić jako twórca. Celem praktyki ekfrastycznej nie jest zatem stworzenie wiernej reprodukcji dzieła sztuki, lecz opisanie siebie i swojego spojrzenia, swojego widzenia danego obrazu.

Przestrzeń literacko-malarskich powiązań okazuje się zatem przestrzenią agonu, zmagania o dominację między słowem a obrazem, którą siłą rzeczy wygrywa słowo (jako że znajdujemy się w polu literatury). W tym miejscu chciałabym odnieść się do poglądów W.J.T. Mitchella przedstawionych w artykule *Ekphrasis and the Other* z głośnej książki *Picture Theory*²². Badacz utożsamia w niej tekst literacki z aktywnym,

²² W.J.T. MITCHELL: *Ekphrasis and the Other*. In: IDEM: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago–London 1994, s. 152–164.

patrzącym, dominującym podmiotem, a przedstawienie wizualne z biernym, niemym przedmiotem, wystawionym na spojrzenie i interpretację. Ekfrastyczny opis rozumiany jest tutaj jako werbalna reprezentacja przedstawienia wizualnego, ustalany w sieci relacji podmiot/przedmiot – tekst/obraz, jest w gruncie rzeczy kolonizowaniem i zawłaszczaniem obrazów przez dyskurs literacki. Antagonizm reprezentacji tekstowej i wizualnej przekłada się na związane z nimi kategorie społeczne, w tym wypadku, relacje między płciami, w których jedna strona zajmuje pozycję dominacji, dysponuje władzą słowa i spojrzenia, zaś druga zostaje uprzedmiotowiona i sprowadzona do roli niemego, pięknego obiektu. Obraz nabiera zatem cech uznawanych za żeńskie (jako przedmiot wizualnej przyjemności), nad którym męski dyskurs sprawuje władzę, co podtrzymuje pogląd o zdominowaniu pola artystycznej reprezentacji przez poetyki i praktyki dyskursywne.

Spójrzmy na teksty Przybyszewskiego. Dyskurs o obrazach faktycznie staje się tu ważniejszy od samych obrazów. Pisząc o obrazach, autor jednocześnie je konstruuje oraz ustanawia ich reprezentacje adekwatnie do dyskursu rozwijanego w innych tekstach i własnej autoprezentacji jako artysty. Obrazy Muncha mają dla polskiego pisarza charakter pretekstowy i stanowią punkt wyjścia do powstania autonomicznego dzieła literackiego²³. Ich ekfrastyczne opisy są opatrzone wyraźną sygnaturą autorską, na którą składa się subiektywna recepcja Przybyszewskiego jako widza oraz jego charakterystyczny język poetycki. Finalnie to, co miało być przedstawieniem sztuki i postaci Edvarda Muncha, okazuje się obrazem sylwetki twórczej samego pisarza. Stąd wniosek, że praktyka ekfrastyczna Przybyszewskiego mówi więcej o nim samym jako twórcy niż o artefaktach, do których się odnosi, i służy rozwijaniu prowadzonego przez niego dyskursu na temat sztuki i podmiotowości.

²³ O ekfrazie, która wykracza poza opisywane dzieło sztuki i prowadzi do powstania autonomicznego dzieła literackiego, na przykładzie polskiej poezji współczesnej w zajmujący sposób pisze A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.

Bibliografia

- DYBEL P.: Zagaдка „drugiej ptci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie. Kraków 2012.
- GLUCHOWSKA L.: *Requiem aeternam, Fryz życia i Piekło. Przybyszewski, Munch, Vigeland i preekspresjonistyczna teoria sztuki*. „Quart” 2010, nr 2 (16).
- MATUSZEK G.: *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*. Kraków 1996.
- MATUSZEK G.: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*. Kraków 2008.
- MITCHELL W.J.T.: *Ekphrasis and the Other*. In: IDEM: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago–London 1994.
- PRZYBYSZEWSKI S.: *Edward Munch*. W: IDEM: *Na drogach duszy*. Kraków 1900.
- PRZYBYSZEWSKI S.: *Gustaw Vigeland*. W: IDEM: *Na drogach duszy*. Kraków 1900.
- PRZYBYSZEWSKI S.: *Moi współcześni*. Warszawa 1926.
- PRZYBYSZEWSKI S.: *Psychiczny naturalizm. (O twórczości Edvarda Muncha)*. W: IDEM: *Synagoga szatana i inne eseje*. Wybór, wstęp i tłum. G. MATUSZEK. Kraków 1995.
- PRZYBYSZEWSKI S.: *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*. W: IDEM: *Synagoga szatana i inne eseje*. Wybór, wstęp i tłum. G. MATUSZEK. Kraków 1995.
- SENDYKA R.: *Esej i ekfrazja (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*. „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11.

Przybyszewski pisze Muncha – obraz artysty i jego twórczości w esejach *Psychiczny naturalizm* i *Edward Munch*

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest analiza i interpretacja dwóch esejów Stanisława Przybyszewskiego (*Psychiczny naturalizm* i *Edward Munch*) jako dwuczęściowego studium twórczości Edwarda Muncha. Intencją badaczki jest zrekonstruowanie obrazu Muncha jako artysty w tekstach Przybyszewskiego, a następnie wyeksponowanie zawartego w nich napięcia między reprezentacją obrazów norweskiego malarza a autoprezentacją autora tekstów. Ostatnia część artykułu skupia się na badaniu praktyki ekfrastycznej Przybyszewskiego jako przestrzeni kształtowania relacji między obrazem a dyskursem.

Słowa kluczowe: reprezentacja obrazu, autoprezentacja artysty, podmiot/przedmiot – tekst/obraz, praktyka ekfrastyczna

Przybyszewski writes Munch – the image of an artist and his oeuvre in essays *Psychiczny naturalizm* (Psychological naturalism) and *Edward Munch*

Summary

The subject of this article is an analysis and interpretation of two essays by Stanisław Przybyszewski (i.e., *Psychiczny naturalizm* and *Edward Munch*) as a two-part study of Edvard Munch's oeuvre. What is the author's intention here is reconstructing the image of Munch as an artist portrayed in Przybyszewski's texts, to subsequently emphasize the tension sustaining therein between the representation of the Norwegian artist's paintings and the self-presentation by the writer. The final part of the article focuses on the study of ekphrasis as practiced by Przybyszewski, namely, a space of developing relationship between image and discourse.

Keywords: image representation, artist's self-presentation, subject/object – text/image, ekphrasis in practice

Przybyszewski schreibt Munch – das Bild des Künstlers und seines Werkes in den Essays *Psychischer Naturalismus* und *Edvard Munch*

Zusammenfassung

Der Beitrag stellt die Analyse und Interpretation zweier Essays (*Psychischer Naturalismus* und *Edvard Munch*) von Stanisław Przybyszewski dar, die als ein zweiteiliges Studium des Werkes von Edvard Munch gedacht wurden. Das Ziel ist es, das Bild von Munch als Künstler zu rekonstruieren und anschließend die den analysierten Texten beiwohnende Spannung zwischen der Darstellung der Bilder des norwegischen Malers und der Selbstdarstellung des Autors des Textes zu explizieren. Der letzte Teil des Beitrags konzentriert sich auf die Erforschung der ekphrastischen Praxis von Przybyszewski als eines Raumes, in dem das Wechselverhältnis zwischen Bild und Diskurs gestaltet wird.

Schlüsselwörter: Bildrepräsentation, Selbstdarstellung des Künstlers, Subjekt/Objekt – Text/Bild, ekphrastische Praxis

MARTA KRYSZYNA TYLKOWSKA

Georg Büchner i Stanisława Przybyszewska o roli i zadaniach twórcy

Utworem literackim, który wywarł ogromne wrażenie na Stanisławie Przybyszewskiej, była *Śmierć Dantona* (*Dantons Tod*, 1835, wyd. pol. 1956) Georga Büchnera. Pisarka twierdziła, że lektura tego dramatu miała znaczny wpływ na porzucenie przez nią malarstwa i zajęcie się literaturą. Jej zainteresowania literackie okazały się zresztą w dużym stopniu zbieżne z zainteresowaniami Büchnera. *Thermidor* (pisany po niemiecku; 1975) jest dalszym ciągiem i jednocześnie polemiką z Büchnerowską *Śmiercią Dantona*, natomiast w *Sprawie Dantona* (1975) Przybyszewska podjęła dokładnie ten sam wątek, co niemiecki autor. Należałoby się spodziewać, że oboje pisarze mieli też podobne poglądy na literaturę, a co za tym idzie, na rolę, zadania i powinności jej twórców. Jak to wyglądało w rzeczywistości?

Według Büchnera pisarz (poeta dramatyczny, artysta) powinien pokazywać świat 'takim, jakim jest', zdaniem Przybyszewskiej literat (który jest kimś więcej niż tylko artystą) traktuje świat jak 'niedoskonały półprodukt', który dopiero w twórczości może zyskać szlachetniejsze oblicze. Wydaje się, że są to poglądy całkiem przeciwstawne, nie do pogodzenia. Czy można znaleźć w nich punkty styeczne? Czy artysta, w pojęciu Büchnera, miał wspólne cechy z twórcą, według Przybyszewskiej? Wreszcie – w jakim stopniu obojgu pisarzom udało się zrealizować w praktyce ich teoretyczne założenia na temat twórczości?

Nie wiadomo, kiedy Przybyszewska po raz pierwszy zetknęła się z dramatem Büchnera; twierdziła, że żaden inny utwór nie wywarł na

niej tak wielkiego wrażenia. Dzieło to w dużej mierze ukształtowało młodą Przybyszewską, nadało kierunek jej fascynacjom, określiło tematykę jej twórczości. W jednym z listów wspominała, iż był to utwór, który najbardziej przeżyła w swej młodości. Jednocześnie po latach czuła się zobowiązana do napisania własnej interpretacji, własnej wersji przedstawionych przez Büchnera wydarzeń¹.

Pod wpływem Büchnera zabrałam się do rewolucji; dzięki niemu musiałam opuścić malarstwo, gdyż nastąpiła fiksacja psychiczna: nie mogłam niczego rysować, co by nie było ilustracją do *Dantons Tod*. Teraz, gdy znam historię – razi mnie dziecinność ujęcia wszelkich kwestii [...]; a ponieważ czytałam go najmniej jedenaście razy i tłumaczyłam – irytuje mnie do wściekłości nie dziecinna, lecz wręcz nie istniejąca konstrukcja i kompozycja. Tym bardziej, że posiada parę scen prawdziwie *grandioses*².

Jej stosunek do utworu zmieniał się, z całą pewnością jednak dramat ten pozostał bardzo ważny dla polskiej pisarki, przez lata wracała do niego, stanowił też dla niej istotny punkt odniesienia.

Thermidor z 1924 roku – zarzucony, niedokończony i przemilczany przez autorkę – był pisany pod wpływem *Śmierci Dantona* Büchnera.

¹ W *Sprawie Dantona*.

² S. PRZYBYSZEWSKA: *Listy*. T. 1 (grudzień 1913 – wrzesień 1929). Opr. T. LEWANDOWSKI. Gdańsk 1978, s. 614. Wszystkie cytowane jednostki epistolarne S. Przybyszewskiej pochodzą z trzech tomów jej korespondencji w opracowaniu T. Lewandowskiego: t. 1 (grudzień 1913 – wrzesień 1929), Gdańsk 1978; t. 2 (październik 1929 – listopad 1934), Gdańsk 1983; t. 3 (grudzień 1927 – październik 1933), Gdańsk 1985. Trudno powiedzieć, w jakim stopniu zacytowany fragment listu jest szczerym wyznaniem, a na ile formą autokreacji. Zarówno początek fascynacji rewolucją, jak i wybór zawodu pisarki miały też inne (choć niekoniecznie wykluczające się) wersje w korespondencji Przybyszewskiej. Trochę wcześniej w tym samym liście autorka przytacza słowa Leona Schillera, który uznał jej utwór za „lepszy od dramatów Rollanda i Büchnera”. Porównanie na własną korzyść z pierwszym pisarzem Przybyszewska uważa za oczywiste, drugie natomiast niezmiernie ją cieszy.

Przybyszewska myślała o nim raczej jako o próbie dramatycznej, nieudanym szkicu, nie uczyniła go też swoim oficjalnym debiutem dramatycznym³. Obok fragmentów trzymających w napięciu, charakteryzujących się żywym dialogiem, mnóstwo tu przydługich, wyraźnie niedopracowanych tyrad. *Thermidorowi* można postawić większość zarzutów, które Przybyszewska, już jako autorka *Sprawy Dantona*, stawiała utworowi Büchnera:

Büchner byłby może napisał rzecz istotnie porywającą, gdyby się do *Śmierci Dantona* zabrał mając lat 50 zamiast 23, jako wyszkolony wewnętrznie i zewnętrznie, doświadczony, sumienny literat. [...] a Büchner miał 23 lata i przedwcześnie wybujały talent skazanych na wczesną śmierć, wobec czego powykręwał dość na chybił trafił wycinki z rozmaitych posiedzeń Konwencji i Klubu, skopiował (dosłownie) tu jedną, tu dwie strony mów Robespierre'a – powplatał w to anegdoty, [...] a całość skleił własnymi myślami, których gorączkowy pośpiech, beładny a wulkaniczny natłok bardzo często rozsądza monumentalny pseudodramat i rozlewa się na wszystkie strony, bez najmniejszego związku z przedmiotem⁴.

Jak widać, przynajmniej niektóre z tych zarzutów można by postawić również *Thermidorowi* Przybyszewskiej. Warto również zauważyć, że Büchner, kiedy napisał *Śmierć Dantona*, był młodszy, niż podaje to Przybyszewska. Natomiast dwadzieścia trzy lata miała autorka *Thermidora*, kiedy pracowała nad tym dramatem. Nie wydaje się to pomyłką przy-

³ Za debiut dramatyczny miała uchodzić późniejsza jednoaktówka *Dzień w pięćdziesiąty trzeci*. Co ciekawe, to właśnie ten dramat pisarka uznała za swój pierwszy „dorosły” utwór. Przed *Thermidorem* podczas pobytu w Poznaniu powstał jeszcze jeden utwór dramatyczny, zagubiony albo też zniszczony przez samą pisarkę. Zaskakujące, że *Thermidor* jednak się zachował. Do zawartej w nim tematyki Przybyszewska próbowała jeszcze wrócić po napisaniu *Sprawy Dantona*. Dopiero wtedy uznała, że wypracowała sobie wystarczające środki, by zmierzyć się z tematem, w którym „wyjątkowo rzeczywistość faktycznie przerasta fikcję dramatyczną” (por. S. PRZYBYSZEWSKA: *Listy*. T. 1..., s. 621).

⁴ Ibidem, s. 189–190.

padkową. Przybyszewska w równym stopniu pisze o Büchnerze, jak i o sobie pracującej nad *Thermidorem*, który był polemiką z Büchnerem, ale również utworem napisanym pod wpływem *Śmierci Dantona*. Już po napisaniu *Sprawy Dantona* Stanisława Przybyszewska pisze o *Thermidorze*:

Cztery lata temu próbowałam coś cztery razy napisać (wówczas jeszcze po niemiecku) dramat na ten temat. Wtedy brakło mi oczywiście środków i dyscypliny. W każdym razie nie udało się zupełnie: i obawiam się, że by się nie udało i teraz⁵.

W innym liście z tego okresu pisarka wyznaje:

Waham się teraz, czy rzucić się raz jeszcze na ciąg dalszy (a przygotowany w *Sprawie*), mianowicie *Thermidor* – lata temu próbowałam go napisać, wówczas jeszcze po niemiecku, coś pięć razy. Wtedy oczywiście nie miałam środków, ani dojrzałości umysłu. Obawiam się tylko, że w ciągu tych pięciu prób wyczerpałam zbyt wiele cennego materiału – a wcielać udane fragmenty utworu starego w nowy jest rzeczą niesłychanie niebezpieczną. Są bowiem cięższe, niż się przypuszcza, łamiać kierunek własny⁶.

Są to jedyne wzmianki w korespondencji dotyczące tegoż dramatu. Pisarka traktuje więc go raczej jako ewentualny materiał do ponownego opracowania, niż utwór wymagający ukończenia i kilku poprawek. Gdy chodzi natomiast o *Sprawę Dantona* – najbardziej znany dramat Przybyszewskiej – pisarka przedstawia i interpretuje w nim dokładnie te same wydarzenia historyczne, co Büchner w *Śmierci Dantona*.

W rewolucji francuskiej Büchner i Przybyszewska widzieli coś zupełnie innego i z całkowicie różnych powodów uczynili z niej temat swoich utworów. Oboje jednak skoncentrowali się raczej na procesach psychicznych swoich bohaterów, niż na wiernym odtworzeniu wydarzeń historycznych. Büchner chciał pokazać w swoim dramacie klęskę

⁵ Ibidem, s. 375.

⁶ Ibidem, s. 481.

ideałów rewolucji i poszukać jej przyczyn. Bohaterowie *Śmierci Dantona* są, zgodnie z założeniem autora, zwykłymi ludźmi, może nawet mniej moralnie rozwiniętymi od przeciętnych. W jednym z listów pisarz stwierdza: „Nie mogę przecież robić cnotliwych bohaterów z takiego Dantona i bandytów rewolucji!”⁷. W innym liście tak definiuje powinności pisarza podejmującego tematykę opartą na faktach: „poeta nie jest nauczycielem moralności; wymyśla i stwarza postacie, ożywia minione czasy, a ludziom wolno czerpać z tego naukę taką samą, jak czerpią z nauki historii lub obserwacji tego, co się wokół nich dzieje w życiu ludzkim”⁸.

Przybyszewska natomiast widziała w opisywanych wydarzeniach rewolucyjnych tragedię geniusza⁹, który uświadamiał sobie, że przerósł swój czas, swoją epokę, a wszystko, co chciał podarować ludzkości, może być dla niej tylko szkodliwe. Miał świadomość, że świat nie jest gotowy na rewolucję, a jednocześnie on – geniusz – doprowadził do takiego momentu, z którego nie można zawrócić. Temat ten był bardzo istotny dla pisarki, która twierdziła, że

twórczość społeczna – tragedia geniusza – to ważny obszar życiowej dramaturgii. Tu motyw uniwersalny streszcza się w jednostce: sam rdzeń dramatu może się zatem rozegrać w małym pokoju. Za to intelektualny charakter konfliktu wymaga bezwzględnie ujęcia myślowego i słownej ekspresji¹⁰.

⁷ G. BÜCHNER: *Listy*. Przeł. C. PRZYMUSIŃSKI. W: IDEM: *Utwory zebrane*. Opr. B. PŁACZKOWSKA. Warszawa 1956, s. 355.

⁸ Ibidem, s. 360.

⁹ Geniuszem tym był, zdaniem Przybyszewskiej, Robespierre. Danton natomiast był według pisarki „renegatem geniuszu”. Danton w dramacie Przybyszewskiej jest ważnym bohaterem, jednak nie tak istotnym jak Robespierre. Już w tytule autorka traktuje go przedmiotowo, jako kogoś, z kim łączy się sprawa, problem do rozwiązania dla geniuszu Robespierre’a (por. E. GRACZYK: *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*. Warszawa 1994, s. 118–121).

¹⁰ S. PRZBYSZEWSKA: *Samowyznawca*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 42 (303), s. 3; przedruk w: EADEM: *Listy*. T. 2..., s. 552.

Pisarka uważała, że jej spojrzenie na rewolucję jest nowocześniejsze i jednocześnie prawdziwsze, Büchner natomiast, jej zdaniem, wyczuł wprawdzie wagę tematu, jednak z powodu młodego wieku, pośpiechu, a przede wszystkim epoki, w której wzrastał, nie mógł go w pełni wyzyskać. Przybyszewska kilkakrotnie podkreślała, że Büchner, mimo iż był geniuszem, nie potrafił stworzyć genialnego dzieła, gdyż, po pierwsze, był zbyt młody i pisał jakoby ze świadomością, że nie ma wiele czasu; po drugie, został wychowany i ukształtowany w kulturze¹¹ o ponad sto lat wcześniejszej, mniej nowoczesnej niż kultura współczesna polskiej pisarce. Możliwe, że w przypadku jej fascynacji tematem, prowadzącej do napisania własnej interpretacji wydarzeń, zadziałało coś, co podczas pracy nad przeróbką *Krzyku* Stanisława Przybyszewskiego nazwała „słabością do niewyzyskanych tematów”¹².

¹¹ Przybyszewska bardzo wierzyła w postęp. Wygłaszała na ten temat kontrowersyjne opinie, np. „Gdy my, ludzie powojenni, czytamy utwory wielkich umysłów ludzi sprzed stu lat – Goethego czy Voltaire’a – ziewamy, przeniknięci smutną świadomością swej olbrzymiej wyższości; świadomością przepaści postępu. Z naszego brzegu my, najprzeciętniejsi z przeciętnych, patrzymy na sam szczyt ówczesnej kultury jak na dawno miniony etap własnego, wczesnego rozwoju. Najśmielsza myśl ówczesnych rewolucjonistów jest nam komunałem. Na rzeczy dostępne dziś każdej stenotypistce oni ani nazwy jeszcze nie szukali” (EADEM: *Listy*. T. 1..., s. 338). Jedynym, ciągle zbyt nowoczesnym, a przez to niedostępnym geniuszem czasów minionych był, zdaniem pisarki, Robespierre.

¹² EADEM: *Listy*. T. 1..., s. 145. Przybyszewska napisała własną wersję *Krzyku*, której nadała tytuł *Twórczość Gerarda Gaszłówna*. Celem pisarki było stworzenie spójnej, logicznej przeróbki interesującego, jej zdaniem, jednak niedopracowanego, źle napisanego utworu. W rezultacie powstała powieść bardzo różniąca się od oryginału. Przybyszewska planowała też napisać własną, doskonalszą wersję *Il regno doloroso* Przybyszewskiego. Z kolei ważne dla siebie dzieła często tłumaczyła (w tym *Śmierć Dantona*), co również uważać można za napisanie cudzego utworu od nowa, stworzenie własnej wersji. Jak widać, była to stała praktyka pisarki, przy czym *Śmierć Dantona* stanowiła dla niej źródło niewyczerpanych inspiracji – od napisania „dalszego ciągu”, poprzez próby

Można spotkać się ze stwierdzeniami, że Przybyszewska „szczególnie nie cierpiała” Büchnera¹³. Jednak wydają się one nieprawdziwe. W listach pisarki wielokrotnie możemy obserwować pewną pobłażliwość, irytację, natomiast zdecydowanie nie nienawiść. Z całą pewnością pisarka nie uważała Büchnera za wroga, choć na pewno za godnego przeciwnika, wbrew któremu i wobec którego tworzyła swoje teorie. Niektóre wypowiedzi niemieckiego pisarza mogły stać się podstawą do sformułowania przez Przybyszewską tez polemicznych. Na przykład przytoczone wyżej poglądy Przybyszewskiej dotyczące roli jednostki, geniusza w literackiej interpretacji wydarzeń rewolucyjnych stanowiły antytezę takiej oto wypowiedzi Büchnera: „Jednostka jest tylko pianą na fali, wielkość jest przypadkiem, panowanie geniusza komedią kukielkową, śmiesznymi zapasami ze spiżowym prawem”¹⁴.

Według polskiej pisarki bohaterami dzieła literackiego mogli być jedynie ludzie wybitni, wyrastający ponad przeciętność i w procesie samodoskonalenia wyzbywający się swoich zwyczajnych, można by powiedzieć, ludzkich cech. Spośród postaci historycznych pojawiających się w jej utworach jedynie Robespierre, jej zdaniem, spełniał te wymogi. Pozostałych, mniej doskonałych bohaterów, czyniła lepszymi niż byli w rzeczywistości, obdarzając ich na przykład inteligencją czy szlachetnością. Przybyszewska uważała, że dzięki temu stawiali się bar-

translatorskie, aż do stworzenia nowego dramatu, podejmującego tę samą tematykę. Być może Przybyszewska również dlatego tak ceniła przedmowę G.B. Shawa do *Cezara* i *Kleopatry*, że znalazła w niej zrozumienie dla swoich praktyk i doświadczeń.

¹³ Por. K. JAKSENDER: *Pisanie eksplozji. Stanisława Przybyszewska, rewolucja, literatura*. W: „Gorsza” kobieta. Dyskursy inności, samotności i szaleństwa. Red. D. ADAMOWICZ, Y. ANISIMOVETS, O. TARANEK. Wrocław 2008, s. 261. Przesłanką do takiego stwierdzenia były różnice w poglądach pisarzy na literaturę oraz w postrzeganiu Robespierre’a. Listy Przybyszewskiej nie potwierdzają tego. Należy pamiętać, że pisarka nie ukrywała swoich antypatii, a nienawiści potrafiła dać wyraz w sposób niepozostawiający wątpliwości.

¹⁴ G. BÜCHNER: *Listy...*, s. 361.

dziej interesujący, a w rezultacie zyskiwało na tym dzieło¹⁵. Büchner natomiast twierdził:

A co się jeszcze tyczy tak zwanych poetów idealistycznych, to uważam, że oni prawie zawsze pokazywali w swoich utworach napęgnięte patosem marionetki, a nie ludzi z krwi i kości, których radości i cierpienia mógłbym współprzeżywać i których czyny mogłyby mnie przerazić albo w podziw wprowadzić¹⁶.

Różnice w poglądach Büchnera i Przybyszewskiej są także widoczne w sformułowanych przez nich definicjach literatury i jej zadań. W przypadku Georga Büchnera znakomitym przykładem takiej definicji jest fragment noweli *Lenz* (1839, wyd. pol. 1956). Wypowiedź głównego bohatera na temat kształtu i zadań sztuki wydaje się zgodna z poglądami autora, co widać między innymi w listach, z których pojedyncze zdania wskazują, że opinie włożone w usta pisarza okresu *Sturm und Drang* są podzielane przez Büchnera. *Lenz* z noweli wyżej ceni poetów próbujących pokazać rzeczywistość taką, jaką jest ona naprawdę, niż tych, którzy w swoich utworach usiłują przekształcić ją, co argumentuje następująco:

Bóg przecie stworzył świat taki, jaki być powinien, i my na pewno nie potrafimy nufuszerować nic lepszego; jedynym naszym dążeniem powinno być choć trochę współtworzyć z Panem Bogiem. Ja żądam we wszystkim życia, prawdopodobieństwa istnienia, wtedy – wszystko w porządku, nie ma już po co pytać, czy rzecz jest piękna, czy brzydka. Poczucie, iż to, co się stworzyło, naprawdę żyje własnym życiem, przeważa nad tamtymi dwoma i stanowi jedyny sprawdzian w dziedzinie sztuki. Trafia się zresztą nader rzadko: znajdujemy je u Szekspira, brzmi w całej pełni w pieśni ludowej, a i u Goethego niekiedy się odzywa; całą resztę można wrzucić w ogień. Ludziska nie potrafią narysować nawet

¹⁵ Przybyszewska wielokrotnie pisze o tym w autointerpretacjach *Sprawy Dantona*, które są jednocześnie wyrazem jej poglądów na rolę i kształt współczesnej tragedii (por. S. PRZYBYSEWSKA: *Listy*. T. 1..., s. 499–515).

¹⁶ G. BÜCHNER: *Listy...*, s. 360.

psiarni. Dąży się do wyidealizowanych postaci, tymczasem wszystko, co widziałem w tym rodzaju, to drewniane kukły. Ten idealizm to najhaniebniejsze lekceważenie natury ludzkiej. Niechby lepiej spróbowali zniżyć się do życia tych najbardziej maluczkich i odmalowali je w każdym jego drgnieniu, każdej wynikającej zeń przenośni, każdej subtelnej, ledwo dostrzegalnej grze wyrazu¹⁷.

Cytowany fragment utworu można uznać za manifest poglądów Büchnera, a wypowiedź Stanisławy Przybyszewskiej o tym samym charakterze znaleźć można w jednym z listów. Pisarka parafrazuje w nim fragment programowego wiersza Paula Verlaine'a *L'Art poétique*¹⁸, aby potem zaprezentować coś w rodzaju własnego manifestu:

Réalité crue – to jak surowe mięso. Krwawe, obrzydliwe, cuchnące i absolutnie *ungeniessbar*. Można przełknąć, jeśli się ginie z głodu – owszem, podobno posiada nawet ogromne wartości odżywcze; ale nie zazdroścę tym, co z nich korzystają. W każdym razie można się rozchorować na samo wyobrażenie; a ci, co tego doświadczyli – chorują na samo wspomnienie [...]. Tymczasem *littérature* – to pieczeń z tego mięsa; w każdym razie pożywna – a ponadto smaczna; i nie przypłaca się mdłościami spożycia jej. Można by jeszcze dodać, że pieczeń jest już dziełem ludzkiej inteligencji – więc skomponowana, ujęta w rozsądny kształt¹⁹.

Tak skrajnie różne definicje literatury zdają się całkowicie wykluczać. Büchner zdecydowanie opowiada się po stronie „życia” wzgardzonego przez Przybyszewską. Artysta powinien, jego zdaniem, czerpać z rzeczywistości, przy czym ważne jest, żeby miał świadomość, iż jego dzieło nigdy tej rzeczywistości nie przewyższy. Najlepsze zaś, co

¹⁷ IDEM: *Lenz*. Przeł. K. IŁŁAKOWICZÓWNA. W: *Dawna nowela niemieckojęzyczna*. T. 1. Opr. G. KOZIELEK. Warszawa 1979, s. 427–428.

¹⁸ Wers, który w oryginale brzmi „Et tout le reste est littérature” [A cała reszta to literatura], w parafrazie Przybyszewskiej brzmi: „et tout le reste c’est réalité crue ou poésie” [A cała reszta to surowa rzeczywistość lub poezja]. Por. S. PRZYBYSZEWSKA: *Listy*. T. 1..., s. 338.

¹⁹ Ibidem, s. 383–384.

może zrobić twórca, to wierne naśladować naturę: „Najwyżej stawiam takiego poetę czy plastyka, który mi podaje przyrodę najprawdziej, tak że jego twór budzi we mnie odczucie; wszystko inne mi zawadza”²⁰. Przybyszewska natomiast uważa, że „literatura [...] to szczyt życia i najlepsza rzecz, jaką mamy na tym świecie”²¹.

Pisarka niejednokrotnie twierdziła, że swoją wiedzę o świecie czerpie przede wszystkim z dobrej literatury. To źródło wiedzy, przetworzone i (jej zdaniem) udoskonalone, uważała za pełniejsze, lepsze i bardziej wiarygodne od rzeczywistości.

Dla Büchnera natomiast wszystko, co prawdziwe, naturalne, stawało się synonimem piękna w sztuce. Pisarz afirmował naturę, a poprzez swoją twórczość próbował raczej zrozumieć świat niż go zmienić: „Gdyby mi jeszcze powiedziano, że poeta ma pokazywać świat takim, jakim być powinien, a nie takim, jakim jest, to odpowiem, że nie mam pod tym względem większych ambicji, niż sam Pan Bóg, który z pewnością zrobił świat takim, jakim być powinien”²². Jako twórca interesował się także zwykłym życiem, „tajemnicą duszy ludzkiej, zwłaszcza gdy traci kontrolę” (stąd jego zainteresowanie np. Lenzem czy Woyzeckiem – postaciami zmagającymi się z chorobą psychiczną).

Przybyszewską ludzkie słabości zajmowały jedynie jako coś, co należy pokonać, zwyciężyć w procesie samodoskonalenia. Pisarka dzieliła ludzi na dwa typy – jeden „stworzony do prowadzenia życia osobistego” oraz drugi „typ mentalny”²³. Ten pierwszy, stanowiący ponad 998 promila ludzkości, dzielił się na mnóstwo podtypów, kombinacji, jednak jako taki nie interesował pisarki. Drugi doczekał się szerokiego omówienia w jej listach, a bohaterami jej utworów były zazwyczaj osoby reprezentujące ów typ. To, co naturalne, stanowiło dla jednostki mentalnej

²⁰ G.BÜCHNER: *Lenz...*, s. 429.

²¹ S. PRZYSZEWSKA: *Listy*. T. 1..., s. 183.

²² G. BÜCHNER: *Listy...*, s. 365.

²³ Określenia te pojawiają się wielokrotnie w listach pisarki. Podział ludzkości na dwa typy często jest tematem jej rozważań zawartych w korespondencji.

synonim słabości, a zadaniem 'nowego człowieka', wymyślonego przez Przybyszewską, było przezwyciężanie natury w sobie. Literatura natomiast nie miała według pisarki afirmować rzeczywistości, ale ją ulepszać, zmieniać. Jeżeli natura jest chaosem i przypadkowością, a „świat [...] sklecony naprędce, bardzo niedbale, a co gorsza, nieinteligentnie”²⁴, to literatura powinna być doskonała, przemyślana, uporządkowana i składająca się z logicznie wynikających z siebie sekwencji.

W swojej prozie Przybyszewska przedstawiała niekiedy „zwykłych” ludzi i ich problemy, zazwyczaj jednak jako tło, karykaturalne odbicie postawy i poglądów geniusza²⁵. Często można wyczuć pogardę autorki dla przedstawionych ‘zwyczajnych’ wydarzeń²⁶. Niekiedy również jej ponadprzeciętni bohaterowie zwracają się w kierunku tzw. zwykłego życia (np. miłości), jednak ma to miejsce dopiero wówczas, gdy ponieśli klęskę w dziedzinach, zdaniem Przybyszewskiej, dużo ważniejszych²⁷.

Büchner badał, próbował zrozumieć emocje, uczucia swoich bohaterów, dostrzegając w nich motor ludzkiego działania. Przybyszewska z kolei marzyła o literaturze, w której „doczesne ‘Ja’ zaczyna tracić znaczenie. Dla niego [człowieka] samego, jak i dla wszystkich. Człowiek przestaje być indywidualnością przede wszystkim: punkt ciężkości jego życia duchowego przesuwają się w czystą myśl”²⁸.

²⁴ S. PRZYBYSZEWSKA: *Listy*. T. 1..., s. 383.

²⁵ Przykład tego możemy znaleźć również w *Sprawie Dantona*. Sztuczność otwierającej dramat „sceny kolejkowej” wydaje się zamierzona, gdyż celem jej jest nie tyle pokazanie rewolucyjnej codzienności, ile zniekształconych idei odbijających się w umysłach maluczkich. To, co najważniejsze w utworze, ma miejsce później i jest udziałem innych bohaterów. Por. E. GRACZYK: *Ćma...*, s. 45–46.

²⁶ Pisarka wielokrotnie twierdziła, że podejmowane przez nią dla ćwiczenia „nieistotne tematy” (np. miłosne perypetie) śmiertelnie ją nudzą i nie jest w stanie poważnie traktować swoich bohaterów.

²⁷ Por. A. BOJARSKA: *Andrée Lynne (Proza Stanisławy Przybyszewskiej)*. „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 11, s. 106–107.

²⁸ S. PRZYBYSZEWSKA: *Kobieca twierdza na lodzie (redakcja II)*. Mps. Archiwum PAN, Oddział w Poznaniu, sygn. P-III-52a,teczka 39, s. 3.

Zastanawiające w koncepcji Przybyszewskiej wydaje się oddzielenie literatury od innych dziedzin sztuki, które – zdaniem pisarki – w dużo mniejszym stopniu niż literatura kształtowały kulturę społeczną:

między sztuką a literaturą różnica jest większa, niż między sztuką, a trzecią gałęzią ludzkiej twórczości duchowej: nauką. Gdyż sztuka jest wyrazem niesformułowanej, sensualnej (wrażeniowej) myśli; toteż rozporządza środkami, które mogą służyć tylko do czysto sensualnej ekspresji. Literatura natomiast jest już wyrazem myśli sformułowanej, pojęciowej, posługuje się tym samym środkiem, co czysto pojęciowa nauka i co człowiek nieproduktywny: językiem, który jest dla myśli sensualnej niewłaściwym (bo nie bezpośrednim i zbyt ubogim) sposobem ekspresji. Istnieje jednak gatunek sztuki (nie literatury), który sobie właśnie język obrał za materiał: poezja liryczna²⁹.

Büchnerowi tego typu koncepcja byłaby z pewnością całkowicie obca. Pisarz niejednokrotnie w swoich wypowiedziach łączył ze sobą różne dziedziny sztuki. Mówiąc o literaturze, podawał przykłady z malarstwa³⁰, co mogło wskazywać, iż uważał sztukę za całość, jedność, a zadania sztuki były według niego dla wszystkich jej dziedzin takie same, artyści natomiast, niezależnie od tego, jaką dziedziną się zajmowali, mieli podobne cele, systemy wartości i priorytety. Literatura, zdaniem Büchnera, była jedną ze sztuk, poezja natomiast chyba czymś więcej niż tylko jednym z gatunków literackich. O sobie – autorze dramatów – mówi wielokrotnie „poeta dramatyczny”³¹.

Powyższe rozważania akcentują różnice w poglądach na literaturę oraz w postawach twórczych Büchnera i Przybyszewskiej, nietrudno jednak znaleźć w nich także pewne podobieństwa.

²⁹ Ibidem, s. 5.

³⁰ W jednym z listów Büchner pisze: „Traktuję dramat jak malowidło historyczne, które musi być podobne do pierwowzoru” (G. BÜCHNER: *Listy...*, s. 360). Z kolei w *Lenzu* tytułowy bohater (wypowiadający poglądy autora) swoje tezy dotyczące literatury ilustruje przykładami z malarstwa.

³¹ Określenie to wielokrotnie pojawia się w listach pisarza.

Najważniejszym wydaje się postulat dotyczący obiektywizmu w twórczości. Zarówno Büchner, jak i Przybyszewska utożsamiali obiektywizm z prawdą, w swoich utworach dążyli do obiektywizmu, a w rozważaniach teoretycznych głosili i tłumaczyli konieczność takiej postawy twórczej. Büchner twierdził w jednym z listów: „Naczelnym zadaniem poety dramatycznego jest zbliżyć się jak najbardziej do prawdziwej historii. Jego książka nie może być bardziej ani mniej moralna niż sama historia”³². Dla porównania warto przytoczyć zdanie Przybyszewskiej z niepublikowanego artykułu: „[...] w literaturze wyższość myśli intelektualnej i obiektywnej nad wrażeniowo-subiektywną jest aksjomatem, którego człowiek myślący nie może kwestionować”³³.

Według polskiej pisarki, prawdziwie obiektywni mogli być jedynie twórcy, którym udało się osiągnąć poziom mentalny, gdyż jak twierdziła: „Na poziomie indywidualnym zdolni jesteśmy pojąć tylko to, co nas osobiście dotknęło. Na mentalnym mamy możliwość pojęcia wszystkiego, co dostępne ludzkiemu poznaniu”³⁴. Można by się zastanowić, czy Georg Büchner nie był twórcą tego typu. Pisarz z jednej strony wykazywał się ogromną empatią, współczuciem dla swoich bohaterów, z drugiej skrupulatnie analizował ich czyny, motywy tych czynów z pozycji kogoś, kto rozumie więcej od nich. W swoich utworach przemawia zarówno w imieniu każdej z postaci, jak i z pozycji specjalisty, autorytetu. Taka postawa zbliża niemieckiego twórcę do tej postulowanej przez Przybyszewską: „Pisarz, uwolniony od własnego ‘Ja’, rozprasza się i mnoży jak kula rtęci. Jest równocześnie widownią, widzem i każdą osobą sztuki, gdyż z każdą trzeba się utożsamić”³⁵.

Z kolei pewien cytat z listu Büchnera mógł być bliski Przybyszewskiej, z zastrzeżeniem, że nazwałaby ona autora dramatu opartego na faktach raczej twórcą, pisarzem, literatem, ale na pewno nie „poetą

³² G. BÜCHNER: *Listy...*, s. 364.

³³ S. PRZYBYSZEWSKA: *Kobieca twierdza...*, s. 2.

³⁴ Ibidem, s. 6.

³⁵ S. PRZYBYSZEWSKA: *Poczęcie umysłowe*. „Pion” 1933, nr 1, z. X, przedruk: EADEM: *Listy*. T. 2..., s. 575.

dramatycznym". Cytat ten świetnie pokazuje różnicę pomiędzy relacją historyczną a utworem literackim: „Poeta dramatyczny jest w moich oczach zawsze tylko historykiem, ale ma nad nim tę przewagę, że stwarza historię po raz wtóry i miast suchej relacji przenosi nas bezpośrednio w życie danej epoki, zamiast charakterystyk daje charaktery, a zamiast opisów – postacie”³⁶.

Jak widać, nawet wśród tak skrajnie różnych poglądów na literaturę znaleźć można punkty stykowe. Różnice natomiast układają się w przejrzystą polemikę, dając przy tym pełniejsze, niejednostronne spojrzenie na zadania literatury i jej twórców.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- BÜCHNER Georg: *Lenz*. Przeł. Kazimiera IŁŁAKOWICZÓWNA. W: *Dawna nowela niemieckojęzyczna*. T. 1. Opr. Gerard KOZIEŁEK. Warszawa 1979.
- BÜCHNER Georg: *Listy*. Przeł. Czesław PRZYMUSIŃSKI. W: IDEM: *Utwory zebrane*. Opr. Barbara PŁACZKOWSKA. Warszawa 1956.
- PRZYBYSZEWSKA Stanisława: *Kobieca twierdza na łodzie*. Mps. Archiwum PAN, Oddział w Poznaniu, sygn. P-III-52a, teczka 39.
- PRZYBYSZEWSKA Stanisława: *Komentarz psychologiczny do Sprawy Dantona*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 47 (308).
- PRZYBYSZEWSKA Stanisława: *Krytyka a literat*. Rps. Archiwum PAN, Oddział w Poznaniu, sygn. P-III-52a, teczka 39.
- PRZYBYSZEWSKA Stanisława: *Listy*. Opr. Tomasz LEWANDOWSKI. T. 1 (grudzień 1913 – wrzesień 1929), Gdańsk 1978; t. 2 (październik 1929 – listopad 1934), Gdańsk 1983; t. 3 (grudzień 1927 – październik 1933), Gdańsk 1985.
- PRZYBYSZEWSKA Stanisława: *Poczęcie umysłowe*. „Pion” 1933, nr 1.
- PRZYBYSZEWSKA Stanisława: *Samowyzwiad*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 42 (303).
- PRZYBYSZEWSKA Stanisława: *Vita nuova*. Rps. Archiwum PAN, Oddział w Poznaniu, sygn. P-III-52a, teczka 39.

³⁶ G. BÜCHNER: *Listy...*, s. 364.

Literatura przedmiotu

- BOJARSKA Anna: *Andrée Lynne (Proza Stanisławy Przybyszewskiej)*. „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 11.
- BURZYŃSKA Anna: *Połknięte szpilki: Protokoły lekarskie Ernsta Büchnera a twórczość literacka Georga Büchnera*. W: *Medycyna w teatrze*. Red. Maciej GANCZAR, Krzysztof RUTKOWSKI, Kraków 2017.
- GRACZYK Ewa: *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*. Warszawa 1994.
- INGDAHL Kazimiera: *A gnostic tragedy: a study in Stanisława Przybyszewska's aesthetics and works*. Stockholm 1997.
- JAŚSENDER Kajetan: *Pisanie eksplozji. Stanisława Przybyszewska, rewolucja, literatura*. W: *„Gorsza” kobieta. Dyskursy inności, samotności i szaleństwa*. Red. Daria ADAMOWICZ, Yulia ANISIMOVETS, Olga TARANEK. Wrocław 2008.
- LEWANDOWSKI Tomasz: *Dramat intelektu. Biografia literacka Stanisławy Przybyszewskiej*. Gdańsk 1982.
- PILZ Dirk: *Nieprzejednany*. Przeł. Krystyna KOPCZYŃSKA. „Dialog” 2006, nr 4.
- TROSCZYŃSKI Marek: *I tak sobie dalej żył...: opowieść o Lenzu*. „Teatr” 2011, nr 4.

Georg Büchner i Stanisława Przybyszewska o roli i zadaniach twórcy

Streszczenie

Utworem literackim, który wywarł największe wrażenie na Stanisławie Przybyszewskiej, była *Śmierć Dantona* Georga Büchnera. Pisarka twierdziła, że lektura tego dramatu miała znaczny wpływ na porzucenie przez nią malarstwa i zajęcie się literaturą. Jej zainteresowania literackie okazały się zresztą w dużym stopniu zbieżne z zainteresowaniami Büchnera. *Thermidor* (pisany po niemiecku) jest dalszym ciągiem i jednocześnie polemiką z Büchnerowską *Śmiercią Dantona*, natomiast w *Sprawie Dantona* Przybyszewska podjęła dokładnie ten sam wątek, co Büchner. Wobec tak podobnych zainteresowań twórczych zaskakującym wydaje się fakt, że pisarze mieli tak odmienne poglądy na literaturę, a co za tym idzie, na rolę, zadania i powinności jej twórców. Wyras swym poglądom dawali przede wszystkim w listach, jak również we własnych utworach literackich (np. Büchner w *Lenzu*, Przybyszewska w *Twórczości Gerarda Gasztowta*). Według Büchnera pisarz (poeta dramatyczny, artysta) powinien pokazywać świat „takim, jakim jest”, zdaniem Przybyszewskiej literat (który jest kimś więcej niżli tylko artystą) traktuje świat

jako „niedoskonały półprodukt”, który dopiero w twórczości może zyskać szlachetniejsze oblicze. Wydaje się, że są to poglądy całkiem przeciwstawne, nie do pogodzenia. Miały jednak pewne punkty styczne.

Tekst jest prezentacją i zestawieniem poglądów Przybyszewskiej i Büchnera na literaturę, szukaniem genezy tychże poglądów oraz próbą spojrzenia na nie jak na polemikę, dającą pełniejszy obraz twórcy.

Słowa kluczowe: literatura, sztuka, twórca, polemika

Georg Büchner and Stanisława Przybyszewska on the role and tasks of a creator

Summary

A literary piece which impressed Stanisława Przybyszewska the most, was *Danton's Death* by Georg Büchner. She claimed that having read it significantly influenced her decision to give up painting career and take up literature instead. Przybyszewska's particular literary interests happened to coincide with Büchner's. *Thermidor* written by her in German, is both a continuation and a polemical piece in relation to *Danton's Death*, whereas in *The Danton Case* she dramatized exactly the same theme as Büchner had. In the light of such close creative kinship, it strikes that the two writers held so divergent views on literature and, as a consequence, on the role, tasks, and obligations of its creators. They expressed their views, most of all, in letters, but also in their literary pieces (e.g. Büchner in *Lenz*, Przybyszewska in *Twórczość Gerarda Gasztowta* [The Creation of Gerard Gasztowt]). According to Büchner, the writer (dramatist poet, artist) should depict the world "as it is," yet in Przybyszewska's opinion a person of letters (who is more than just an artist) treats the world as an "imperfect base product" which is capable of being transformed into a nobler end product in someone's oeuvre. The both stances seem contradictory and irreconcilable, yet they had some intersection points.

The present article juxtaposes the views by Przybyszewska and Büchner on literature, searches for an origin of those views, and attempts to present them as a polemic providing a comprehensive image of a creator.

Keywords: literature, art, creator, polemic

Georg Büchner und Stanisława Przybyszewska über die Rolle und die Aufgaben des Künstlers

Zusammenfassung

Georg Büchners *Dantons Tod* war das Werk, das Stanisława Przybyszewska am stärksten beeinflusst hatte. Die Schriftstellerin behauptete, dass gerade die Lektüre dieses Dramas dazu beitrug, dass sie die Malerei verwarf und sich der Literatur widmete. Ihre literarischen Interessen entpuppten sich übrigens als deckungsgleich mit den Interessen Büchners. Das auf Deutsch verfasste Drama *Thermidor* ist eine Fortsetzung und zugleich eine Polemik mit *Dantons Tod* und in *Sprawa Dantona* [Der Fall Danton] nimmt die Autorin genau dasselbe Motiv wie Büchner auf. Angesichts solcher Ähnlichkeiten zwischen Interessen der beiden Künstler überrascht die Tatsache, dass beide AutorInnen so unterschiedliche Literaturauffassungen hatten und die Rolle, Aufgaben und Verpflichtungen des Künstlers völlig unterschiedlich verstanden. Ihre Ansichten dazu drückten sie vor allem in Briefen und literarischen Werken (Büchner in *Lenz* und Przybyszewska in *Twórczość Gerarda Gasztowta*) aus. Laut Büchner soll der Schriftsteller (Dramenautor, Künstler) die Welt so zeigen, wie sie ist und laut Przybyszewska betrachtet der Literat (der etwas mehr ist als nur ein Künstler) die Welt als „ein unvollkommenes Halbprodukt“, das erst im Schaffensprozess ein veredeltes Antlitz bekommen kann. Diese Standpunkte scheinen sich gegenseitig auszuschließen und nicht vereinbar zu sein. Jedoch gab es zwischen ihnen einige Berührungspunkte. Im Beitrag werden die Literaturauffassungen von Przybyszewska und Büchner präsentiert und einander gegenübergestellt, wobei nach ihrer Genese gesucht und der Versuch unternommen wird, sie als eine Polemik zu betrachten, aus der sich ein vollkommeneres Bild der Künstler ergibt.

Schlüsselwörter: Literatur, Kunst, Künstler, Polemik

Wokół *Künstlerin(nen)roman* – kilka uwag na przykładzie tekstów Heleny Orlicz-Garlikowskiej i L. Andro¹

Hasło *Künstlerin(nen)roman*, inaczej niż *Künstlerroman*, jako określenie pewnego gatunku literackiego lub zjawiska literackiego, nie występuje w żadnym z niemieckich ani polskich leksykonów lub słowników terminów literackich², co może wskazywać, że nie jest to termin z punktu widzenia genologii ustabilizowany. Mimo to jego obydwie odmiany – *Künstlerinroman* oraz *Künstlerinnenroman* – pojawiają się akcydentalnie w badaniach germanistycznych, z reguły ukierunkowanych feministycznie lub genderowo. Wydaje się, że jest to efekt nie tylko przyświecającego badaniom feminologicznym założenia, że podmiot tekstu, traktowany przez tradycyjne literaturoznawstwo jako pewien

¹ Niniejszy artykuł bazuje częściowo na rozpoznaniach poczynionych w artykule *Künstlerin sein... Die Figur der Schauspielerin bei Helena Orlicz-Garlikowska und L. Andro*, który ukazał się w tomie *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze*, w wydawnictwie Peter Lang Verlag (Berlin, s. 103–115), pod moją redakcją.

² Por. np. O.F. BEST: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main 1994; I. BRAAK: *Poetik in Stichworten*. Stuttgart 2001; G. von WILPERT: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989; M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa 1996; *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 2002; *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. GAZDA i S. TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2006.

uniwersalny i w tym sensie bezpłciowy konstrukt, zawsze posiada płęć oraz że – co udowodniono już nie raz – jest to z reguły płęć męska, ale także wynik poszukiwań kobiecej tradycji literackiej, tzw. *her-story*. O tych przesłankach, przyświecających tworzeniu się studiów kobiecych i formowaniu się literaturoznawstwa feministycznego, napisano już bardzo wiele i równie dużo uczyniono, aby je zrealizować, czyli „wydobyć z ukrycia” kobiecie pisarstwo i dokonać rewizji zdominowanego przez mężczyzn kanonu literackiego³. Zdaje się zatem, że nie istnieje już dzisiaj potrzeba prowadzenia badań, które podejmowałyby najbardziej podstawowe kwestie literaturoznawstwa feministycznego. A jednak niemiecka feminolożka Inge Stephan diagnozuje, że wciąż jeszcze istnieją w tym zakresie pewne deficyty: o ile bowiem literackie obrazy kobiecości, będące produktem męskiej fantazji, są już dosyć dobrze przebadane, to badania obrazów kobiet stworzonych przez nie same wciąż jeszcze znajdują się w większości w fazie początkowej⁴. W innym miejscu badaczka postuluje wręcz, by w żadnym razie nie uznawać ich za zakończone⁵. Przenosząc ten postulat na grunt badań *Künstlerinnenroman* należy zatem stwierdzić, iż także w tym wypadku jest on nadal aktualny: obraz kobiety-artystki wykreowany kobiecym

³ Wystarczy w tym kontekście wymienić takie sztandarowe prace, jak: *Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. H. GNÜG, R. MÖHRMANN. Stuttgart 1985; S. WEIGEL: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel 1987.

⁴ I. STEPHAN: *Literaturwissenschaft*. In: *Gender-Studien. Eine Einführung*. Hg. C. von BRAUN, I. STEPHAN. Stuttgart, Weimar 2006, s. 289. O tym, że badania obrazów kobiecości kontynuowane są także dzisiaj, pisze również A. SCHALLENBERG: *Spiel mit Grenzen: zur Geschlechterdifferenz in mittelhochdeutschen Verserzählungen*. Berlin 2012, s. 36. W publikacji Schallenberg można także odnaleźć obszerną bibliografię na ten temat.

⁵ I. STEPHAN: *Tendenzen der Geschlechterforschung – Perspektiven für die Germanistik*. In: *Genderforschung – Leistungen und Perspektiven in der Germanistik*. Hg. M. CZARNECKA. Wrocław, Dresden 2013, s. 17.

piórem staje się bowiem coraz częściej przedmiotem naukowego zainteresowania⁶, lecz wciąż jeszcze wymaga eksploracji, i to zarówno o charakterze analitycznym, jak i syntetycznym.

Można przy tym wręcz odnieść wrażenie, że rysujące się w tym kontekście problemy badawcze, których zgłębienie wymagałoby wprowadzenia perspektywy genderowej, są wprawdzie odnotowywane, lecz nie wyznaczają głównej osi naukowej refleksji. Stanisław Kryński, analizując gatunkową przynależność powieści Anieli Gruszeckiej *Przygoda w nieznanym kraju*, stwierdza przykładowo, iż utwór ten można uznać za „kobietą *Künstlerroman*”, gdyż „postacią centralną powieści, napisanej przez kobietę, jest również kobieta, i to głównie z jej punktu widzenia prowadzona jest tu trzecioosobowa narracja. Nie pozostaje to bez wpływu na sposób kreowania świata przedstawionego w utworze, zabarwiając też w jakiejś mierze prezentowane w nim idee. Kobieta *Künstlerroman* można by więc uznać za wariant gatunkowy tzw. „powieści kobiecej” – w szerokim znaczeniu tego terminu”⁷. Po tej konstatacji badacz wycofuje się jednak z wprowadzonego tym sposobem kontekstu, by zinterpretować interesujący go utwór przez pryzmat problematyki filozoficznej. Nie sposób jednak nie odnieść się do zasygnalizowanych tutaj problemów aparatu pojęciowego tudzież adekwatności nomenklatury: czy rzeczywiście bowiem powieść, której bohaterką jest kobieta-artystka, napisana przez kobietę, winna nazywać się kobietą *Künstlerroman*? Pierwsza z trudności, jakie się w tym kontekście rysują, i zarazem najbardziej oczywista, jest natury translologicznej. Polskie tłumaczenie niemieckiego pojęcia *Künstlerroman* – powieść o artyście – ma bowiem ten deficyt, iż, jak zauważył już Andrzej Z. Makowiecki, „w tym sformułowaniu zanika, nierozzerwalnie z omawianym typem utworu zwią-

⁶ Por. np. S. HAM: *Zum Bild der Künstlerin in literarischen Biographien: Christa Wolfs „Kein Ort. Nirgends“, Ginka Steinwachs’ „George Sand“ und Elfriede Jelineks „Clara S“*. Würzburg 2008.

⁷ S. KRYŃSKI: „Na krawędzi siebie i świata”. Anieli Gruszeckiej *Przygoda w nieznanym kraju*. W: *Z problemów prozy – powieść o artyście*. Red. W. GUTOWSKI, E. OWCHARZ. Toruń 2006, s. 372–373.

zana, sprawa subiektywizacji świata przedstawionego⁸. Zasadne wydaje się zatem używanie w języku polskim nie tłumaczenia terminu, lecz jego oryginalnej formy. Jednak podążając tym tropem łatwo skonstatujemy, iż *Künstlerroman* w swojej klasycznej postaci uważany jest przede wszystkim za powieść o artyście⁹, który nie jest bynajmniej bezpłciowym twórcą, lecz zawsze osobowością twórczą rodzaju męskiego. Wystarczy w tym kontekście przytoczyć kilka słownikowych definicji: w *Metzler Literatur Lexikon* czytamy na przykład, iż *Künstlerroman* „to opowieść o losach i twórczości artysty”¹⁰, przy czym tę informację odnajdziemy także w *Sachwörterbuch der Literatur* („opowieść o losach artysty”¹¹) oraz w encyklopedii Brockhause („powieść, w której centrum znajduje się postać artysty”)¹², zaś przytaczane w wymienionych leksykonach tytuły dzieł literackich odsyłają do utworów pisarzy (najczęściej: Heinse: *Ardinghello*, Goethe: *Wilhelm Meister*, Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*), których bohaterami są zawsze mężczyźni.

W objaśnieniach słownikowych nie odnajdziemy nawet wzmianki o tym, iż bohaterem *Künstlerroman* może być także *Künstlerin* – artystka, albo *Künstlerinnen* – artystki. Przyczyn tego stanu rzeczy można doszukiwać się w nieobecności czy też raczej niedoreprezentowaniu kobiet w historii sztuki oraz pełnieniu przez nie określonych ról społecznych, lecz także – jak udowodniła niemiecka literaturoznawczyni Ursula Mahrenholz, stosując w swoich badaniach instrumentarium psychoanalityczne – w odmiennej w przypadku poety i poetki psychospołecznej

⁸ A. Z. MAKOWIECKI: *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971, s. 7.

⁹ E. MATKOWSKA: *Künstlerroman – historia i perspektywy gatunku*. „Orbis Linguarum” 42 (2015), s. 334; U. MAHLENDORF: *Der weiße Rabe fliegt. Zum Künstlerinnenroman im 20. Jahrhundert*. In: *Deutsche Literatur von Frauen*. Hg. G. BRINKER-GABLER. München 1988, Bd. 2, s. 450.

¹⁰ H. WEIDHASE: *Künstlerroman*. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. G. i I. SCHWEIKLE. Stuttgart 1990, s. 256.

¹¹ G. VON WILPERT: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989, s. 488–491.

¹² *Der Literatur-Brockhaus. Zweiter Band: Fu–Of*. Hg. v. W. HABICHT, W.-D. LANGE und von der Brockhaus-Redaktion. Mannheim 1988, s. 423.

funkcji sztuki¹³. Wydaje się zatem wskazane konsekwentne używanie w literaturoznawczym dyskursie terminu *Künstlerinroman* w odniesieniu do powieści, której bohaterką jest artystka, a *Künstlerinnenroman* w stosunku do utworu, którego bohaterkami są artystki lub środowisko artystek. Druga z rysujących się w tym kontekście trudności jest związana z użyciem przydawki „kobieca”. Sugeruje ona bowiem, iż chodzi nie tyle o kobiece autorstwo, ile o specyficzną „kobiecą” poetykę, z gruntu inną niż pisarstwo „męskie”. Takie stanowisko było reprezentowane przez nurt tzw. *écriture féminine*, doszukający się w utworach piszących kobiet śladów specyficznego języka, metaforyki i problematyki, szczególnie spopularyzowany przez Hélène Cixous lub Luce Irigaray, a na gruncie niemieckim percypowany z reguły w kontekście tzw. pisania ciałem (*den Körper schreiben*). Dzisiaj jednak próby ustalenia specyficznych cech kobiecego pisarstwa, wynikających wyłącznie z różnicy płci, należy uznać za rozdział już zamknięty i w sposób raczej sztuczny utrzymywany przy życiu, a przemawiającym za tym argumentem jest przede wszystkim fakt, iż właściwości rzekomo typowo kobiecego tekstu łatwo rozpoznać także w tekście napisanym przez mężczyznę¹⁴. Zamiast epitetu „kobiecy” dobrze byłoby zatem używać określenia „tekst/utwór kobiety”, które w sposób jednoznaczny odsyła do kobiecego autorstwa¹⁵, bądź też opatrywać epitet „kobiecy” stosownym wyjaśnieniem.

Oprócz problemów z nomenklaturą w dociekaniach naukowych poświęconych specyfice i fenomenowi powieści o artystce winno się

¹³ U. MAHLENDORF: *Der weiße Rabe...*, s. 445.

¹⁴ Pisze o tym więcej A. BYRSKA: *Język kobiecy jako złudzenie? Pytania o istnienie narracji uwarunkowanej przez płć*. „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2 (32) 2017, s. 29–40. doi:10.4467/2084395XWL17.010.7768

¹⁵ Mając na uwadze to obostrzenie, w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Śląskiego utworzona została seria wydawnicza o nazwie „Niemiecka Literatura Kobiet”, a nie Niemiecka Literatura Kobieca; celem serii jest zapoznanie polskiego czytelnika z utworami niemieckich pisarek, niedostępnymi dotąd w tłumaczeniu na język polski.

przy tym wziąć pod uwagę następującą hipotezę wspomnianej już Ursuli Mahlendorf: „[...] powieść o artyście [...] autorstwa kobiety – ze względu na zupełnie inne możliwości rozwoju kobiety w społeczeństwie patriarchalnym, niezmiennie aż po wiek XX – musi wyglądać całkiem inaczej”¹⁶. To przypuszczenie prowadzi zaś siłą rzeczy do konkluzji, że także badanie powieści o artystce pióra kobiety winno wychodzić z całkiem innych przesłanek i posługiwać się innymi (niż w przypadku klasycznej, tj. ‘męskiej’, powieści o artyście) kategoriami analitycznymi. Jest to wyzwanie badawcze, któremu z pewnością nie można sprostać w ramach jednego przyczynku i w oparciu o analizę zaledwie kilku tekstów, wymagające przemodelowania istniejących paradygmatów badawczych bądź włączenia nowych, także wypożyczonych z innych dyscyplin, narzędzi analitycznych, oraz, w konsekwencji, przeprowadzenia szerzej zakrojonych rozpoznań. W związku z tym uzasadnione wydaje się podjęcie wpierw próby aplikacji modeli badawczych, stosowanych z powodzeniem przez ‘tradycyjne’ literaturoznawstwo, na grunt badań powieści o artystce. Jednym z takich modeli, używanych również w odniesieniu do klasycznych (‘męskich’) realizacji tego gatunku, jest tematologia, bądź, szersze znaczeniowo, niemieckie *Stoff- und Motivforschung*. Za takim działaniem badawczym przemawia przede wszystkim fakt, iż motyw artysty bądź artystki odgrywa w powieści o artyście (i artystce) rolę nadrzędną i jest w tym sensie ważnym, o ile nie najważniejszym, jej elementem, a być może nawet konstytuującym sam gatunek. Badania oscylujące wokół motywu artystki, uwzględniające perspektywę genderową, można zatem rozumieć jako wstępne rozpoznanie pola badawczego, którego granice wyznacza pojęcie *Künstlerinroman*.

Ukierunkowanej feministycznie analizie motywu artystki chciałabym w moich dalszych rozważaniach poddać teksty, które wyszły spod pióra dwóch pisarek: *Nie-Komediantkę* (1903) Konstancji Piskorskiej (pseudonim: Helena Orlicz-Garlikowska) oraz *Die Komödiantin*

¹⁶ U. MAHLENDORF: *Der weiße Rabe...*, s. 449.

Dora X. [Komediantka Dora X.] (1920) Austriaczki Theresy Rie (pseudonim: L. Andro). W wyborze kierowały mną następujące przesłanki: po pierwsze, ich bohaterkami są kobiety-artystki, a konkretnie aktorki, co sugerują już ich tytuły; po drugie, obydwie teksty ukazały się mniej więcej w tym samym przedziale czasowym, co z kolei pozwala interpretować je w kontekście pewnych wybranych zjawisk i procesów historycznoliterackich. W tym konkretnym przypadku są to przykładowe realizacje motywu aktorki w literaturze niemieckiej i polskiej końca XIX i w początkach XX wieku. Takie działanie badawcze wynika także z refleksji, iż wybrane teksty charakteryzują się widocznymi odniesieniami do literackich wzorców: *Nie-komediantka* przywołuje wręcz eksplicitnie *Komediantkę* Reymonta, natomiast bohaterka powieści Andro wspomina bliżej nieokreślone „powieści teatralne”¹⁷.

Chyba najbardziej znanym nazwiskiem, jakie przywołuje się często w kontekście rozważań o motywie artystki w literaturze niemieckiej, jest Friedrich Nietzsche. Jego *dictum* brzmi zaś następująco: „W końcu kobiety: zastanówmy się nad całą historią kobiet, – nie musząż one przede wszystkim i ponad wszystkim być aktorkami? [...] Kobieta jest tak bardzo artystką...”¹⁸. W sukurs Nietzschemu idzie Heinrich Mann, wyrokując: „Mówcie, co chcecie: kobiety bardziej idealnej od aktorki jednak nie znajdziecie”¹⁹. Na analogiczne sądy natrafimy również w literaturze polskiej tego okresu: „Kobieta gra na scenie swoją płęć, mężczyzna odtwarza skomplikowany egzemplarz społeczny”²⁰, orzeka Tadeusz Boy-Żeleński, a bohaterka *Komediantki* (1896) Władysława Reymonta otrzymuje od jednego z powieściowych bohaterów następującą radę: „Musisz pani być kameleonem: na scenie – dla sztuki, a potem

¹⁷ L. ANDRO: *Die Komödiantin Dora X.* Leipzig–Wien–Zürich 1920, s. 17.

¹⁸ F. NIETZSCHE: *O problemacie aktora*. W: IDEM: *Wiedza radosna*. Przeł. L. STAFF. Warszawa 1991, s. 329.

¹⁹ H. MANN: *Schauspielerin. Drama in drei Akten*. Berlin 1911, s. 43. Przeł. – N.N.-M.

²⁰ T. BOY-ŻELEŃSKI: *Marzenie i pysk*. Warszawa 1930, s. 172.

w życiu – z konieczności, bo inną być nie potrafisz...”²¹. W przytoczonych wypowiedziach jednoznacznie manifestuje się motyw kobiety jako aktorki, nieustannie odgrywającej różnorakie role, i to zarówno na scenie, jak i w życiu. Jego ustabilizowanie się następuje już ok. 1900 roku, o czym w literaturze przedmiotu pisano wiele razy²².

Mechanizmy, jakie uwidaczniają się często w procesie literackiego portretowania aktorek, są przy tym tymi samymi, dobrze znanymi badaczkom i badaczom z nurtu *gender studies*, mechanizmami kreowania literackich portretów kobiet jako takich: chodzi mianowicie o mityzację i stereotypizację²³. Niemiecka badaczka Renate Möhrmann wyrokuje wręcz: „Mit, który oplata postać [aktorki – NNM], jest ze zbyt trwałego materiału, aby można go było bez wysiłku od niej oderwać”²⁴. Obecność analogicznego zjawiska w literaturze polskiej XIX wieku²⁵ – modelowania postaci aktorki w zgodzie ze stereotypem lub mitem – dostrzega także Irena Sławińska. W jej ocenie aktorka staje się wówczas

²¹ W. REYMONT: *Komediantka*. Kraków 1955, s. 142.

²² C. KÜNZEL: „Die Kunst der Schauspielerinnen ist sublimierte Geschlechtlichkeit”. *Anmerkungen zum Geschlecht der Schauspielkunst*. In: *GeschlechterSpielRäume. Dramatik Theater, Performance und Gender*. Hg. G. PAILER und F. SCHÖSSLER. Amsterdam–New York 2011, s. 244 lub F. SCHÖSSLER: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart 2017, s. 225.

²³ Więcej na ten temat: G. PAILER, F. SCHÖSSLER: *GeschlechterSpielRäume. Einleitung*. In: EIDEM: *GeschlechterSpielRäume...*, s. 7–18; B. CONRAD: *Gelehrtentheater. Bühnenmetaphern in der Wissenschaftsgeschichte zwischen 1870 und 1914*. Tübingen 2004, s. 216.

²⁴ R. MÖHRMANN: *Die Schauspielerinnen als literarische Fiktion*. In: *Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Hg. R. MÖHRMANN. Frankfurt am Main 1989, s. 155.

²⁵ W polskiej literaturze okresu modernizmu artystki ukazywane są przeważnie jako *femme fatale*, podczas gdy w literaturze międzywojnia są to już bohaterki zdomowione w świecie sztuki, podejmujące próbę pogodzenia obowiązków domowych z ambicjami artystycznymi. Por. K. KRAŁKOWSKA-GĄTKOWSKA: *Bogini czy histrionka? Kreacje kobiet artystek w prozie (i dramacie) XIX i XX w.* W: *Z problemów prozy – powieść o artyście...*, s. 235.

„muzą nieobecności”: pustym znakiem poruszającym się w spolaryzowanej przestrzeni między automatem/marionetką i aniołem/bóstwem²⁶. Podobnie jak Sławińska, także Möhrmann zauważa, że generalnie literackie wizerunki aktorek odznaczają się widoczną polaryzacją: aktorka jest albo „istotą wyższą”, albo „przyziemną utrzymanką”²⁷.

W literaturze drugiej połowy XIX wieku aktorka często ukazywana jest również jako odnosząca sukcesy, młoda i piękna kobieta, przy czym nierzadko wyzyskiwane są następujące schematy fabularne: rezygnacja aktorki z kariery scenicznej na rzecz rodzinnego szczęścia²⁸, zawód miłosny i jego konsekwencje (gorzkie ‘przebudzenie’²⁹) oraz iluminacja (bohaterki uświadamiają sobie pustkę i bezsensowność własnej egzystencji)³⁰. Analizując typową akcję powieści o aktorce można dojść do wniosku, że aktorka z reguły stawiana jest przed następującym wyborem: albo osiągnięcie zawodowy sukces, albo odniesie przynoszącą ból i cierpienie porażkę w życiu prywatnym³¹. W konsekwencji bohaterki-aktorki często uciekają z teatru, gdyż nie znajdują w nim ani stabilizacji, ani społecznej akceptacji, przy czym zerwanie ze sztuką również nie przynosi im szczęścia³². Jednym zdaniem: sztuka aktorska oraz egzystencja (mieszczańska) są zazwyczaj wartościami dychotomicznymi, wzajemnie się wykluczającymi – tłumaczy to w pewnym stopniu fakt, dlaczego wielu pisarzy skazuje aktorki na śmierć lub na samotność (za paradygmatyczny można w tym kontekście uznać przykład Rey-

²⁶ I. SŁAWIŃSKA: *Refleksja nad „mitem współczesnym” dziś i wczoraj*. W: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Red. I. SŁAWIŃSKA, M. B. STYKOWA. Kraków, Wrocław 1983, s. 28.

²⁷ R. MÖHRMANN: *Die Schauspielerin als literarische Fiktion...*, s. 158.

²⁸ Ibidem, s. 161.

²⁹ K. KRAŁKOWSKA-GĄTKOWSKA: *Bogini czy histrionka?...*, s. 221.

³⁰ M. KOWALSKA: *W świecie „błyszczącej nędzy”*. Wizerunek aktorki w polskim dramacie i powieści drugiej połowy XIX wieku. W: *Gender, dramat, teatr*. Red. A. KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA, M. KOWALSKA. Kraków 2001, s. 25.

³¹ Por. M. KOWALSKA: *W świecie „błyszczącej nędzy”...*, s. 23.

³² Ibidem.

montowskiej Janki, która w finale powieści w straszny sposób odbiera sobie życie). Jeszcze inaczej ten stan rzeczy wyjaśnia Marta Kowalska: jej zdaniem porażki kobiet-artystek można odczytywać w kontekście postępującej emancypacji kobiecości. W opinii badaczki, samodzielność aktorek okazuje się zbyt wielkim obciążeniem, aby kobiety mogły ją suwerennie udźwignąć – takie modelowanie losów aktorek odpowiada przy tym antyemancypacyjnym poglądom pisarzy³³. W tym sensie powieść o aktorce jako subgatunek powieści o artystce wpisuje się w dominujący w XIX wieku (oraz, można zapewne dodać, także na początku XX wieku) paradygmat: „Women die like flies in the artist novels of the 19th century”³⁴.

Podobnie jak ich niemieccy koledzy po piórze, tak i polscy pisarze tego okresu prezentują z reguły pogląd, iż kobieta winna szukać spełnienia tylko i wyłącznie w rolach żony i matki³⁵. Inaczej jednak niż w przypadku literatury niemieckiej, w utworach pisarzy polskich znajdziemy bardziej jednolity (i w większości negatywny)³⁶ obraz aktorek. W niemieckich powieściach o aktorkach brakuje ponadto, jak twierdzi Möhrmann, typowych opisów środowiska teatralnego i zaniedbywany jest problem aktorek przeciętnych; z odwróceniem tej prawidłowości mamy natomiast do czynienia w polskich powieściach teatralnych powstałych po 1890 roku, gdzie dominują właśnie artyści przeciętni, z angażem w teatrach prowincjonalnych, dla których ważniejsza niż sztuka aktorska (definiowana jako kategoria artyzmu) jest sztuka przetrwania³⁷.

³³ Ibidem, s. 25.

³⁴ K. FJELKESTAM: *To Live or to Die for Art: Vicki Baums' Artist Novel "Die Karriere der Doris Hart" in the Light of Willa Cather's "The Song of the Lark"*. »Trans-Revue de littérature générale et comparée«, 15 (2013). <http://trans.revues.org/764> (6.02.2018).

³⁵ M. KOWALSKA: *W świecie „błyszczącej nędzy”...*, s. 25.

³⁶ Ibidem.

³⁷ A. SOBIECKA: *Piękno, powołanie czy przekleństwo? Sztuka aktorska w polskiej powieści teatralnej*. „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 7”. Ślupsk 2009, s. 75.

Przyglądając się utworom Orlicz-Garlikowskiej oraz Andro przez pryzmat poczynionych wyżej uwag, można w pierwszej kolejności stwierdzić, iż w obydwu problematyzowany jest los łamiącej zasady kobiety (-artystki): w powieści Orlicz-Garlikowskiej to wspomniana już *Komediantka*, zaś w utworze Andro chodzi o Ibsenowską Norę. Podczas jednak gdy polska pisarka ze swoją *Nie-Komediantką* już w tytule powieści zapowiada narrację kontrastową do Reymontowskiej i w dalszym przebiegu akcji ukazuje główną bohaterkę jako przeciwieństwo Janki, Andro komponuje tekst w sposób mniej polaryzujący, sytuując główną postać w przestrzeni tranzytorycznej – między sztuką a mieszczańską egzystencją.

Obydwie pisarki zrywają także ze stereotypowym sposobem ukaazywania aktorek jako kobiet młodych, odnoszących sukcesy i cieszących się popularnością, czyniąc bohaterkami swoich narracji nieznane szerzej komediantki, które nie odnoszą wielkiego sukcesu. Ów rozłam rysuje się szczególnie wyraźnie w przypadku polskiej pisarki, która każe swojej bohaterce zrezygnować z kariery aktorki i oddać się działalności publicystycznej. Inaczej niż jej literackie antenatki, Julia nie musi przy tym przypłacić życia poza teatrem ani nieszczęściem, ani śmiercią. Lecz także austriacka pisarka wychodzi poza stereotyp, ukazując losy swojej bohaterki nie tylko jako młodej aktorki, ale także problemy trapiące ją w wieku dojrzałym. Ponadto obie protagonistki nie są karierowiczkami, a zacięta walka o angaż zostaje im oszczędzona. Julia, bohaterka Orlicz-Garlikowskiej, jest młodą i bogatą kobietą, która może zapewnić sobie beztrudne życie oraz niezależność dzięki spadkowi po rodzicach. Spełnia więc marzenie o występach w teatrze, przekupując wpierw dyrektora teatru, a potem reżysera. Podobną konstelację odnajdujemy u Andro: jej bohaterka, Dora X., jest protegowaną wpływowego wuja, dzięki któremu zaraz po ukończeniu szkoły aktorskiej trafia do teatru dworskiego, gdzie otrzymuje drobne, mało znaczące role. Tutaj jednakowoż rysuje się wyraźna różnica: podczas gdy Julia stosunkowo szybko przeżywa deziluzję i opuszcza teatr, związek Dory z teatrem okazuje się, mimo spotykających ją trudności (które akceptuje), nierozzerwalny.

Ekspozycja opowiadania Andro początkowo jednak nie sugeruje takiego rozwoju akcji: mimo zatrudnienia w teatrze dworskim, będącym ukoronowaniem kariery aktorskiej, Dora porzuca aktorstwo, by wyjść za mąż i zostać matką. Z czasem jednak blaski życia scenicznego na nowo zaczynają ją uwodzić i bohaterka, co nieco zaskakujące, postanawia zamienić życie rodzinne na artystyczne. Tym razem jednak owa zamiana miejsc dokonuje się w sposób bardziej skomplikowany i nie powoduje jednoznacznego zerwania bohaterki z jej mieszczańską 'naturą': „Między sztuką a mieszczańską egzystencją stała pośrodku, do żadnej z nich tak naprawdę nie należąc i z żadną z nich nie zrywając”³⁸. Kluczowy zdaje się w tym kontekście następujący fragment utworu:

Nagle ogarnęło ją wrażenie, że ta oto spokojnie pracująca, troskliwa matka to wcale nie była ona. Nieoczekiwanie zawładnęło nią poczucie utraty tożsamości, które czasami przytrafiało się jej na scenie. To wszystko było rolą, bardzo dobrze wyuczoną i wybitnie zagrana. Wczuła się w nią tylko i postępowala tak, jak odgrywająca tę rolę osoba, lecz jej „ja” było ponad nią i ani przez chwilę nie pozwalało się zwieść³⁹.

Dla Dory macierzyństwo jest zatem kolejną rolą, której wprawdzie nie odgrywa na scenie, lecz której musi sprostać w życiu: to wyznanie bohaterki pozwala wyrazić przypuszczenie, iż gra z rolą to pewien naturalny sposób bycia, wpisany niejako w kobiecą naturę. Ten stereotyp nie zostaje jednak w dalszym ciągu akcji podtrzymany: żądając od męża rozwodu, Dora wypowiada bowiem następujące słowa: „Nie musisz mnie już dłużej traktować jak kobietę, lecz jak aktorkę. Aktorka żyje tak dziwnym życiem, że nie zawsze potrafi uporać się z egzystencją mieszczańską”⁴⁰. Bohaterka zdaje się więc pojmować aktorstwo jako swoistą sztukę – pozbawioną płci i zarazem pierwiastka mieszczańskiego. Aby stać się w pełni artystką, bohaterka musi zerwać z zaprogramowa-

³⁸ L. ANDRO: *Die Komödiantin Dora X...*, s. 18. Cytaty z opowiadania w tłumaczeniu N. Nowary-Matusik.

³⁹ Ibidem, s. 49.

⁴⁰ Ibidem, s. 78.

nymi dla niej przez społeczeństwo rolami, w tym przede wszystkim ze swoją kobiecością, gdyż kobiecość predestynuje ją do odgrywania roli małżonki i matki. Dora pojmując zatem, jak głęboko w społeczeństwie zakorzenione jest wyobrażenie, jakoby kobieta była istotą płciową *par excellence*, przy czym uwolnienie się od tej kliszy to w jej ocenie warunek stania się artystką; tym samym jej stanowisko można uznać za opozycyjne względem sądów na temat aktorki, jakie sformułowali Nietzsche i Heinrich Mann. Jednak mimo tej samoświadomości bohaterka Andro nie jest w stanie ostatecznie zerwać kontaktów z rodziną i dlatego już na zawsze pozostanie „gościem w ogrodzie sztuki”⁴¹.

Podczas gdy Andro koncentruje się na ukazaniu uwikłania protagonistki w przestrzeń sytuującą się między mieszczańską egzystencją i karierą artystyczną, polskiej pisarce wydaje się chodzić o przedstawienie procesu wręcz odwrotnego: stopniowego wyobcowania z dziedziny sztuki. Proces ten nie jest jednak efektem wewnętrznego rozwoju i zmagania z własną tożsamością, jak w przypadku Dory X., lecz skutkiem oddziaływania czynników zewnętrznych.

Jula ma początkowo idealne wyobrażenie o teatrze, który postrzega jako „pałac z krzyształów”⁴². Bohaterka szybko przekonuje się, że ów pałac jest „ze spróchniałych, popaczonych i gnijących desek”⁴³. Pisarki nie interesuje jednak szczególnie artystyczny rozwój Juli, a jej losy wydają się raczej pretekstem do krytycznego przedstawienia środowiska teatralnego. Bohaterka nie zostawia bowiem na ludziach teatru suchej nitki – wszyscy oni są w jej oczach „kup[a] błota”⁴⁴: istotami fałszywymi, nieszczerymi, przekupnymi, zepsutymi i skoncentrowanymi wyłącznie na własnych sukcesach. Również iluminacja, jakiej doznaje Julia, jest determinowana wpływem środowiska, lecz nie przeradza się w kryzys tożsamości, jak w przypadku Dory. Czekając w garderobie

⁴¹ Ibidem, s. 114.

⁴² H. GARLICZ-ORLIKOWSKA: *Nie-Komediantka. Historia teatralna*. Warszawa 1903, s. 65.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 66.

na występ i przyglądając się swojej uszminkowanej twarzy, bohaterka dostrzega w lustrze obcą osobę, która jest niczym „malowana lalka”⁴⁵, emanująca głupotą i pustką: „W świetle płomyków gazowych, pstrzających się za rozbitemi, okopconemi szklami, twarz ta, odbita w zwierciadle, wydała jej się potworną i... jakby spodloną”⁴⁶. Zewnętrzna przemiana nie prowadzi do wewnętrznego konfliktu – bohaterka przeżywa wprawdzie wstrząs, gdyż upodobniła się do środowiska, którym gardzi⁴⁷, lecz wychodzi z niego obronną ręką. W miarę rozwoju akcji protagonistka nabiera przekonania, że sztuka aktorska nie jest prawdziwą sztuką, lecz tylko udawaniem, sztuką ułudy, podobną do świata pozorów, w którym obracają się aktorzy. Zarazem wydaje się, iż ten wniosek nie ma neutralnego wydźwięku, jeśli chodzi o kwestię płci, gdyż bohaterka nie artykułuje go w odniesieniu do mężczyzn-aktorów i powtarza go tylko albo w stosunku do kobiet-aktorek, albo całej trupy: koleżanki Juli „przypominały jej figurki maryonetek”, a ich występy „arlekinad[ę]”⁴⁸. Bohaterka uświadamia sobie ostatecznie, iż jej marzenie o karierze aktorki było tylko „okłamywanie[m] samej siebie”⁴⁹, gdyż „ci mniemani kapłani sztuki – to tylko sprytni i przewrotni komedyanci”⁵⁰. Można zatem powiedzieć, iż Julia nie tyle aktywuje popularne stereotypy na temat bycia aktorem (w tym aktorką), typowe dla literatury polskiej owego czasu, co je wzmacnia, kilkakrotnie przywołując w swoich wypowiedziach obraz aktorki jako marionetki.

Ostatecznie Julia porzuca karierę zawodowej aktorki, lecz nie rezygnuje z bycia aktorką w życiu, co sugeruje już początek powieści: spotykając się ze swoim dobrym znajomym, krytykiem teatralnym, wyśmie-

⁴⁵ Ibidem, s. 70.

⁴⁶ Ibidem, s. 71.

⁴⁷ W tym sensie utwór ten to nie tylko powieść o teatrze, lecz także powieść obyczajowa – a więc zdaniem Mahlendorf typowa faza rozwojowa kobiecej powieści o artystce. (Por. U. MAHLENDORF: *Der weiße Rabe...*, s. 449).

⁴⁸ H. GARLICZ-ORLIKOWSKA: *Nie-Komedyantka...*, s. 156.

⁴⁹ Ibidem, s. 103.

⁵⁰ Ibidem, s. 155.

nicie wczuwa się w rolę kokoty i, używając swoich kobiecych wdzięków, zdobywa jego przychylność. Tym samym jej aktorski talent wydaje się zaprogramowany przez jej kobiecą naturę; to z kolei można uznać za potwierdzenie stereotypu o kobiecie jako naturalnej aktorce. Dyskurs patriarchalny jest więc także w tym miejscu powieści nie tylko cytowany, ale i wzmacniany, z tym jednak zastrzeżeniem, iż związek między sztuką a kobiecością nie prowadzi w prostej linii od kobiecości do sztuki i *vice versa*, lecz ma charakter raczej jednostronny: 'naturalna' aktorka nie musi być bowiem predestynowana do (gorszącego) zawodu aktorki.

W obydwu analizowanych utworach nie znajdziemy wstrząsających konfliktów i nieszczęśliwego zakończenia: obie artystki odnoszą sukcesy i porażki, lecz ostatecznie odnajdują swoje drogi w życiu i drogi do samych siebie. Podczas gdy wykonywanie zawodu aktorskiego w przypadku Dory wiąże się z dylematami tożsamościowymi – bohaterka ostatecznie godzi się ze swoją podporządkowaną pozycją w teatrze, uznając tranzytoryczną przestrzeń między sztuką a egzystencją mieszczańską za własną – Julia traktuje aktorstwo instrumentalnie; to narzędzie, którego potrzebuje, aby stać się wreszcie człowiekiem: „z dniem jutrzejszym zaczynam pracować, mam zatem prawo być nie tylko kobietą, ale i... człowiekiem!”⁵¹. Julia dostrzega więc podrzędną pozycję kobiety w hierarchii społecznej i traktuje bycie aktorką jako zawód, który może i powinien umożliwić jej emancypację.

Obydwie kobiety pewnie biorą los w swoje ręce, nie stają się ofiarami mężczyzn i nie rezygnują ze sztuki dla miłości, jak ma to miejsce w typowych powieściach o aktorkach z końca XIX i początku XX wieku: ich decyzje są samodzielne i ich własne, nawet jeśli okazują się błędne. Można zatem powiedzieć, iż Gorlicz-Orlikowska oraz Andro nie dekonstruują wprawdzie literackiego konstruktu aktorki, lecz ich dyskurs o artystce pozostawia rysy na jednolitym dotąd monumencie.

Jeśliby, w dalszej perspektywie, podążyć za tezą Ursuli Mahlen-dorf, która twierdzi, iż w powieści o artystkach dzieło sztuki nie znaj-

⁵¹ Ibidem, s. 9.

duje się w centrum uwagi, a kwestie estetyczne właściwie nie są podejmowane⁵², to można stwierdzić, iż obydwie autorki tworzą modelowe (kobiece) *Künstlerinnenromane*: ani polska, ani austriacka pisarka nie podejmują bowiem w swoich utworach ani problemów natury estetycznej, ani nie opisują procesu twórczego. Zarazem jednak trzeba mieć na uwadze, iż w analizowanych tekstach nie chodzi o jakąkolwiek sztukę, lecz o sztukę aktorską, która w XIX wieku – inaczej niż sztuki wizualne – uchodziła za sztukę reprodukcyjną tudzież receptywną. Rysujący się w tym kontekście problem zdiagnozował już zresztą Georg Simmel, wyrokując, iż „artystyczna samodzielność sztuki aktorskiej stanowi najtrudniejsze zadanie dla filozoficznej refleksji o sztuce”⁵³. Czy to stwierdzenie w wystarczającym stopniu tłumaczy nieobecność rozważań natury estetycznej w omówionych utworach, wypadnie jednak zbadać w ramach szerzej zakrojonego projektu.

Bibliografia

- ANDRO L.: *Die Komödiantin Dora* X. Leipzig–Wien–Zürich 1920.
- BEST Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main 1994.
- BOY-ŻELEŃSKI Tadeusz: *Marzenie i pysk*. Warszawa 1930.
- BRAAK IVO: *Poetik in Stichworten*. Stuttgart 2001.
- BYRSKA Aleksandra: Język kobiecy jako złudzenie? Pytania o istnienie narracji uwarunkowanej przez płęć. „Wielogłos” 2017, nr 2(32), s. 29–40.
- CONRAD Bettina: *Gelehrtentheater. Bühnenmetaphern in der Wissenschaftsgeschichte zwischen 1870 und 1914*. Tübingen 2004.
- Der Literatur-Brockhaus. Zweiter Band: Fu–Of*. Hg. u. bearb. v. Werner HABICHT, Wolf-Dieter LANGE u. der Brockhaus-Redaktion. Mannheim 1988.
- FJELKESTAM Kristina: *To Live or to Die for Art: Vicki Baums' Artist Novel "Die Karriere der Doris Hart" in the Light of Willa Cather's "The Song of the Lark"*.

⁵² U. MAHLENDORF: *Der weiße Rabe...*, s. 447.

⁵³ G. SIMMEL: *Zur Philosophie des Schauspielers* (1923).

- »Trans-*Revue de littérature générale et comparée*« 15 (2013). [Http://trans.revues.org/764](http://trans.revues.org/764) (6.02.2018).
- GARLICZ-ORLIKOWSKA HELENA: *Nie-Komediantka. Historia teatralna*. Warszawa 1903.
- GŁOWIŃSKI Michał, KOSTKIEWICZOWA Teresa, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA Aleksandra, SŁAWIŃSKI Janusz: *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa 1996.
- KOWALSKA Marta: *W świecie „błyszczącej nędzy”*. *Wizerunek aktorki w polskim dramacie i powieści drugiej połowy XIX wieku*. W: *Gender, dramat, teatr*. Red. Anna KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA, Marta KOWALSKA. Kraków 2001, s. 21–26.
- KRAŁKOWSKA-GĄTKOWSKA Krystyna: *Bogini czy histrionka? Kreacje kobiet artystek w prozie (i dramacie) XIX i XX w.* W: *Z problemów prozy – powieść o artyście*. Red. Wojciech GUTOWSKI, Ewa OW CZARZ. Toruń 2006, s. 214–235.
- KRYŃSKI Stanisław: *„Na krawędzi siebie i świata”*. Anieli Gruszeckiej *„Przygoda w nieznanym kraju”*. W: *Z problemów prozy – powieść o artyście*. Red. Wojciech GUTOWSKI, Ewa OW CZARZ. Toruń, s. 372–373.
- KÜNZEL Christine: *„Die Kunst der Schauspielerin ist sublimierte Geschlechtlichkeit”*. *Anmerkungen zum Geschlecht der Schauspielkunst*. In: *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Hg. Gaby PAILER, Franziska SCHÖSSLER. Amsterdam–New York 2011, s. 241–254.
- MAHLENDORF Ursula: *Der weiße Rabe fliegt. Zum Künstlerinnenroman im 20. Jahrhundert*. In: *Deutsche Literatur von Frauen*. Hg. Gisela BRINKER GABLER. B. 2. München 1988, s. 445–459.
- MAKOWIECKI Andrzej: *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971.
- MANN Heinrich: *Schauspielerin. Drama in drei Akten*. Berlin 1911.
- MATKOWSKA Ewa: *Künstlerroman – historia i perspektywy gatunku*. „*Orbis Linguarum*” 2015, nr 42, s. 327–336.
- MÖHRMANN Renate: *Die Schauspielerin als literarische Fiktion*. In: *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Hg. Renate MÖHRMANN. Frankfurt am Main 1989, s. 154–176.
- NIETZSCHE Friedrich: *O problemacie aktora*. W: IDEM: *Wiedza radosna*. Przeł. L. STAFF. Warszawa 1991, s. 327–329.
- PAILER Gaby, SCHÖSSLER Franziska: *GeschlechterSpielRäume. Einleitung*. In: *GeschlechterSpielRäume. Dramatik Theater, Performance und Gender*. Hg. Gaby PAILER, Franziska SCHÖSSLER. Amsterdam–New York 2011, s. 7–18;
- REYMONT Władysław: *Komediantka*. Kraków 1955.
- SCHÖSSLER Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart 2017.

- SIMMEL Georg: *Zur Philosophie des Schauspielers* (1923). <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1908/schauspieler.htm>
- SŁAWIŃSKA Irena: *Refleksja nad „mitem współczesnym” dziś i wczoraj*. W: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Red. Irena SŁAWIŃSKA, Maria Barbara STYKOWA. Kraków, Wrocław 1983, s. 20–44.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. Grzegorz GAZDA i Słowinia TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2006.
- Słownik terminów literackich*. Red. Janusz SŁAWIŃSKI. Wrocław 2002.
- STEPHAN Inge: *Literaturwissenschaft*. In: *Gender-Studien. Eine Einführung*. Hg. Christine VON BRAUN, Inge STEPHAN. Stuttgart, Weimar 2006, s. 284–293.
- STEPHAN Inge: *Tendenzen der Geschlechterforschung – Perspektiven für die Germanistik*. In: *Genderforschung – Leistungen und Perspektiven in der Germanistik*. Hg. Mirosława CZARNECKA. Wrocław, Dresden 2013, s. 11–20.
- WEIDHASE Harald: *Künstlerroman*. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. Günther und Inge SCHWEIKLE. Stuttgart 1990, s. 256.
- WEIGEL Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dulmen-Hiddingsel 1987.
- WILPERT Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989.

Wokół *Künstlerin(nen)roman* – kilka uwag na przykładzie tekstów Heleny Orlicz-Garlikowskiej i L. Andro

Streszczenie

Główną oś naukowej refleksji stanowi w niniejszym artykule problem *Künstlerin(nen)roman* – powieści o artystce (artystkach). W pierwszej, teoretycznej części artykułu omówione zostają problemy terminologiczne oraz definicyjne, zaś w części drugiej przeprowadzona zostaje analiza porównawcza dwóch tekstów: *Nie-Komediantki* pióra Konstancji Piskorskiej (pseudonim: Helena Orlicz-Garlikowska) oraz *Die Komödiantin Dora X.* austriackiej pisarki Therese Rie (pseudonim L. Andro). Ukierunkowana genderowo analiza koncentruje się na wspólnym dla obydwu tekstów motywie aktorki.

Słowa kluczowe: powieść o artystce, aktorka, modernizm, literatura kobiet

**On *Künstlerin(nen)roman* – a few remarks with reference to texts
by Helena Orlicz-Garlikowska and L. Andro**

Summary

The article is mainly concerned with the question of *Künstlerin(nen)roman* – the novel on female artist(s). Terminological, definition-related issues are pondered in part one of the text, whereas part two is devoted to the comparative analysis of two texts: *Nie-Komediantka* penned by Konstancja Piskorska (under a pseudonym: Helena Orlicz-Garlikowska) and *Die Komödiantin Dora X.* by an Austrian author Therese Rie (L. Andro). The gender-focused analysis is centred upon a motif common for the two mentioned texts, that of an actress.

Keywords: female artist's novel, actress, modernism, women's writing

**Einige Bemerkungen zum *Künstlerin(nen)roman* am Beispiel
der Texte von Helena Orlicz-Garlikowska und L. Andro**

Zusammenfassung

Im Zentrum des vorliegenden Beitrags steht das Problem des *Künstlerin(nen)romans*. Im ersten, theoretischen Teil werden terminologische und definitorische Probleme erörtert und im zweiten Teil wird eine vergleichende Analyse zweier Erzähltexte durchgeführt: *Nie-Komediantka* der polnischen Autorin Konstancja Piskorska (Pseudonym: Helena Orlicz-Garlikowska) und *Die Komödiantin Dora X.* der österreichischen Schriftstellerin Therese Rie (Pseudonym: L. Andro). Die genderorientierte Analyse oszilliert um das den beiden Texten gemeinsame Motiv der SchauspielerIn.

Schlüsselwörter: KünstlerInroman, SchauspielerIn, Moderne, Frauenliteratur

Udział cenzury w procesie twórczym na przykładzie *Szopki 1956* Ryszarda Wierzbowskiego i Marka Grońskiego

W latach 50. i 60. badacz literatury i teatru Ryszard Wierzbowski wraz z poetą Markiem Grońskim pod pseudonimem powstałym z połączenia ich pierwszych imion zajmowali się twórczością literacką, przede wszystkim satyryczną. Wierzbowski i Groński swoje teksty publikowali na łamach „Kroniki” i „Łodzi Literackiej”, a także czasopisma satyrycznego „Karuzela”. Byli autorami szopek politycznych, m.in. *Kontrabandy*, której premiera w łódzkim Teatrze Nowym była debiutem reżyserskim Bogdana Baera¹.

Kiedy ich artystyczne drogi się rozeszły, Marek Groński zaczął posługiwać się imionami Ryszard Marek i publikował swoje teksty pod nazwiskiem Ryszard Marek Groński, przejmując schedę po bycie literackim, który tworzył wspólnie z Wierzbowskim.

Na początku 1957 roku do Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk została zgłoszona *Szopka 1956*, która po ingerencji cenzury ukazała się w 41 numerze „Kroniki”². Prawdopodobnie utwór nie został nigdy wystawiony na scenie.

Jan Błoński w artykule *Cenzor jako czytelnik* stwierdzał, że delegaci GUKPPiW posiadali jako odbiorcy kultury szczególne przywileje³.

¹ Zob. *Teatr Nowy w Łodzi 1949–1979*. Red. S. KASZYŃSKI. Łódź 1983, s. 45, 203, 305, 311.

² RYSZARD MAREK: *Szopka 1956*. „Kronika” 1957, R. III, nr 1(41), s. 12.

³ J. BŁOŃSKI: *Cenzor jako czytelnik*. W: IDEM: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków 1995, s. 269–281.

W imieniu rządzących decydowali o zakazie lub zezwoleniu na publikację danego tekstu. Mogli zmieniać treść utworu, wyeliminować z niego fragmenty niezgodne z oficjalną polityką partii, jednocześnie ich ingerencje pozostawały dla szerokiej publiczności niezauważone. W ten sposób, jak pisała Marta Fik, cenzorzy stawali się wręcz „współautorami” tekstów kultury:

Cenzor stawał się współautorem dzieła działającym niezwykle dyskretnie, do roku tysiąc dziewięćset osiemdziesiątego pierwszego nie zaznaczano wszak żadnych ingerencji cenzorskich, a i później robiono to wybiórczo, stosując w dodatku przeróżne fortele.

Owa dyskretność wynikała nie tylko z troski, aby możliwie doskonale ukryć prawdę (i tak nie do ukrycia) o tym, jak mały jest zakres wolności słowa i swobód twórczych. Intencją niebagatelną było także – jak pisał Stefan Kisielewski – „zasugerowanie czytającym, że autorzy tak myślą, jak piszą”.

Cenzor „współtwórca” nie domagał się więc uznania dla swojej (niewątpliwej) pracowitości czy pomysłowości, odwrotnie, anonimowo utożsamiał się z autorem książki, filmu, przedstawienia, artykułu, naukowej rozprawy [...].

Sposobem najbardziej efektywnym i najczęściej stosowanym były wszelkiego rodzaju „wyeliminowania” [...]. Niekiedy z owych „wyingerowanych” fragmentów można by ułożyć całość niezwykle ostrą i istotnie „antysocjalistyczną”⁴.

Choć dokumenty cenzorskie były tekstami niejawnymi, sporządzanymi do użytku wewnętrznego urzędu, wpływ cenzury zarówno na twórców, jak i na życie kulturalne w PRL, był niezwykle istotny⁵. Cenzor był nie tylko pierwszym odbiorcą tekstu kultury, jego tajnym „współautorem”, ale stawał się również w pewnym sensie mecenasem artystów tworzących w Polsce Ludowej. Władza oraz działający w jej imieniu GUKPPiW posiadały totalną kontrolę nad wszelkimi środ-

⁴ M. Fik: *Cenzor jako współautor*. W: *Literatura i władza*. Red. B. Wojnowska. Warszawa 1996, s. 134–135.

⁵ Ibidem, s. 145.

kami przekazu. Każde dzieło ogłoszone w oficjalnym obiegu wydawniczym w latach 1944–1990 musiało być zweryfikowane przez cenzorów. Wstrzymując lub zwlekając z zezwoleniem na publikację tekstu, decydowali o karierach artystycznych – mogli skazać na niebyt zarówno dzieło, jak i jego twórcę⁶.

W przypadku pracy dotyczącej cenzorskiej recepcji literatury podstawowy materiał badawczy powinny stanowić nie tylko teksty opublikowane oficjalnie, lecz także powstające równocześnie w Urzędach Kontroli tajne dokumenty i wersje cenzorskie. Skolacjonowanie *Szopki* 1956 w wersji wydrukowanej na łamach „Kroniki” z ingerencjami cenzorskimi umożliwi przywrócenie pierwotnej wersji utworu. Uważna lektura ocen sformułowanych przez pracowników WUKPiW w Łodzi pozwoli wskazać, jakie tematy, mimo „odwilży” politycznej 1956 roku, wciąż pozostawały niecenzuralne.

Teksty satyryczne stanowią szczególnie ciekawy przedmiot badań. Powstawały bowiem z inspiracji i w odpowiedzi na sytuację społeczno-polityczną kraju, stanowiły komentarz do aktualnych problemów i bolączek nękających obywateli Polski Ludowej. Istotny będzie również edytorski komentarz do omawianego utworu, który pozwoli przywrócić mu sensy już dziś niezrozumiałe, wynikające z osadzenia tekstu w realiach socjalistycznego państwa.

Szopka Ryszarda Marka ma konstrukcję afabularną⁷. Porządek wypowiedzi jest szeregowo-rewiowy⁸, nie przyczynowo-skutkowy. Postacie występujące w utworze były nawiązaniem do konkretnych osób. Szopka pełniła funkcję satyrycznego komentarza do aktualnych wydarzeń, którego humorystyczny charakter podkreślały karykatury autorstwa Karola Baranieckiego, dopełniające treść dzieła⁹. Wierzbow-

⁶ Ibidem.

⁷ R. WIERZBOWSKI: *Szopka satyryczna — polski gatunek teatralno-literacki (Weryfikacja genezy i elementy poetyki)*. W: IDEM: *O szopce. Studia i szkice*. Wybór i oprac. M. WASZKIEL. Łódź 1990, s. 114.

⁸ Ibidem.

⁹ RYSZARD MAREK: *Szopka* 1956..., s. 12.

ski i Groński opisali przełomowe momenty życia politycznego i kulturalnego 1956 roku, który – wedle słów Andrzeja Friszkego – stanowił dla wielu Polaków zasadniczą cezurę:

Dla byłych żołnierzy AK i działaczy dawnych stronnictw politycznych oznaczał amnestię, wyjście z więzień i koniec epoki strachu. Dla Kościoła był kresem najgorszych prześladowań i umożliwił, wprowadzając ograniczoną różnymi restrykcjami, pracę duszpasterską. Inteligencji otwierał możliwość nieporównanie szerszego kontaktu z kulturą polską i zachodnią, przyniósł złagodzenie cenzury i możliwości twórczej pracy w wielu dziedzinach [...].

Zarazem jednak rok 1956 dla radykalnej młodzieży to doświadczenie swoistej rewolucji, ogromnego poruszenia mas, nadziei na wykreowanie nowej rzeczywistości politycznej. I utrata tej nadziei wskutek zawładnięcia tym ruchem i spacyfikowania go przez przywódców partii¹⁰.

Bohaterami satyry Ryszarda Marka są literaci: Julian Przyboś, Adam Ważyk, Irena Krzywicka, Janusz Minkiewicz i Marek Hłasko. Na szopkowej scenie pojawia się także zwolniony z internowania kardynał Stefan Wyszyński. WUKPPiW nie ingerowało we fragmenty dotyczące życia kulturalnego oraz uwolnienia z aresztu prymasa tysiąclecia. Zmian dokonano tylko w wypowiedziach polityków. Niewielkiej, ale znaczącej modyfikacji poddano kwestie szopkowego „Wiesława”:

WIEŚLAW

[...] Aha ... chcę jeszcze podziękować
Za dowód troski narodowi
Dany mi gdym miał podróżować –
– Fajnie to było jak morowi
Faceci z Woli, praskie typy
Krzyczeli: „Niech się wam nie zdarzy
Wypadek jaki! Nie złap grypy!
Niech który się nie zakadarzy! [...]”¹¹

¹⁰ A. FRISZKE: *Anatomia buntu. Kuroń, Modzelewski i komandosi*. Kraków 2010, s. 19.

¹¹ APŁ, KŁ PZPR, Wydż. Propagandy, sygn. 2582, k. 4.

Wersja oficjalna utworu różni się w tym miejscu od nieoficjalnej tylko jedną literą¹². „Zakadarzenie” zastąpiono zwyczajnym „zakatarzeniem”. Cenzor wprowadził „poprawił” nawiązujący do rewolucji węgierskiej żart, lecz nie próbował zdeprecjonować dzieła, co niekiedy zdarzało się w recenzjach GUKPPiW. Zauważył komizm satyry Ryszarda Marka w uzasadnieniu ingerencji: „na swój sposób – prawda, zwrot bardzo oryginalny – ale aluzyjny do sytuacji węgierskiej”¹³.

Od października 1956 do października 1957 obowiązywały dużo łagodniejsze kryteria oceny tekstów¹⁴. Urzędnicy kontroli stali się bardziej liberalni¹⁵, jednakże zdecydowali o ocenzurowaniu tego fragmentu satyry. Być może rewiowy kontekst, w którym przywołano nieudane powstanie, krwawo stłumione przez armię radziecką, zdawał się urzędnikowi kontroli niestosowny.

Nawet w oficjalnych publikacjach prasowych podkreślano poparcie dla rewolucjonistów i wyrażano współczucie wobec tragedii, jaka spotkała Węgrów:

Z bólem dowiadujemy się o setkach zabitych, tysiącach rannych, o zniszczeniach w czasie walk, o dezorganizacji życia gospodarczego i nieustannie w ślad za tym idących trudnościach zaopatrzenia. Toteż spontanicznym odruchem Polaków jest iść z pomocą węgierskim braciom. Własną krew oddaje lud Warszawy mieszkańcom Budapesztu. Posyłamy środki opatrunkowe i medykamenty. To jest nasza pomoc materialna. Nie tylko ona towarzyszy z naszej strony wypadkom na Węgrzech. Przede wszystkim i nade wszystko towarzyszy im nasze gorące pragnienie zakończenia przelewu krwi, zwycięstwa na Węgrzech wielkiej idei naprawy wypaczeń i wyjścia na drogę socjalistycznego demokratyzmu¹⁶.

¹² Zob. RYSZARD MAREK: *Szopka 1956...*, s. 12.

¹³ APL, KŁ PZPR, Wyd. Propagandy, sygn. 2582, k. 4.

¹⁴ K. BUDROWSKA: *O niestosownych zastosowaniach literatury w cenzorskich materiałach instruktazowych*. „Litteraria Copernicana” 2013, nr 2(12), s. 10.

¹⁵ M. WOŹNIAK-ŁABIENIEC: *Cenzura w okresie odwilży jako temat tabu*. „Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 1(19), s. 89.

¹⁶ *Tragedia węgierska*. „Głos Pracy” 29 października 1956, s. 2.

Od listopada 1956 roku podobne wypowiedzi były zdejmowane przez cenzurę¹⁷.

Charles Gati w książce *Stracone złudzenia. Moskwa, Waszyngton i Budapeszt wobec powstania węgierskiego 1956 roku* stwierdza, że biorąc pod uwagę związki historyczne obu krajów, rewolucja węgierska mogła zacząć się w Poznaniu, kiedy polskie władze brutalnie rozprawiły się ze strajkującymi robotnikami¹⁸. (Warto zaznaczyć, że autorzy *Szopki 1956* pozwolili sobie na ryzykowną aluzję dotyczącą powstania, które miało miejsce nad Dunajem, lecz nie zdecydowali się na opisanie strajku w Zakładach Cegielskiego. Czy Groński i Wierzbowski uznali zatem czerwcowy protest za wydarzenie niewarte odnotowania? Być może zadziałał mechanizm autocenzury – satyrycy zdawali sobie sprawę, że WUKPPiW nie zezwoli na publikację podobnych treści, postanowili więc w ogóle nie uwzględniać ich w utworze). 23 października studenci Politechniki w Budapeszcie zorganizowali manifestację w geście solidarności z Polakami, która miała zakończyć się na placu Józefa Bema, jednak wciąż przyłączali się do niej kolejni uczestnicy. Demonstranci udali się pod parlament, by przedstawić władzom swoje żądania: wolnych wyborów, niezależności od Związku Radzieckiego oraz powołania nowego rządu z Imre Nagym jako premierem¹⁹. Gati pisze:

Gomułka [...] był w jakimś sensie narodowym komunistą podobnym do Nagya. Obaj byli komunistami z krwi i kości. Uważali jednak, że niektóre aspekty sowieckiego modelu nie przystają do ich bardziej rozwiniętych krajów, a może nawet są dla nich zupełnie nieodpowiednie²⁰.

Wybór Gomułki na I Sekretarza KC PZPR bez konsultacji z Moskwą wzbudził wśród węgierskiej opozycji nadzieję na demokra-

¹⁷ J. TISCHLER: *Wstęp*. W: *Rewolucja węgierska 1956 w polskich dokumentach*. Red. J. TISCHLER. Warszawa 1995, s. 9.

¹⁸ C. GATI: *Stracone złudzenia. Moskwa, Waszyngton i Budapeszt wobec powstania węgierskiego 1956 roku*. Przeł. A. i J. MAZIARSCY. Warszawa 2006, s. 232.

¹⁹ Ibidem, s. 234.

²⁰ Ibidem, s. 232–233.

tyczne zmiany. 27 października Nagy przedstawił skład nowej Rady Ministrów, zaś armia węgierska powstrzymała działania przeciw powstańcom. 1 listopada ogłoszono deklarację o neutralności Węgier i wystąpienie z Układu Warszawskiego. W odpowiedzi na działania rządu węgierskiego Biuro Polityczne Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego podjęło decyzję o inwazji (konsultowaną także z władzami PRL).

Węgierski wicepremier Janos Kadar był zwolennikiem reformy systemu i w radiowym przemówieniu 1 listopada entuzjastycznie wypowiadał się o „naszym wspólnym powstaniu”²¹. 2 listopada, podczas moskiewskich negocjacji na temat przyszłości swojego kraju, przyjął propozycję uformowania nowego rządu bez Nagy. Zmienił zdanie w ciągu kilku godzin. 4 listopada armia radziecka zajęła Węgry, umożliwiając Kadarowi powołanie prokremlowskiego rządu²². Imre Nagy aresztowano, został stracony przez powieszenie w 1958 roku.

Czarny humor *Szopki 1956* wynikać może z sympatii wobec nowego pierwszego sekretarza PZPR. Satyrycy obawiali się, że przemiany polityczne w Polsce ze względu na ciągłą obecność wojsk ZSRR mogą skończyć się podobnie jak węgierskie powstanie, zaś „Wiesław” podzieli los zdradzonego przez najbliższych współpracowników Nagy. „Zakładanie”, przed którym bohatera szopki przestrzegali koledzy spod celi, jest chorobą nagłą, o nieprzewidywalnym przebiegu. Może być śmiertelne w skutkach. Zagadką pozostaje jednak źródło zakażenia – satyra sugeruje z jednej strony, że Gomułka powinien uważać na kolegów partyjnych, z drugiej, że jeśli stanie się podobny do Kadara i ulegnie Chruszczowowi, nie zrealizuje planu „polskiej drogi do socjalizmu”.

Z *Szopki 1956* usunięto dość obszerne fragmenty dotyczące konfliktu wewnętrznego w kierownictwie PZPR, które podzieliło się na dwie nieformalne, zwalczające się wzajemnie grupy: „natolińczyków” i „puławian”. Nazwy pochodzą od miejsc spotkań ich przedstawicieli –

²¹ Ibidem, s. 317.

²² Ibidem, s. 318–320.

Natolina, gdzie mieścił się pałac Rady Ministrów, oraz ulicy Puławskiej w Warszawie, przy której mieszkali wysocy urzędnicy partyjni. „Puławianie” deklarowali chęć demokratyzacji i liberalizacji życia politycznego. Ze względu na ich przeszłość w okresie stalinowskim, nie wierzono do końca w szczerłość zwolenników reform politycznych. Koteria „natolińska” dążyła do zrzucenia całkowitej odpowiedzialności za wypaczenia okresu stalinowskiego na grupę „puławską”. Niechętni zmianom systemowym „natolińczycy” domagali się rozliczenia towarzyszy, którzy – nadużywając władzy – dopuścili się represji wobec obywateli. Sprawiedliwość miała osiągnąć przede wszystkim ich przeciwników, wśród których było wiele osób pochodzenia żydowskiego, co „Natolin” wykorzystywał w propagandzie politycznej, odwołując się do nacjonalistycznych, a nawet ksenofobicznych haseł²³.

Choć obie strony sporu były w równym stopniu odpowiedzialne za to, co działo się w pierwszych latach istnienia Polski Ludowej, to właśnie „natolińczycy” pełnią w szopce rolę „odwilżowych” szwarccharakterów: wykonują pieśni o czystkach etnicznych, rozpamiętują nieudane przewroty pałacowe, dla władzy gotowi są na wszystko.

W oficjalnej wersji utworu nie pojawiła się antysemicka rymowanka, którą wygłosić miała postać inspirowana wicepremierem Zenonem Nowakiem:

ZENON NOWAK

(*wchodzi, mówi*)

Słusznie pewien rzekł jegomość,

że określa Żyd świadomość,

To się przecież wie i widzi:

W radiu w prasie sami Żydzi.

Żydzi w rządzie, Żydzi w kace,

Już mnie mieli wziąć na mace...²⁴

²³ J. EISLER: „Polskie miesiące” czyli kryzys(y) w PRL. Warszawa 2008, s. 24–25.

²⁴ APŁ, KŁ PZPR, Wydz. Propagandy, sygn. 2528, k. 4.

Nowak parafrazuje jedno z najbardziej znanych haseł komunistycznej propagandy – „był określa świadomość”²⁵ – którego autorem był Karol Marks. Bohater jest przekonany, że postawę ideową klasy robotniczej kształtują Żydzi, których w jego mniemaniu było w partii za dużo. Autorzy satyry nawiązywali do stereotypu żydokomuny, zgodnie z którym Żydzi i kierowany przez nich ośrodek dyspozycyjny, wykorzystując rozlewającą się na całą Europę rewolucję socjalistyczną, dążą do zapanowania nad światem²⁶. Publiczne wypowiedzi polityka znacząco przyczyniły się do utrwalenia wizerunku paranoika-antysemitę:

[...] sytuacja była taka, towarzysze, że prawie cały Główny Zarząd Polityczny Wojska, prawie cała Prokuratura Wojskowa była obsadzona przez towarzyszy pochodzenia żydowskiego. Ja nie chcę mówić towarzysze, że to byli źli towarzysze. To byli dobrzy towarzysze chociaż i nie wszyscy [...] Ja się pytam, czy normalna jest sytuacja, jeśli kierownictwo partyjne reprezentują w wojsku sami żydowscy towarzysze. Ja uważam, że taka sytuacja jest nienormalna i Biuro Polityczne te rzeczy widziało i też je oceniło i nie było nikogo, kto by miał tutaj inne stanowisko, nikogo, ani towarzysz Zambrowski, ani towarzysz Minc, ani towarzysz Berman, żeby już tak wszystko poprzecinać. Wszyscy żeśmy się zgadzali co do tego, że to jest skandal i musi być jak najszybciej naprawiony²⁷.

W szopce eksponuje się chłopskie pochodzenie Nowaka, który – jako przedstawiciel prostego ludu – swoją wiedzę o żydowskich zwyczajach czerpie głównie z zabobonów. „Natolińczyk” obawiał się, że partyjni koledzy dokonają na nim mordy rytualnego w celu pozyskania gojskiej krwi, która miała być niezbędna do wyrobu tradycyjnego kwaś-

²⁵ Słynny cytat pochodzi z traktatu Marksa *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*.

²⁶ *Żydokomuna*. W: *Polski słownik judaistyczny*. T. 2. Red. Z. BORZYŃSKA, R. ŻEBROWSKI. Warszawa 2003, s. 852–853.

²⁷ *Protokoły z VI i VII plenum Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej z 1956 r.* Red. W. WŁADYKA, W. JANKOWSKI. Warszawa 2007, s. 588.

nego chleba²⁸. Ludowe wyobrażenia mają niewiele wspólnego z rzeczywistością, jednak nieprzyzwyczajony do skomplikowanych operacji myślowych bohater pragnie pozbyć się osób, które mu „zagrożają”. O swoich zamiarach informuje za pośrednictwem piosenki:

(śpiewa na mel. „Od Siewierza”)
Ale pewien drogi gość
Twardo rzekł – mam tego dość!
My wam – mówił – pomoc damy
Lecz rozprawcie się z Żydami.
Izolujcie ich od mas,
Bierzcie – mówił – przykład z nas.
(Dobrze wiemy, kto ananas:
Mierzi nie od dziś ta GRA NAS)
Z obowiązkiem zaś przyjaźni
Damy wzór wam nowych kaźni.
To zasługa, a nie grzech –
Skusił nas, nie wyszło. Pech²⁹.

Przynależność klasową Nowaka podkreśla się już na poziomie językowym, stosując formy gwarowe i celowe błędy językowe. Autorzy szopki odwołują się również do folkloru ludowego. Utwór *Od Siewierza jechał wóz* należał do repertuaru Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”. Tekst napisany przez Zdzisława Pyzika to dialog pomiędzy dość obiecującym kawalerem a swatami, którzy zachęcają młodzieńca do ożenku z panną z lichym posagiem. Chłopiec zakochał się jednak w innej dziewczynie i dobitnie daje do zrozumienia, że tylko z nią weźmie ślub. Podobną stanowczością i siłą uczucia w mowie i działaniu wykazuje się gość, o którym śpiewa Zenon Nowak.

Niemal wszyscy główni aktorzy ówczesnej sceny politycznej zostali w szopce Ryszarda Marka wymienieni z imienia i nazwiska. Satyrycy

²⁸ J. TOKARSKA-BAHIR: *Legends o krwi. Antropologia przesądu*. Warszawa 2008, s. 121–124.

²⁹ APŁ, KŁ PZPR, Wydż. Propagandy, sygn. 2528, k. 4.

zdecydowali jednak, by nie ujawniać wprost tożsamości osoby, która zaofiarowała pomoc we wprowadzeniu w partii odpowiednich parytetów etnicznych. Pewną wskazówkę w rozszyfrowaniu, kim był sprzyjający „natolińczykom” reformator, stanowi wyróżniający się sposób zapisu słów „GRA NAS”. Nowak w szopkowej przyśpiewce opisuje wstręt, jaki budzą w nim praktyki polityczne przeciwnika, jednak zaakcentowanie ostatnich wyrazów w wersji sugeruje, że źródło jego obrzydzenia może być nieco bardziej konkretne. „GRA NAS” to kalambur nawiązujący do nazwiska związanej z koterią „puławian” Romany Granas.

Na VI plenum władz PZPR, podczas wyborów nowych członków Komitetu Centralnego doszło do dość nieprzyjemnej wymiany zdań między towarzyszką Granas a I Sekretarzem Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego Nikitą Chruszczowem. Wiktor Kłosiewicz – kolejny związany z „Natolinem” polityk, którego wizerunek uwieczniono w *Szopce 1956* – wspomina o tym incydencie w rozmowie z Teresą Torańską:

Wtedy o głos poprosił towarzysz Chruszczow, zaznaczył, że nie chce się mieszać do naszych spraw wewnętrznych i dziwi go ta dyskusja, bo u nich w Związku Radzieckim Sekretariat sprawuje podrzędną rolę, a tu istnieje wśród towarzyszy obawa, że może wyrosnąć ponad Biuro Polityczne.

Roma Granas wtrąciła wtedy z sali po rosyjsku: to nam nie grozi.

Chruszczow zrozumiał, że ona mu grozi, zdenerwował się, nastąpiło chwilowe zamieszanie i potem Chruszczow znowu zaczął opowiadać jaka jest rola Biura Politycznego i Sekretariatu KC w Związku Radzieckim³⁰.

W 1956 roku towarzysz Chruszczow odwiedził Polskę aż dwa razy. Przyjechał w marcu, oficjalnie na pogrzeb Bolesława Bieruta, lecz tzw.

³⁰ Fragment wywiadu Teresy Torańskiej z Wiktorem Kłosiewiczem: T. TORAŃSKA: *Oni*. Warszawa 2004, s. 233; Zob. także: *Protokoły z VI i VII plenum...*, s. 40.

„osoby dobrze wprowadzone” twierdziły, że Chruszczow chciał być obecny na marcowym plenum, by móc osobiście nadzorować wybór Edwarda Ochaba na I Sekretarza³¹. Zamierzał także wziąć udział w październikowym posiedzeniu KC, do czego jednak nie doszło. Obawiał się bowiem, że upatrzonego przez niego Ochaba na stanowisku może zastąpić Władysław Gomułka. Chruszczow nie zgadzał się również na powołanie nowego Biura Politycznego bez towarzyszy, którzy byli uosobieniem polsko-radzieckiego sojuszu, mianowicie: generała Konstantego Rokossowskiego, Zenona Nowaka oraz Franciszka Jóźwiaka i Franciszka Mazura, związanych z koterią natolińską. Negocjacje, które odbywały się w Belwederze między „Wiesławem”, polskim kacykami a radziecką delegacją potęgowały w społeczeństwie antyradzieckie nastroje. Napięcie wzbudzał też fakt, że w stronę Warszawy zbliżały się stacjonujące na stałe w Polsce oddziały „bratniej” armii³².

Niezłomna postawa zwolenników demokratyzacji peerelowskiego systemu politycznego sprawiła, że towarzysze radzieccy zdecydowali się w końcu ustąpić. 20 października odlecieli do Moskwy. Wznowiono obrady plenarne KC PZPR³³. Gomułka został I Sekretarzem, dzięki czemu w oczach wielu osób stał się bohaterem, który miał odwagę sprzeciwić się Chruszczowowi³⁴.

Jawna i bezpośrednia ingerencja radzieckiego przywódcy w wewnętrzne sprawy PRL świadczyła o tym, że Polska nie jest dla ZSRR równorzędnym partnerem, a „Wiesław” nigdy nie stanie się niezależnym od Kremla politykiem. Przykład rewolucji węgierskiej skutecznie rozwiał złudzenia dotyczące „polskiej drogi do socjalizmu”. Wobec tak skomplikowanej sytuacji politycznej wzmocnienie w obywatelach postaw niesprzyjających Sowietom byłoby ze strony władzy wyjściem nierozsądnym.

³¹ J. EISLER: „*Polskie miesiące*”..., s. 169–170.

³² Ibidem, s. 170–174.

³³ Ibidem, s. 179.

³⁴ Ibidem, s. 26.

Satyra sugerowała, że inicjator odwilży politycznej w krajach bloku wschodniego jest antysemitą i siepaczem (nie było to zresztą dalekie od prawdy), czym nie różnił się zasadniczo od Stalina³⁵, a także doświadczonych w pogromach antysemickich władz carskich³⁶. Mimo że w wypowiedziach szopkowego Nowaka ani razu nie pada nazwisko przywódcy KPZR, cenzura zdecydowała o usunięciu ich z tekstu utworu. Urzędnik kontroli w uzasadnieniu decyzji napisał jedynie, że nie należy już „rozrabiać natolińczyków”³⁷ (być może nie zachował czujności i przeoczył cienką aluzję na temat Chruszczowa). Skreślone wersy nie ukazały się ze względu na Nowaka, który służył aktywnie ludowej ojczyźnie aż do swojej śmierci w 1980 roku. W ocenzonej *Szopce* 1956 postać ta w ogóle się nie pojawia. Następujący po kontrowersyjnym fragmencie dialog między Nowakiem a Kłosiewiczem zostaje po poprawkach WUKPPiW zmieniony w śpiewany monolog Kłosiewicza:

[przed ingerencją]
WIKTOR KŁOSIEWICZ
(wchodzi, odtąd śpiewa na mel.
Już księżyc zeszedł)

[wersja ocenzonej]
WIKTOR KŁOSIEWICZ
(wchodzi, odtąd śpiewa na mel.
Już księżyc wzeszedł)

Zenonie, serca mego nie rań,
By płakać jestem za dumny,
Lecz łkam ilekroć wspominam
Żerań –
– Ach to był Goździk do trumny...
ZENON NOWAK
Zresztą, któż wierzył w sens dyr-
dymalek,
Któż pewne wieści popierał,

Ignacy, serca mego nie rań,
By płakać jestem za dumny,
Lecz łkam ilekroć wspominam
Żerań –
– Ach to był Goździk do trumny...
Zresztą, któż wierzył w sens dyr-
dymalek,
Któż pewne wieści popierał,

³⁵ S. SEBAG-MONTEFIORE: *Stalin. Dwór czerwonego cara*. Warszawa 2004, s. 636–642; T. KISIELEWSKI: *Październik 1956. Punkt odniesienia*. Warszawa 2001, s. 120.

³⁶ *Żydokomuna...*, s. 853.

³⁷ APL, KŁ PZPR, Wyd. Propagandy, sygn. 2528, k. 4.

Że ojczyznę znów zbawi Marszałek,
Ewentualnie Generał.

WIKTOR KŁOSIEWICZ

Każdy dziś łąje mnie nieuprzejmie
Plotkom nadstawia rad ucha
Jedynie premier oświadczył w Sejmie,
Że ich broń Boże nie słucha.

W DUECIE

Choć piękne plany się w głowach
tłukły,
Choć sił nie zabrakło, ni weny
Że odegrały swą rolę kukły
Pora im odejść ze sceny³⁸.

Że ojczyznę znów zbawi Marszałek,
Ewentualnie Generał.

Każdy dziś łąje mnie nieuprzejmie
Plotkom nadstawia rad ucha
Jedynie premier oświadczył w Sejmie,
Że ich broń Boże nie słucha.

Choć piękne plany się w głowach
tłukły,
Choć sił nie zabrakło, ni weny
Że odegrały swą rolę kukły
Pora im odejść ze sceny³⁹.

Sielanka *Laura i Filon* Franciszka Karpińskiego na stałe weszła do repertuaru pieśni ludowych, gdzie funkcjonuje również jako *Już (miesiąc) księżyc zeszedł*. Tytuł melodii może mieć w kontekście *Szopki 1956* znaczenie metaforyczne – rok 1956 to zmierzch „natolińczyków” i innych „sił wstecznych”, które powstrzymywały rozwój socjalizmu. Po ingerencji cenzury swoje kwestie Kłosiewicz śpiewa na melodię nieistniejącej, ale bardziej optymistycznej pieśni *Już księżyc wzeszedł*.

Sentymentalni kochankowie zostali w satyrze przemienieni w partyjnych dygnitarzy, którzy – choć brakuje im rokokowej lekkości – przejmują cechy typowe dla bohaterów bukolik. Zwłaszcza w Kłosiewiczu wyjątkową tkliwość budzą wspomnienia porażek i tęsknota za przeszłością. Nie wstydzi się swojej wrażliwej strony, mimo że jego polityczny partner zdaje się mieć nieco twardsze serce, chłodniejszy umysł i dość cyniczne podejście do minionych wydarzeń.

Kwestie Kłosiewicza rozpoczyna inwokacja do „Zenona”, którego, po usunięciu Nowaka z szopki, zastąpiono „Ignacym”. Adresatem ocen-

³⁸ APL, KŁ PZPR, Wydż. Propagandy, sygn. 2528, k. 4.

³⁹ RYSZARD MAREK: *Szopka 1956...*, s. 12.

zurowanej wypowiedzi był prawdopodobnie Ignacy Loga-Sowiński, jeden z najbliższych współpracowników Gomułki⁴⁰. Rozżalenie Kłosiewicza można uzasadnić tym, że Loga-Sowiński przejął po nim stanowisko przewodniczącego Centralnej Rady Związków Zawodowych⁴¹.

Były patron związkowców zawiódł w godzinie próby: pozwolił na to, by „puławianie” rozszerzyli swoje wpływy wśród aktywu robotniczego w Fabryce Samochodów Osobowych na Żeraniu, co przypieczętowało porażkę „Natolina”. Lechosław Goździk – młody, wyrzucony z ZMP za „samodzielne myślenie”⁴², charyzmatyczny I Sekretarz partyjnego Komitetu Zakładowego przy FSO – został wciągnięty w konflikt polityczny na najwyższym szczeblu. Stanisław Kuziński, działacz Komitetu Warszawskiego PZPR, związany z koterią z Puławskiej, starał się utrzymywać dość dobre relacje z Żeraniem i niezwykle popularnym wśród robotników Goździkiem, stając się jego mentorem⁴³.

Tuż przed rozpoczęciem październikowych obrad plenarnych KC organizacja partyjna z FSO wystosowała do uczestników posiedzenia list otwarty, w którym zdecydowanie potępiono „próby przeciwstawiania klasy robotniczej inteligencji, teorii regulowania kadr, według pochodzenia narodowościowego, podnoszące falę antysemityzmu w kraju”⁴⁴. Ponadto niepokorny lider żerańskich robotników skrytykował publicznie Zenona Nowaka, stwierdzając, że partia kompromituje się, pozwalając na to, by „natolińczyk” wciąż zajmował stanowisko członka KC i pełnił funkcję wicepremiera⁴⁵. W trakcie VIII plenum, na

⁴⁰ J. EISLER: „Polskie miesiące”..., s. 18.

⁴¹ T. TORAŃSKA: *Oni...*, s. 224.

⁴² K. KOZŁOWSKI: *Lechosław Goździk (1931–2008). Jego aktywność w FSO na Żeraniu oraz w Świnoujściu*. W: *Od Żerania do Świnoujścia. Droga życiowa i aktywność społeczna Lechosława Goździka (1931–2008)*. Red. K. KOZŁOWSKI. Szczecin–Świnoujście 2011, s. 15.

⁴³ Ibidem, s. 19.

⁴⁴ Fragment listu otwartego KZ PZPR przy FSO na Żeraniu do uczestników VIII plenum KC PZPR; cyt. za: K. KOZŁOWSKI: *Lechosław Goździk...*, s. 20.

⁴⁵ Ibidem, s. 23.

wieczu całej załogi FSO podjęto decyzję o wysłaniu kolejnego listu do władz partii, w którym wspomniano o „przygotowywanym puczu wojskowym przeciwko większości KC”⁴⁶. Wśród zaniepokojonych obywateli krążyły pogłoski, że „natolińczycy” zamierzali aresztować swoich przeciwników – w tym towarzysza „Wiesława”, korzystając z pomocy sowieckiego wojska⁴⁷. Generała Rokossowskiego, radzieckiego marszałka i zarazem polskiego Ministra Obrony Narodowej, autorzy *Szopki 1956* porównali do Józefa Piłsudskiego, odnajdując w ówczesnej sytuacji analogię do wydarzeń z 1926 roku. Nawiązanie do przewrotu majowego zostało niezauważone przez cenzurę lub uznano, że będzie dla odbiorców na tyle nieczytelne, iż może być opublikowane na łamach łódzkiej „Kroniki”.

Ostatnia wymiana zdań pomiędzy bohaterami satyry dotyczy wydarzeń z X sesji sejmku, która odbyła się w listopadzie. Poseł Kłosiewicz wyraził zaniepokojenie „szerzącą się w całym kraju falą plotek”⁴⁸ i zapytał premiera Cyrankiewicza, „czy Rząd nie uważa za słuszne i konieczne w interesie dobra publicznego jak najszybsze opublikowanie swego stanowiska w tej sprawie?”⁴⁹.

Postać wykreowana przez Ryszarda Marka opisuje szlachetną postawę Cyrankiewicza – człowieka, który brzydził się kłamstwem i nie dał wiary pomówieniom. Ironię satyrycznej pochwały „anioła stróża natolińczyków” ujawnia rzeczywista odpowiedź prezesa Rady Ministrów na interpelację poselską Kłosiewicza:

Rząd uważa, że szerzenie wszelkiego rodzaju plotek i pogłosek jest zjawiskiem zdecydowanie ujemnym. Tym samym Rząd jest przeciw plotkom, przeciw ich rozpowszechnianiu, w szczególności przeciw ich ponownemu rozpowszechnianiu z trybuny sejmowej [...]. Było i jest obowiązkiem każdego działacza partyjnego, każdego działacza spo-

⁴⁶ Ibidem, s. 20.

⁴⁷ T. TORAŃSKA: *Oni...*, s. 239.

⁴⁸ Fragment interpelacji poselskiej Wiktora Kłosiewicza z 9 listopada 1956 r.; cyt. za: T. TORAŃSKA: *Oni...*, s. 238.

⁴⁹ Ibidem.

łecznego walczyć o normalizację życia politycznego w Polsce i walczyć z każdą plotką, która temu przeszkadza. Oczywiście interpelacja, o której mówię, temu celowi na pewno nie służy i kierownictwo partii wyciągnęło w tej sprawie wnioski, które są obywatelom Posłom znane⁵⁰.

Kilka minut po wystąpieniu premiera obywatel poseł Kłosiewicz przestał być członkiem Rady Państwa, jednak z Komitetu Centralnego partii został odwołany dopiero w 1958, a po odwilży pełnił nawet funkcję wiceministra pracy i opieki społecznej⁵¹. Nie można zatem powiedzieć, że jego polityczna kariera legła w gruzach.

W uzasadnieniu ingerencji cenzor napisał, że niestosowne fragmenty „Kreślono by nie rozrabiać natolińczyków!”⁵². Nie należało zbyt dokładnie analizować kryzysu politycznego z zeszłego roku – większość uczestników minionych wydarzeń wciąż zajmowała wysokie partyjne i państwowe stanowiska. Mimo to urzędnik zezwolił na publikację dość kontrowersyjnego zakończenia:

Że odegrały swą rolę kukły
Pora im odejść ze sceny⁵³.

Kukielka stanowi tradycyjny rekwizyt formy teatralno-literackiej, jaką jest szopka⁵⁴. Autorzy nie wskazali w didaskaliach na konieczność użycia lalek w inscenizacji, wspomniano o nich jedynie w warstwie dialogowej.

Satyrycy w poinczie utworu nawiązywali do toposu teatru świata. Nowak i Kłosiewicz byli tylko aktorami, zaś pytanie o reżysera tego przedstawienia pozostaje otwarte. Czy spektaklem kierował towarzysz „Wiesław”, który – powróciwszy na stanowisko I Sekretarza – miał uporządkować scenę polityczną? Czy może wszyscy polscy komuniści

⁵⁰ Ibidem, s. 239.

⁵¹ Ibidem.

⁵² APL, KŁ PZPR, Wydz. Propagandy, sygn. 2528, k. 4.

⁵³ Ibidem; RYSZARD MAREK: *Szopka 1956...*, s. 12.

⁵⁴ R. WIERZBOWSKI: *Szopka satyryczna...*, s. 114.

byli zabawkami w rękach bardziej wpływowych polityków? Przyczyny pozostawienia ostatnich wersji utworu w kształcie, który pozwala na tak wieloznaczną interpretację, wydają się niejasne.

Ryszard Wierzbowski w artykule *Szopka satyryczna – polski gatunek teatralno-literacki*, opublikowanym w 1972 roku, definiował szopkę satyryczną jako „złośliwą ingerencję intelektualną w życie polityczne kraju”⁵⁵. Wpływ literatów na życie polityczne jednak nigdy nie był tak głęboki jak ingerencje polityki w literaturę – na straży dobrego samopoczucia peerelowskich przywódców stali cenzorzy, którzy dbali o to, by satyra nie była dla władzy zbyt złośliwa.

W nieocenzurowanej wersji utworu Wierzbowskiego i Grońskiego znajdowało się wiele aluzyjnych uwag dotyczących aktualnej sytuacji politycznej w PRL oraz całym bloku wschodnim. Autorzy podejmowali tematy rewolucji węgierskiej, wpływu ZSRR na politykę wewnętrzną państw satelickich, konfliktu pomiędzy „natolińczykami” i „puławianami” oraz antysemityzmu wśród członków PZPR. Ingerencje urzędników WUKPPiW miały charakter polityczny i zdecydowanie łagodziły satyryczne komentarze dotyczące zarówno polskich, jak i radzieckich oraz węgierskich oficjeli. Z tekstu usunięto nawet postać Zenona Nowaka i skreślono obszernie fragmenty będące parodią jego wystąpień publicznych. Cenzor w uzasadnieniu swoich działań stwierdził, że nie powinno się analizować kryzysu politycznego roku 1956, ponieważ może to sprowokować kolejne wewnątrzpartyjne spory⁵⁶.

Czytelnik nie był w stanie zauważyć zmian w tekście. W żaden sposób nie zaznaczono, że opublikowane dzieło było niezgodne z pierwotną intencją autorów. Wierzbowski i Groński – tak jak wszyscy artyści, którzy chcieli ogłosić swój utwór w oficjalnych środkach przekazu – musieli godzić się na, nawet tak daleko idące, ingerencje we własny tekst.

⁵⁵ Ibidem, s. 122.

⁵⁶ APŁ, KŁ PZPR, Wyd. Propagandy, sygn. 2528, k. 4.

Bibliografia

- Archiwum Państwowe w Łodzi, Komitet Łódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Wydział Propagandy, sygn. 2582, k. 4.
- BŁOŃSKI JAN: *Cenzor jako czytelnik*. W: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Red. Jan BŁOŃSKI. Kraków 1995, s. 269–281.
- BUDROWSKA Kamila: *O niestosownych zastosowaniach literatury w cenzorskich materiałach instruktażowych*. „*Litteraria Copernicana*” 2013, nr 2(12), s. 9–17.
- EISLER Jerzy: „*Polskie miesiące*” czyli kryzys(y) w PRL. Warszawa 2008.
- FIK Marta: *Cenzor jako współautor*. W: *Literatura i władza*. Red. Bożena WOJNOWSKA. Warszawa 1996, s. 131–147.
- FRISZKE Andrzej: *Anatomia buntu. Kuroń, Modzelewski i komandosi*. Kraków 2010.
- GATI Charles: *Stracone złudzenia. Moskwa, Waszyngton i Budapeszt wobec powstania węgierskiego 1956 roku*. Przeł. Anna MAZIARSKA, Jacek MAZIARSKI. Warszawa 2006.
- KISIELEWSKI Tadeusz: *Październik 1956. Punkt odniesienia*. Warszawa 2001.
- KOZŁOWSKI Kazimierz: *Lechosław Goździk (1931–2008). Jego aktywność w FSO na Żeraniu oraz w Świnoujściu*. W: *Od Żerania do Świnoujścia. Droga życiowa i aktywność społeczna Lechosława Goździka (1931–2008)*. Red. Kazimierz KOZŁOWSKI. Szczecin–Świnoujście 2011, s. 15–34.
- Protokoły z VI i VII plenum Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej z 1956 r.* Red. Wiesław WŁADYKA, Włodzimierz JANKOWSKI. Warszawa 2007.
- RYSZARD MAREK: *Szopka 1956*. „*Kronika*” 1957, R. III, nr 1(41), s. 12.
- SEBAG-MONTEFIORE Simon: *Stalin. Dwór czerwonego cara*. Przeł. Maciej ANTOSIEWICZ. Warszawa 2004.
- Teatr Nowy w Łodzi 1949–1979*. Red. Stanisław KASZYŃSKI. Łódź 1983.
- TISCHLER Janos: *Wstęp*. W: *Rewolucja węgierska 1956 w polskich dokumentach*. Red. Janos TISCHLER. Warszawa 1995, s. 5–22.
- TOKARSKA-BAHIR Joanna: *Legends o krwi. Antropologia przesądu*. Warszawa 2008.
- TORAŃSKA Teresa: *Oni*. Warszawa 2004.
- Tragedia węgierska*. „*Głos Pracy*” 29 października 1956, s. 2.
- WIERZBOWSKI Ryszard: *Szopka satyryczna – polski gatunek teatralno-literacki (Weryfikacja genezy i elementy poetyki)*. W: Ryszard WIERZBOWSKI: *O szopce. Studia i szkice*. Wybór i oprac. Marek WASZKIEL. Łódź 1990, s. 112–125.

WOŹNIAK-ŁABIENIEC Marzena: *Cenzura w okresie odwilży jako temat tabu*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 1(19), s. 89–97.
Żydokomuna. W: *Polski słownik judaistyczny*. T. 2. Red. Zofia BORZYŃSKA, Rafał ŻEBROWSKI. Warszawa 2003, s. 852–853.

Udział cenzury w procesie twórczym na przykładzie *Szopki 1956* Ryszarda Wierzbowskiego i Marka Grońskiego

Streszczenie

Tematyka rozprawy oscyluje wokół roli, jaką pełnili peerelowscy cenzorzy w procesie tworzenia tekstu satyrycznego. Materiał badawczy stanowi dokument ingerencji Wojewódzkiego Urzędu Kontroli w Łodzi w tekst *Szopki 1956* autorstwa Ryszarda Wierzbowskiego i Marka Grońskiego. Celem artykułu jest zaprezentowanie zabiegów, jakimi posługiwali się satyrycy, by nawiązać kontakt z czytelnikiem, a także przywrócenie pierwotnej wersji ocenzonego tekstu poprzez swoistą pracę palimpsestową – „zeszkrobanie” cenzorskiego ołówka. Ważny aspekt pracy stanowi również szeroki edytorski komentarz do utworu, który pozwala przywrócić mu sensy przez dzisiejszych odbiorców niezrozumiałe, co wynika z osadzenia tekstu w realiach socjalistycznego państwa.

Słowa kluczowe: cenzura po 1945 roku, szopka satyryczna, satyra, Ryszard Marek, PRL, odwilż polityczna 1955–1956

Censorship office's contribution to the creative process based on *Szopka 1956* by Ryszard Wierzbowski and Marek Groński

Summary

This study focuses on the role played by the Polish People's Republic censorship officials in the writing process of satirical texts. What constitutes research material here is documentation of censoring interventions (redactions) carried out by the Łódź Voivodeship Control Office relating to *Szopka 1956* (lit. 'Crib 1956'), political satire written by Ryszard Wierzbowski and Marek Groński. The article aims at describing the subterfuges used by both the satirists to compel readers, but also, to an extent, to recreate the primary version of the censored text, by working out a peculiar palimpsest – “scratching away” the censor's pencil. An important aspect of this study is also a comprehensive

editorial commentary allowing to reconstruct meanings that otherwise could not been grasped by today's readers, which stems from the text's embeddedness in the realities of socialist state.

Keywords: censorship after 1945, satirical *szopka*, satire, Ryszard Marek Polish People's Republic, political thaw 1955–1956

Der Beitrag der Zensur zum Schaffensprozess am Beispiel von *Szopka 1956* von Ryszard Wierzbowski und Marek Groński

Zusammenfassung

Der Beitrag beleuchtet die Rolle, die die Zensoren in der Volksrepublik Polen im Prozess der Entstehung eines satirischen Textes spielten. Das Untersuchungsmaterial bildet eine Urkunde, die die Eingriffe des Wojewódzki Urząd Kontroli w Łodzi (die Kontrollbehörde der Woiwodschaft Łódź) in den Text *Szopka 1956* von Ryszard Wierzbowski und Marek Groński darstellt. Das Ziel des Beitrags ist zweierlei: Erstens werden die Methoden dargelegt, die die Satiriker verwendet hatten, um den Kontakt mit dem Leser aufzunehmen. Zweitens wird die ursprüngliche, unzensierte Fassung des Textes wiederhergestellt. Die Urfassung des Textes wird dabei mittels einer palimpsestartigen Vorgehensweise enthüllt, nämlich durch das Abschaben des Bleistifts des Zensors. Einen wichtigen Aspekt des Beitrags stellt ein ausgebauter editorischer Werkkommentar dar, der es erlaubt, die ursprünglichen Bedeutungen des Werkes wiederherzustellen, welche für den heutigen Leser unverständlich sind, weil der Text in der Realität eines sozialistischen Staates verwurzelt ist.

Schlüsselwörter: Zensur nach 1945, satirisches Krippenspiel, Satire, Ryszard Marek, Volksrepublik Polen, Tauwetter-Periode 1955–1956

MAGDALENA LATKOWSKA

Artysta wobec władzy w systemie autorytarnym – studium przypadku NRD

Nie ma chyba zbyt dużej przesady w stwierdzeniu, że wolność twórcza – podobnie jak wolność słowa i wszelkie inne wolności obywatelskie, wywalczone przez społeczeństwa cywilizacji zachodniej w XIX i XX wieku – zagrożona jest stale, pod każdą szerokością geograficzną i w każdym systemie politycznym, nie wyłączając demokratycznego. Ograniczenia szczególnego typu dla tychże wolności występują w systemach autorytarnych, a w jeszcze większym stopniu totalitarnych, w których władza dysponuje zazwyczaj szerokim instrumentarium środków wpływu na społeczeństwo i środków jego kontroli.

Główne pytanie, które chcę zadać, dotyczy natury tych czynników, przede wszystkim zaś ich wpływu na jedną z najbardziej elitarnych warstw społeczeństwa: artystów. Zaprezentowane studium przypadku dotyczy środowiska literatów w NRD, i może służyć za model dla badań nad innymi środowiskami literackimi (lub szerzej: elitami) w państwach autorytarnych. W efekcie analizy środków wpływu ze strony władz i innych mechanizmów kontroli – lub autokontroli – środowiska powstała autorska typologia tych czynników. Dla jasności i przejrzystości oraz gwoli systematyzacji zostały one podzielone na „pozytywne” (nie-represyjne) – do których zaliczono obiektywną sytuację polityczną w kraju (tzw. polityczne ramy tworzenia) i strukturę pokoleniową środowiska pisarzy – oraz „negatywne”, które dalej podzielić można na miękkie (nagrody), półtwarde (kary) i twarde (represje).

Polityczne ramy tworzenia

Rzeczywistość polityczna, w której przyszło tworzyć artystom w NRD, była niewątpliwie kluczowym czynnikiem oddziałującym na sztukę i postawy polityczne artystów. W przypadku NRD mamy do czynienia ze szczególnie rozbudowanym „uniwersum” ideologiczno-politycznym, do którego zaliczyć należy nie tylko tzw. twardą politykę, która oczywiście miała – choćby z uwagi na fakt dekretowania treści literackich – niebagatelny wpływ na sztukę, lecz także to, co (m.in.) Jacques Rancière nazywa „politycznością”, czyli bardziej nieformalną stronę polityki¹. Konferencje artystów poświęcone sprawom ideologicznym, przynależność pisarzy do organizacji artystycznych, w których obowiązywały pewne określone zasady tworzenia i komunikacji, styl przekonań, jaki niejako „wypadało” prezentować – wszystko to, na równi z decyzjami politycznymi, kierunkowało sposób myślenia i działania artystów.

Przestrzeń twórcza, w jakiej poruszać się mogli artyści, była przy tym w NRD dość ściśle określona, a oni sami zdefiniowani jako grupa społeczna, choć zaznaczyć trzeba, że przez kilka lat po wojnie panował jeszcze pewien chaos terminologiczny i niejasność co do zadań sztuki. Po 1945 roku artystów określano naprzemiennie mianem „inteligencji”, „intelektualistów” albo „twórców w obszarze sztuki” („Geistesschaffenden”). Dopiero na przełomie lat 40. i 50. XX wieku wszystkie te trzy określenia zostały wyparte przez pojęcie „inteligencji”, które, jako oparte na wzorcach radzieckich (leninowsko-marksistowskich), było przez władze NRD zdecydowanie preferowane. Nazwanie artystów „inteligencją” miało zresztą swoje określone konsekwencje społeczne: zgodnie z teorią Lenina, inteligencja miała stać u boku proletariatu, towarzysząc mu w jego pracy, a jej rola paradoksalnie powinna polegać na doprowadzeniu do sytuacji, w której zbędni staną się wszelcy „szczególni” przywódcy intelektualni (czyli oni sami), gdyż „świadomość ludu osiągnie

¹ Por. J. RANCIÈRE: *Estetyka jako polityka*. Warszawa 2007, s. 35.

odpowiedni poziom"². Być może władzom NRD nie przyświecały aż tak ambitne cele, jednak kierunek myślenia został jasno wytyczony – inteligencja miała za zadanie towarzyszyć ludowi w jego pracy i ją opisywać, gdyż wartość posiadała tylko twórczość społecznie zaangażowana. Rekomendacja tworzenia w duchu socrealistycznym skorelowana była przy tym ze stopniowym ograniczaniem przestrzeni artystycznej, osiąganym w drodze licznych zarządzeń i dyrektyw wydawanych przez władze partii.

Pierwszą połowę lat 50. XX wieku uznać należy za czas względnej jeszcze wolności artystycznej, istotnie zawężonej dopiero po kongresie Związku Pisarzy w 1956 roku. Kontynuacja tego procesu nastąpiła w 1957 roku na konferencji kulturalnej SED, kiedy to władze zarzuciły współczesnej literaturze i sztuce promowanie tendencji rewizjonistycznych. W drugiej połowie lat 50. nacisk ze strony władz na realizację przyjętych wobec sztuki założeń ideologicznych przybrał jeszcze bardziej na sile, a kulminacją tego rodzaju polityki stało się wytyczenie nowych zadań dla literatury na pierwszej konferencji w Bitterfeld w 1959 roku, podczas której wyłożono główne wytyczne socrealizmu (tzw. „droga bitterfeldzka”), doprecyzowane następnie podczas odbywającej się pięć lat później (w 1964 roku) drugiej konferencji, także w Bitterfeld³. Zgodnie z przyjętymi na niej zasadami, do chwycenia za pióro należało zachęcać także zwykłych robotników, o czym mówił sam Walter Ulbricht (hasło: „Greif zur Feder, Kumpel”)⁴. Wytyczne bitterfeldzkie obowiązywały do końca lat 60., przy czym krótkotrwałą liberalizację na polu kultury i sztuki przyniosła budowa muru berlińskiego w 1961 roku. Po coraz bardziej śmiałych i krytycznych wypowiedziach

² I.-S. KOWALCZUK: *Geist im Dienste der Macht. Hochschulpolitik in der SBZ/DDR 1945–61*. Berlin 2003, s. 53.

³ Por. H. LUDOROWSKA: „Adieu, NRD!” *Biografie pisarzy z perspektywy posten-dowskiej*. Lublin 2009, s. 32.

⁴ S. VIETTA: *Das literarische Berlin im zwanzigsten Jahrhundert*. Stuttgart 2001, s. 179.

Wolfa Biermanna i Roberta Havemanna na temat działań władzy, rychło jednak tej swobodzie położono kres, oskarżając twórców o działalność wywrotową. W 1965 roku podczas 11. plenum Komitetu SED Erich Honecker (niebędący jeszcze wtedy pierwszym sekretarzem, ale zasiadający już w Komitecie Centralnym SED) stwierdził, że artyści promują „nihilistyczne, beznadziejne i demoralizujące filozofie w literaturze, filmie, teatrze, telewizji i czasopismach”⁵.

W latach 70. zaczęto wprowadzić stopniowo odchodzić od stylu socrealistycznego, ale cenzura, która sprawnie wychwytywała wszelkie odstępstwa od „normy”, nadal przecież działała. Zdarzały się oskarżenia ze strony władzy pod adresem twórców o to, że przywiązują oni zbyt małą wagę do socjalistycznej wymowy swoich utworów. Na majowym plenum w 1973 roku Erich Honecker stwierdził:

Wiele spraw wymaga od obywateli naszej Republiki, którzy czują się mocno związani ze swoim socjalistycznym państwem [...] zbyt dużo opanowania. Zaprzeczają oni, i uważamy, że słusznie, jakoby określone dzieła sztuki przyczyniały się do dalszego kształtowania socjalistycznych sposobów myślenia i zachowania⁶.

W 1976 roku doszło do otwartego konfliktu dużej części środowiska pisarzy drugiego pokolenia z władzą i – w konsekwencji – do poważnego kryzysu, do którego doprowadziła tzw. afera Biermanna. Decyzja władz o pozbawieniu pieśniarza obywatelstwa NRD po jego krytycznych wypowiedziach na temat działań władzy bardzo zbulwersowała środowisko. Po proteście pisarzy doszło do otwartych represji ze strony władz, po czym nastąpiła jedna z największych fal emigracji pisarzy, utrzymująca się aż do przełomu w 1989 roku.

⁵ M. JÄGER: *Kultur und Politik in der DDR 1945–1990*. Köln 1994, s. 120. Tłumaczenia wszystkich cytatów: Magdalena Latkowska.

⁶ M. JÄGER: *Zur Kultur- und Literaturpolitik in der DDR seit 1971*. In: *Deutsche Misere von einst und jetzt. Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartsliteratur*. Bd. 2. *Jahrbuch zur Literatur in der DDR*. Hg. P. KLUSSMANN, H. MOHR. Bonn 1982, s. 73.

Oczywiście, ten wydający się być może, przy skrótowym i pobieżnym oglądzie, trochę konfrontacyjny obraz stosunków „ducha i władzy” nie jest do końca prawdziwy, ponieważ większość pisarzy przez większość okresu istnienia NRD starała się jednak tworzyć zgodnie z wytycznymi politycznymi, z pełnym przekonaniem wypełniając, za pośrednictwem swojej sztuki, przypisane artystom zadania społeczne. Nie można zapominać, że dla wielu NRD była krajem, który uosabiał żywione przez nich nadzieje na realizację w praktyce własnych przekonań politycznych oraz marzeń o pełnej sprawiedliwości społecznej i równości w duchu socjalistycznym. Trzeba też zauważyć, że do wszelkich tarć i konfliktów, zwykle jednak o dość ograniczonym zakresie i niezbyt nasilonych, dochodziło zwykle między władzą a pisarzami drugiego pokolenia, którzy, w miarę zdobywania dojrzałości artystycznej i politycznej, starali się stopniowo poszerzać obszar swojej wolności twórczej.

Pokoleniowość

Kolejnym, choć znajdującym się niejako na przeciwnym biegunie, czynnikiem, który można nazwać czynnikiem autokontroli lub autocenzury, była specyficzna struktura środowiska literackiego. Zrozumienie wyjątkowej roli pokoleniowości w NRD wymaga przy tym krótkiego wprowadzenia w zawiłość tych struktur i ich konsekwencji. W latach 1949–1989 można wyróżnić, do pewnego stopnia umownie, trzy pokolenia pisarskie, przy czym trzecie, najmłodsze (które określane jest często, od wiersza Uwego Kolbego, mianem „Hineingeborenen” – osób urodzonych już w NRD) nie ma dla toku niniejszych rozważań większego znaczenia. Obejmuje ono bowiem grupę pisarzy, którzy z racji roku urodzenia (lata 40., 50. i 60. XX wieku) wykazywali się znacznie mniejszą, a w każdym razie niezwiązaną z kluczowymi wydarzeniami politycznymi w NRD, aktywnością polityczną.

Skutki pokoleniowości dla postaw politycznych oraz działalności literackiej pisarzy najwyraźniej widać w przypadku dwóch pierwszych

pokoleń. Pierwsze z nich nazywa się zwykle w literaturze przedmiotu mianem „pokolenia emigrantów” (konkurująca z nią nazwa, pojawiająca się przede wszystkim w literaturze anglojęzycznej, to „pokolenie weimarskie”). Do grupy tej zalicza się pisarzy urodzonych w latach 80. i 90. XIX wieku oraz na przełomie wieków XIX i XX, którzy wskutek prześladowań w czasach III Rzeszy – większość z nich aktywnie uczestniczyła w ruchu komunistycznym w czasach Republiki Weimarskiej – wyemigrowali za granicę, aby po wojnie osiedlić się w NRD. Wszystkich pisarzy tego pokolenia cechowały lewicowe poglądy oraz głębokie przekonanie o zasadności antyfaszystowskiego mitu założycielskiego NRD i słuszności polityki państwa. Najbardziej prominentni wśród nich byli czynnie zaangażowani politycznie: np. Anna Seghers i Bertolt Brecht piastowali wysokie stanowiska zarówno w strukturach partii, jak i w instytucjach kultury, współtworząc tym samym polityczno-kulturalne zręby państwa. Jak zauważa Grunberg, pokolenie to cieszyło się niewątpliwie znacznym zaufaniem ze strony władzy, ponieważ swoją przeszłością i bieżącą działalnością literacko-państwową legitymizowało niejako nowy system:

Nie bez znaczenia była legitymacja, której systemowi dostarczała elita kulturalna. Większość znanych krytycznych intelektualistów, nie tylko komunistycznych, wracało z emigracji zachodniej i moskiewskiej nie na zachód kraju, lecz do radzieckiej strefy okupacyjnej [...]. Powrót wypędzonej inteligencji stał się dodatkowym moralnym potwierdzeniem słuszności strategii antyfaszystowskiej⁷.

Do drugiego pokolenia, określanego mianem „pokolenia pomocników broni” („Waffenhelfer-Generation” lub „Flakhelfer-Generation”), zalicza się osoby urodzone w latach 20. i 30. XX wieku, które w okresie III Rzeszy należały do takich organizacji, jak Hitlerjugend i Bund Deutscher Mädel, i których bardziej świadoma młodość przypadła na lata już powojenne. Zwykle, po szoku spowodowanym odkryciem po

⁷ A. GRUNBERG: *Antifaschismus – ein deutscher Mythos*. Reinbek b. Hamburg 1983, s. 127.

wojnie prawdy o zbrodniach hitlerowskich, ci młodzi ludzie zaczynali sympatyzować z poglądami socjaldemokratycznymi (w RFN) lub socjalistycznymi (w NRD).

Co oczywiste, twórcy drugiego pokolenia mieszkający w NRD znaleźli się obiektywnie w znacznie mniej uprzywilejowanej sytuacji niż ich starsi koledzy. Wielu z nich dodatkowo zmagало się z poczuciem winy związanym ze swoją przeszłością. Pragnąc więc niejako skorygować rzekome „błędy młodości”, często starali wykazać się jako „dobrzy socjaliści” i „antyfaszyści”. Jeden z badaczy w taki sposób opisał wspomniany mechanizm w przypadku pisarza drugiego pokolenia – Franza Fühmanna:

U Fühmanna odnajdujemy typowe wzory indywidualnego przezwyciężania katastrofy narodowego socjalizmu: doświadczenie załamania w 1945 r. jako podanie w wątpliwość własnej biografii, pytanie o sens własnego życia, świadomość winy i potrzeba zadośćuczynienia, tęsknota za nową orientacją, biograficzna interpretacja marksistowskiej „reedukacji” i osobistego zaangażowania w państwo NRD jako szansy na nowe, drugie życie⁸.

Na efektywność tego mechanizmu psychologicznego i nierówność pozycji społecznej przedstawicieli obu pokoleń zwraca też uwagę m.in. Emmerich:

Zmieszanie, wstyd, wstrząs, poczucie winy po stronie byłych zwolenników narodowego socjalizmu – a na przeciwko nich Socjalistyczna Partia Jedności (na jej czele zaś antyfaszystowscy bojownicy ruchu oporu i emigranci, z moralną legitymacją w postaci pobytów w obozach koncentracyjnych i ciężkich więzieniach lub utraty ojczyzny), która wyciągała dłoń w geście pojednania, udzielała rozgrzeszenia i za jednym zamachem ogłaszała „dezertków” mianem „zwycięzców historii”⁹.

⁸ Ibidem, s. 135.

⁹ W. EMMERICH: *Die Risiken des Dafürseins*. In: *„Schriftsteller als Intellektuelle”*. Politik und Literatur im Kalten Krieg. B. 73. Hg. S. HANUSCHEK, T. HÖRNIGK, Ch. MALENDE. Tübingen 2000, s. 274.

Niejako naturalnym skutkiem tej nierównej pozycji i przewagi psychologicznej starszych nad młodszymi było nawiązywanie przyjaźni lub/i relacji „mistrz–uczeń”, jak np. w przypadku Christy Wolf i Anny Seghers, które przyjaźniły się i wzajemnie ceniły: starsza pisarka była przez młodszą uważana za autorytet zarówno w sprawach politycznych, jak i literackich, zwłaszcza zaś w kwestii granic wolności twórczej. W liście z okazji jej 50. urodzin, Seghers zwracała się do Wolf niemal jak do córki, ale i uczennicy zarazem:

Masz teraz 50 lat. W moim odczuciu należysz nadal do „wzorców dzieciństwa”, które są dla mnie początkiem nowego, różniącego się od starego życia, które rozpocząłam w Europie po wojnie. Stałaś przede mną młoda, śliczna, trochę niezdecydowana, jak gdybyś wypowiadając to, co wydawało Ci się prawdziwe, zastanawiała się, czy rzeczywiście jest to prawda. Stałaś się dojrzała, zdolniejsza, piękniejsza. Radziecki przyjaciel powiedział mi, że dla niego jesteś na wskroś poetycka, wewnątrz i zewnątrz¹⁰.

Z wszystkich tych powodów krytyka ze strony starszych pisarzy pod adresem młodszych bywała dla tych ostatnich trudnym przeżyciem – jak na przykład dla wspomnianej Christy Wolf, która została pewnego razu otwarcie skrytykowana przez starszego kolegę, Otto Gotschego:

Gotsche był wpływowym przeciwnikiem, wobec którego czuła się na straconej pozycji dlatego, że ona w przeszłości należała do Hitlerjugend, a on w czasach faszyzmu odbywał karę w więzieniu. Jak bardzo w tej sytuacji chodziło o uwewnętrznione poczucie winy, pokazuje fakt, że Gotsche wcale nie spędził dwunastu lat w więzieniu, jak twierdził, ale tylko rok, od 1933 do 1934 r., a potem był członkiem komunistycznego ruchu oporu w Niemczech. Realna różnica między oboma życiorysami nie malała w miarę sztucznego zwiększania przez jedną ze stron statusu ofiary. Na tym przykładzie widać moralny kompleks wobec starszych

¹⁰ CH. WOLF, A. SEGHERS: *Das dicht besetzte Leben. Briefe, Gespräche und Essays*. Hg. A. DRESCHER. Berlin 2003, s. 45–46.

antyfaszystów, który Christa Wolf i wielu przedstawicieli jej pokolenia próbowało kompensować przez nadmierną identyfikację z NRD i socjalizmem – jednak w każdej sytuacji konfliktowej działacze antyfaszystowscy byli górą¹¹.

Oczywiście, mechanizm ten nie funkcjonował zawsze i bez wyjątków – nie wszyscy młodszy pisarze należeli do Hitlerjugend, nie każdy też czuł z tego powodu dyskomfort. Niektórzy pisarze pochodzili z niemiecko-żydowskich małżeństw (Günter Kunert) albo rodzin o przekonaniach socjaldemokratycznych (Heiner Müller), jeszcze inni byli za młodzi na jakiegokolwiek zaangażowanie polityczne (Rudolf Fries). Wszystkich ich łączyło jednakże przeżycie pokoleniowe, jakim była wojna widziana oczami dziecka/ młodego dorosłego, każdy z nich odczuł też jej skutki oraz doświadczył podobnych powojennych problemów i dylematów. Różnice w charakterze wspólnego doświadczenia historycznego między pierwszymi dwoma pokoleniami, wynikająca z nich różnica pozycji zarówno w społeczeństwie, jak i w środowisku literackim, a także płynące z tego skutki psychologiczne miały jednak swoje konsekwencje zarówno dla twórczości literackiej, jak i postaw politycznych.

Nagrody, kary, represje

Do najbardziej widowiskowych i skutecznych narzędzi modelowania i wpływu, a często brutalnego nacisku na całe środowisko literackie i poszczególnych pisarzy przez władze należały jednak bez wątpienia środki „negatywne”, które można podzielić na: „miękkie” (nagrody), „półtwarde” (kary) i „twarde” (represje).

Środki „miękkie” obejmowały przede wszystkim wszelkiego rodzaju nagrody państwowe, które miały różne formy, jak np. nagrody państwowe i pieniężne, medale, odznaczenia, stypendia na podróże oraz

¹¹ J. MAGENAU: *Christa Wolf. Eine Biographie*. Berlin 2002. s. 118.

zezwolenia na podróżowanie, wyróżnienia, dotacje do publikacji itp. Niewątpliwie wiązały one lojalnościowo pisarzy z państwem i były ważnym elementem budowania przez władze sieci współzależności oraz powiązań polityczno-towarzyskich, tworzonych w celu zdobycia wpływu i kontrolowania środowiska literackiego. Jak trafnie rzecz ujął jeden z badaczy: „Gdy autorzy są raczej zdani na państwo, państwo raczej zawsze próbuje wykorzystać tworzoną przez nich literaturę do swoich celów”¹². Inny badacz mówi wręcz o „korumpowaniu” pisarzy przywilejami:

Pisarze – podobnie jak inni ludzie – są podatni na korupcję za pomocą władzy i przywilejów, mogą zostać do czegoś skłonieni przy pomocy nacisków, ale mogą oddać się do dyspozycji władzy także z uwagi na swoje przekonania¹³.

Wszystkie wspomniane dobra, które zaliczyć można do kategorii „nagród”, nie były przy tym oczywiście dostępne dla tzw. zwykłych obywateli, a nawet pozostałych przedstawicieli inteligencji i przeznaczono je jedynie na potrzeby środowiska literackiego, które w ten sposób stawało się środowiskiem niejako wybranym, uprzywilejowanym. Jeden z badaczy określił tego typu działania władzy następująco:

Faworyzowanie wobec innych klas i warstw, podkreślanie niezbędności sztuki, jako szczególnego rodzaju produkcji, której nie zastąpi nic innego oraz ostrzeganie przed skutkami, gdyby intelektualiści nadużyli pokładane w nich zaufanie¹⁴.

Nie tylko zresztą badacze zauważali ten uprzywilejowany sposób funkcjonowania pisarzy w społeczeństwie – także sami pisarze byli świa-

¹² Por. W. JENS, W. VITZTHUM: *Dichter und Staat. Über Geist und Macht in Deutschland*. Berlin–New York 1991, s. 12.

¹³ R. GRÜNBAUM: *Jenseits des Alltags. Die Schriftsteller der DDR und die Revolution von 1989/90*. B. 5. Baden-Baden 2002, s. 41.

¹⁴ M. JÄGER: *Zur Kultur- und Literaturpolitik in der DDR seit 1971*. In: *Deutsche Misere von einst und jetzt...*, s. 75.

domi, że są w ten sposób manipulowani, co czasem krytykowali (Bertolt Brecht). Jak po zjednoczeniu Niemiec przyznał Heiner Müller, nagrody służyły wyróżnieniu artystów od reszty społeczeństwa. Rolf Schneider stwierdził zaś, że autorzy NRD „wybrali lepszy model egzystencji”¹⁵.

Wszelkie odstępstwa od linii politycznej partii podlegały karom. Bogaty ich repertuar obejmował publiczne nazwanie pisarza „odszczerpieńcem”, „wrogiem klasowym”, „wichrzycielem”, etc., wykluczenie ze Związku Pisarzy, tymczasowy zakaz wykonywania zawodu, zakaz podróży, pozbawienie sprawowanych urzędów, aż po wydalenie z partii. Wystarczy w tym miejscu podać kilka przykładów: za sztukę *Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* [Przesiedlona albo życie na wsi] Heiner Müller został wykluczony ze Związku Pisarzy oraz z partii, jako że pokazał w niej skorumpowanych urzędników. Stephan Hermlin został zwolniony ze stanowiska sekretarza Związku, ponieważ zaprosił skompromitowanego w oczach władzy Wolfa Biermanna do wygłoszenia odczytu. Petera Huchela pozbawiono zaś funkcji redaktora naczelnego pisma „Sinn und Form”, ponieważ pismu zarzucono niewystarczającą dogmatyczność ideologiczną. To tylko niektóre z licznych przykładów. Kary miały podwójną funkcję: oprócz ukarania delikwentów, miały być odstrasżającym przykładem konsekwencji nieposłuszeństwa dla pozostałych.

Ci pisarze, którzy pomimo kar konsekwentnie i wytrwale sprzeciwiali się linii partyjnej, byli poddawani twardym represjom. Należały do nich: stały zakaz wykonywania zawodu, przymusowa emigracja, nękanie i pogróżki pod adresem pisarzy lub ich rodzin, pozbawienie obywatelstwa, wreszcie aresztowanie/uwięzienie, przy czym w więzieniach, w skrajnych przypadkach i zazwyczaj wobec najmniej znanych pisarzy, stosowano też tortury fizyczne. Przykłady represji można mnożyć: Stephanowi Krawczykowi udzielony został zakaz wykonywania zawodu po jego krytycznych wypowiedziach pod adresem partii (choć został on potem w drodze decyzji administracyjnej cofnięty),

¹⁵ M. LATKOWSKA: *Intelektualiści w RFN i NRD wobec przełomu 1989 roku*. „Przegląd Humanistyczny” 2010, nr 1, s. 68.

wspomniany Wolf Biermann został pozbawiony obywatelstwa NRD po wyrażeniu krytyki pod adresem SED, Gerhard Wolf (mąż Christy Wolf) został wydany z partii po podpisaniu listu protestacyjnego przeciwko pozbawieniu obywatelstwa Biermanna, etc.

Represje następowały przeważnie falami, przy czym pierwsza intensywna fala aresztowań nastąpiła w drugiej połowie lat pięćdziesiątych wobec tzw. „grupy Harich/Janka”, którą uznano za wywrotową. Z drugą falą represji mamy do czynienia w 1968 roku, po protestach ze strony (dość nielicznej, ale prężnie działającej) grupy pisarzy drugiego pokolenia przeciwko interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji (Praska Wiosna). Aresztowano wtedy m.in. Thomasa Brascha, którego oskarżono o rozpowszechnianie ulotek wspierających Dubčeka i reformy w Czechosłowacji. Z trzecią falą represji mamy do czynienia po wspomnianej już „aferze Biermanna” w 1976 roku, kiedy to dobrowolnie wyemigrowała z NRD dość liczna grupa pisarzy. Obliczono, iż od czasu budowy muru berlińskiego w 1961 roku do upadku muru w 1989 roku z NRD wyemigrowało w sumie ponad stu pisarzy! W sposób oczywisty fakt ten miał wpływ na środowisko intelektualne w NRD: można wręcz mówić o „drenażu mózgów”. Tych zaś pisarzy, którzy zdecydowali się pozostać w NRD aż do czasu przełomu, ostro skrytykowano podczas tzw. „sporu o literaturę”.

Generalnie po przełomie 1989 roku i w pierwszej połowie lat 90. XX wieku przeważał pogląd, że pisarze z NRD oraz niektórzy twórcy z RFN jako grupa zawodowa i wpływowe środowisko zawiedli swoje społeczeństwa. Co więcej, duża część opinii publicznej uważała, że autorów, którzy nie wyemigrowali z NRD, nie można nawet określać mianem „oportunistów”, gdyż pozostając w kraju do 1989 roku, dali dowód na to, że byli po prostu przedstawicielami tego systemu. Gdy w czerwcu 1990 roku „Süddeutsche Zeitung” przeprowadziła ankietę wśród pisarzy, wydawców oraz krytyków literackich, zadając pytanie: „Czy autor z NRD, cieszący się przywilejami, który mógł publikować i nie przedstawił przy tym nigdy zasadniczej krytyki systemu, jest oportunistą?”, Marcel Reich-Ranicki odpowiedział następująco:

Wszyscy autorzy w NRD bez wyjątku cieszyli się przywilejami. Wszyscy autorzy w NRD bez wyjątku mogli publikować swoje książki – albo w NRD, albo w Republice Federalnej, albo i tu i tu. Żaden z autorów żyjących w NRD nie uprawiał zasadniczej krytyki systemu, niektórzy kwestionowali określone aspekty lub braki, mniej lub bardziej wyraźnie. Tak więc wszyscy autorzy żyjący w NRD byli zależni od aparatu kulturalnego SED. Kto nie mógł się z tym pogodzić, wcześniej czy później opuszczał ten kraj – jak Sarah Kirsch, jak Günter Kunert i wielu innych. [...] Christoph Hein, Stephan Hermlin, Stephan Heym, Hermann Kant, Heiner Müller, Erwin Strittmatter, Christa Wolf i wielu innych – ci wszyscy, którzy nie byli całkiem szczęśliwi w NRD i z NRD, nie powinni być określani „oportunistami”. Byli oni raczej przedstawicielami tego państwa i – mimo że w różny sposób – współodpowiedzialnymi za to, co się tam wydarzyło¹⁶.

Podsumowanie

Każdy system autorytarny, nie mówiąc już o totalitarnych, wykształca specyficzne, ograniczone przestrzenie funkcjonowania społecznego dla swoich obywateli. W szczególnej sytuacji znajdują się elity twórcze, plasując się niejako „pomiędzy” władzą a społeczeństwem, lecz także funkcjonując w pewnych ograniczeniach. Jednocześnie jednak głos twórców jest w przestrzeni publicznej znacznie bardziej słyszalny, a oni sami mają – choćby poprzez łatwiejszy dostęp do mediów – zazwyczaj niebagatelny wpływ na opinię publiczną. Władza najczęściej z uwagą przygląda się poczynaniom literatów, a poprzez ich „słyszalność” może dość szybko reagować na te wypowiedzi bądź treści, które uzna za szkodliwe lub jej zagrażające.

Nie inaczej mechanizm ten funkcjonował w NRD, w którym pisarze dodatkowo pełnili dość szczególną rolę „edukatorów” społeczeństwa, którzy za pomocą swoich utworów mieli za zadanie utwierdzać je w przekonaniu, że kraj podąża we właściwym kierunku. Ponieważ

¹⁶ M. JÄGER: *Kultur und Politik in der DDR 1945–1990...*, s. 172.

większość pisarzy miała zdecydowanie lewicowe poglądy i utożsamiała się z nowym porządkiem, rolę tę wypełniała zazwyczaj z pełnym przekonaniem. Socjalizm i antyfaszyzm stały się częściami składowymi mitu założycielskiego nowego państwa oraz tożsamości pierwszego powojennego pokolenia literatów, które w sposób istotny współtworzyło polityczno-kulturalne zręby nowego państwa. W NRD polityczne ramy tworzenia spletały się zatem ściśle z przynależnością pokoleniową, także zresztą w przypadku drugiego oraz (choć w mniejszym stopniu) trzeciego pokolenia pisarzy. Oba powyższe czynniki, które można uznać za specyficzne dla NRD, z pewnością miały kapitalny wpływ zarówno na postawy polityczne pisarzy, jak i treści utworów literackich.

Za znacznie bardziej uniwersalny uznać należy charakter innych czynników wpływu i kontroli, które w niniejszym tekście określono mianem „nagród, kar i represji”, i które obecne są zapewne w większości autorytarnych państw na świecie. Za pośrednictwem nagród władza starała się uczynić z pisarzy warstwę uprzywilejowaną, przydać jej prestiżu i znaczenia (co niewątpliwie się udawało) i tym samym – za pomocą motywacji pozytywnej – wpłynąć na treści wypowiedzi twórców oraz tworzoną przez nich literaturę. Kary i represje miały inne znaczenie i cel: poprzez ich stosowanie starano się modelować środowisko twórców, były one przestrogą także dla tych, których bezpośrednio one nie dotknęły. „Motywacja negatywna” (inna sprawa, czy do końca skuteczna) miała zatem piętnować zachowania uznane za nieakceptowane przez władze oraz zapobiegać potencjalnym tego typu zachowaniom w przyszłości.

Studium przypadku NRD, w którym występowały zarówno czynniki wpływu i (auto)kontroli specyficzne dla tego państwa, jak i czynniki bardziej uniwersalnej natury, jest doskonałym przykładem-ilustracją stosunków na linii władza–pisarze w państwie rządzonej autorytarnie i może służyć za model do opisu innych środowisk tego typu¹⁷.

¹⁷ Szczegółowy opis środowisk twórczych w NRD, patrz: M. LATKOWSKA: *„Pedagogzy socjalizmu” czy „wrogowie klasowi”? Pisarze z NRD wobec powstania czerwcowego 1953 oraz budowy i obalenia muru berlińskiego 1961–1989*. Wrocław 2016.

Bibliografia

- EMMERICH Wolfgang: *Die Risiken des Dafürseins*. In: „Schriftsteller als Intellektuelle”. *Politik und Literatur im Kalten Krieg*, B. 73. Hg. Sven HANUSCHEK, Therese HÖRNIGK, Therese MALENDE. Tübingen 2000.
- GRUNBERG Antonia: *Antifaschismus – ein deutscher Mythos*. Reinbek b. Hamburg 1983.
- GRÜNBAUM Robert: *Jenseits des Alltags. Die Schriftsteller der DDR und die Revolution von 1989/90*. B. 5. Baden-Baden 2002.
- JÄGER Manfred: *Kultur und Politik in der DDR 1945–1990*. Köln 1994.
- JÄGER Manfred: *Zur Kultur- und Literaturpolitik in der DDR seit 1971*. In: *Deutsche Misere von einst und jetzt. Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartsliteratur*. B. 2. *Jahrbuch zur Literatur in der DDR*. Hg. Paul KLUSMANN, Heinrich MOHR. Bonn 1982.
- JENS Walter, VITZTHUM Wolfgang: *Dichter und Staat. Über Geist und Macht in Deutschland*. Berlin–New York 1991.
- KOWALCZUK Ilko-Sacha: *Geist im Dienste der Macht. Hochschulpolitik in der SBZ/DDR 1945–61*. Berlin 2003.
- LATKOWSKA Magdalena: *Intelektualiści w RFN i NRD wobec przełomu 1989 roku*. „Przegląd Humanistyczny” 2010, nr 1.
- LATKOWSKA Magdalena: *„Pedagodzy socjalizmu” czy „wrogowie klasowi”? Pisarze z NRD wobec powstania czerwcowego 1953 oraz budowy i obalenia muru berlińskiego 1961–1989*. Wrocław 2016.
- LUDOROWSKA Halina: *„Adieu, NRD!” Biografie pisarzy z perspektywy postenerdowskiej*. Lublin 2009.
- MAGENAU Jörg: *Christa Wolf. Eine Biographie*. Berlin 2002.
- RANCIÈRE Jacques: *Estetyka jako polityka*. Przeł. Julian KUTYŁA i Paweł MOŚCICKI. Warszawa 2007.
- VIETTA Silvio: *Das literarische Berlin im zwanzigsten Jahrhundert*. Stuttgart 2001.
- WOLF Christa, SEGHERS Anna: *Das dicht besetzte Leben. Briefe, Gespräche und Essays*. Hg. A. DRESCHER. Berlin 2003.

Artysta wobec władzy w systemie autorytarnym – studium przypadku NRD

Streszczenie

Artykuł poświęcony został czynnikom wpływu ze strony władz na środowisko literatów w NRD oraz mechanizmom autokontroli w środowisku, które zostały przedstawione w autorskim ujęciu klasyfikacyjnym. Do „pozytywnych” aspektów wpływu zaliczono polityczne ramy tworzenia oraz strukturę pokoleniową. Pierwszy czynnik uznano za swego rodzaju „uniwersum” ideologiczne, silnie modelujące treści literackie i zachowania polityczne pisarzy, zaś pokoleniowość i jej psychologiczne skutki za mechanizmy autokontroli (autocenzury), aktywowane przez samych pisarzy, zwłaszcza drugiego pokolenia. Do środków „negatywnych” zaliczono stosowane przez władze środki miękkie (nagrody), półtwarde (kary) oraz twarde (represje), które wymieniono, podając konkretne przykłady. Wszystkie opisane czynniki osadzono w kontekście przekonań własnych artystów, ich pozycji w społeczeństwie oraz w środowisku oraz podejmowanych na skutek powyższych środków decyzji (emigracja). Analizie towarzyszy opis losów środowiska literackiego w NRD od czasów II wojny światowej do przełomu 1989 roku.

Słowa kluczowe: NRD, artyści, literatura, polityka, władza

An artist vs. authorities in an authoritarian state – case study of DDR

Summary

The article analyses the factors impacting literary circles in DDR (German Democratic Republic) from the side of communist authorities and, resultantly, the self-control mechanisms of the said environment, which are classified by the author. Counted among the “positive” aspects of the mentioned impact are the political framework of creative process and generational structure. The former is claimed to be a kind of ideological “universe”, moulding literary content and writers’ political activity, whereas the latter along with its psychological ramifications are assumed to be an example of self-control mechanism (self-censorship) utilised primarily by writers themselves, especially those of the second generation. Among “negative” means are enumerated: coercion in a form of soft (rewards/awards), semi-hard (punishments), and outright hard

(repressions) measures, which are substantiated by particular examples. All the described factors are given in a contents of artists' personal views, their position in society and artistic environment, and decision made by them which resulted from the said factors (emigration). The analysis is accompanied by accounts of fate of DDR's literary society from the World War II until the breakthrough year of 1989.

Keywords: DDR, artists, literature, politics, authorities

Der Künstler versus die Macht in einem autoritären System – der Fall der DDR

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel befasst sich mit den Faktoren des Einflusses, der auf das literarische Milieu in der DDR seitens der Behörden ausgeübt wurde, sowie mit den Selbstkontrollmechanismen in diesem Milieu. Zu den „positiven“ Einflussfaktoren wurde vor allem der politische Rahmen für das Schaffen und die Generationalität gezählt. Zu „negativen“ Maßnahmen wurden die von den Behörden angewandten weichen (Auszeichnungen), halbhart (Bestrafungen) und harten Maßnahmen (Repressalien) gezählt, die anhand konkreter Beispiele dargestellt wurden. Alle beschriebenen Faktoren wurden im Kontext der Überzeugungen der Künstler, ihrer Position in der Gesellschaft und in ihrem Milieu sowie im Kontext der infolge dieser Maßnahmen getroffenen Entscheidungen geschildert (Auswanderung). Die Analyse wurde mit einer Beschreibung des Schicksals der Literaten in der DDR seit dem Zweiten Weltkrieg bis zur Wende von 1989 ergänzt.

Schlüsselwörter: DDR, Künstler, Literatur, Politik, Macht

Franz Fühmann – twórca przegrany?

„Ból nie do opisania. Najdotkliwsze jest poczucie klęski: przegrałem jako pisarz, a nadzieja na społeczeństwo, jakie sobie wymarzyliśmy, pozostała niespełniona”¹. Ten surowy osąd, dotyczący się życia i dzieła dzisiaj niemalże zapomnianego Franza Fühmanna, jednego z najwybitniejszych niemieckojęzycznych autorów XX wieku, pochodzi ze sporządzonego w lipcu 1983, rok przed śmiercią, odręcznie spisane testamentu pisarza. Autor umiera ósmego lipca 1984 roku w poczuciu, że nie dane mu było doświadczyć wyczekiwanego przełomu w NRD, ani tym bardziej przyczynić się do niego swoją twórczością.

Diktum Fühmanna, obecne także w podtytule jego ostatniego, nieukończonego, a wydanego po śmierci dzieła *Im Berg. Bericht eines Scheiterns* [We wnętrzu góry. Raport o klęsce]², przez krytyków literatury określane jako „sztuka ponoszenia klęski”³ lub „doznanie klęski w elegancki sposób”⁴, stanowi punkt wyjścia moich rozważań.

¹ F. FÜHMANN: *Auszug aus dem Testament*. [Handschriftlich, 26. Juli 1983]. In: IDEM: *Im Berg. Bericht eines Scheiterns. Texte aus dem Nachlaß*. Hg. I. PRIGNITZ. Rostock 1991, s. 307.

² Szeroko zakrojony projekt *Bergwerk* pozostał nieukończony. Śmiertelnie chory pisarz przerwał pracę nad manuskrytem w grudniu 1983 roku i fragment opatrzył podtytułem *Bericht eines Scheiterns*.

³ Por. G. DECKER: *Franz Fühmann. Die Kunst des Scheiterns. Eine Biographie*. Rostock 2009.

⁴ F.J. RADDATZ: *Volksgenosse, Genosse und Dissident*. „Die Zeit”, 10.04.1992. <http://www.zeit.de/1992/16/volksgenosse-genosse-und-dissident> (7.09.2017).

W niniejszym artykule podjęta zostanie próba krytycznego spojrzenia na życiowy i twórczy dorobek pisarza, przy czym ze szczególną uwagą potraktowane zostanie pytanie o bycie artystą i obywatelem, tym bardziej, że twórczość Fühmanna łączy się w nierozzerwalny sposób z meandrami jego biografii. Franz Fühmann (rocznik 1922) należy do tzw. straconego pokolenia. Spędził dzieciństwo oraz młodość w Rochlitz nad Izerą (Rokytнице nad Jizerou), wzrastał w konserwatywnym katolickim domu. W roku 1938, po aneksji Kraju Sudetów przez nazistów, wstępuje do Rajtarii SA, zaś w 1941 roku do niemieckiego Wehrmachtu, zostając żołnierzem frontowym. W sowieckiej niewoli uczestniczy w kursach marksizmu-leninizmu, a w roku 1949 – zwolniony z obozu dla jeńców wojennych – osiedla się, jako zaangażowany stalinista, w stolicy NRD, Berlinie Wschodnim, aby budować nowe niemieckie państwo. W tym samym roku wstępuje w szeregi Narodowo-Demokratycznej Partii Niemiec (NDPD), staje się urzędnikiem aparatu partyjnego, awansując na kierownika działu kultury. W licznych artykułach prasowych⁵ popiera sztukę zaangażowaną (w rozumieniu marksistowskiej świadomości klasowej)⁶. W roku 1950, w liście do Johannesesa R. Bechera, pisze: „Dzisiaj nie próbujemy ich [Niemiec] pojąć, lecz je tworzyć, współtworzyć, wspólnie budować [...]”⁷. W biograficznym szkicu *Zum ersten Mal: Deutschland* [Po raz pierwszy: Niemcy], z tomu *Das Judenauto. Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten* [Żydowski samochód. Czternaście dni z dwu dziesięcioleci] (1962), pisarz identyfikuje się z NRD i stwierdza: „Ta republika jest moją republiką!”⁸.

⁵ Organami partyjnymi NDPD były czasopisma „Die Nation” i „National-Zeitung”.

⁶ Por. artykuł Fühmanna z „Neues Deutschland”, który ukazał się 27.11.1948 r. Fühmann wysłał swój tekst do redakcji ND z sowieckiej niewoli jako odpowiedź na artykuł *Die Kunst als Aufgabe* E. Vogta. Artykuł Vogta i tekst Fühmanna zostały przedrukowane w tomie: FÜHMANN: *Im Berg. Texte aus dem Nachlaß*, s. 175–180.

⁷ F. FÜHMANN do J. R. Bechera, Berlin, 30.01.1950, przedruk w: *Franz Fühmann. Briefe 1950–1984*. Hg. H.-J. SCHMITT. Rostock 1994, s. 7.

⁸ F. FÜHMANN: *Zum ersten Mal: Deutschland*. In: IDEM: *Werke*. T. 3. *Das Judenauto*. Rostock 1993, s. 163. Por. także: *Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen*. Hg. B. HEINZE. Rostock 1998, s. 6–51.

Ufność początkującego twórcy w socjalizm okazuje się, z perspektywy czasu, zwodnicza: skierowane przeciwko wolności twórczej postanowienia jedenastego plenum KC SED [Niemieckiej Socjalistycznej Partii Jedności] z grudnia 1965 roku, pozbawienie obywatelstwa Wolfa Biermanna (1976), skutkujące falą emigracji autorek i autorów enerdowskich, powodują, iż Fühmann wycofuje się z wszelkiej aktywności w oficjalnych gremiach. W reakcji na opuszczenie kraju przez Sare Kirsch i Bernda Jentzscha oraz wystąpienie Jurka Beckera z Związku Pisarzy w liście z 11.08.1977 roku, skierowanym do sekretarza Związku Pisarzy NRD, podkreśla: „Nie chcę zasiadać w zarządzie związku, któremu takie straty wydają się nic nieznaczące, trudno mi inaczej interpretować całkowitą niechęć do przedyskutowania powodów zaistniałej sytuacji”⁹. W liście otwartym (*Offener Brief an den Minister Klaus Höpcke*) do ministra kultury z 20.11.1975 roku, opublikowanym dopiero w roku 1990 w czasopiśmie „Sinn und Form”, a który w NRD kursował w drugim obiegu¹⁰, Fühmann podejmuje kwestię cenzury panującej w enerdowskich mediach. Pisarz, w kontekście oficjalnie usankcjonowanego tabuizowania faktu wyjazdu poetki Sary Kirsch z NRD, odnosi się do pojęcia prawdy, która staje się dla niego kategorią centralną. U Fühmanna czytamy:

Ani pojedynczy człowiek, ani żadna grupa zawodowa, ani też żadna organizacja społeczna, czy ugrupowanie polityczne nie ma w wyłącznym posiadaniu prawdy [...] Nie boję się prawdy, jaka by ona nie była, natomiast boję się wystąpienia możliwości takiego biegu rzeczy, który w imieniu prawdy tę prawdę spycha do narożnika i w konsekwencji wymusza powszechnie nieakceptowane, nieodwracalne decyzje¹².

⁹ F. FÜHMANN w liście do G. HENNINGERA (11.08.1977). In: *Franz Fühmann. Briefe 1950–1984. Eine Auswahl*. Red. H.-J. SCHMITT. Rostock 1994, s. 214.

¹⁰ Por. przypisy do: *Franz Fühmann. Briefe 1950–1984...*, s. 521.

¹¹ F. FÜHMANN: *Offener Brief an den Leiter der Hauptverwaltung Buchhandel und Verlage im Ministerium für Kultur Klaus Höpcke* (20.11.1977). In: *Franz Fühmann...*, s. 239.

¹² FÜHMANN: *Offener Brief...*, s. 245.

Pisarz, świadom nieprawidłowości i nadużyć w życiu polityczno-kulturalnym, staje się coraz bardziej krytyczny, zdystansowany, rozgoryczony i pozbawiony iluzji. Fühmann pozostaje aktywny twórczo, publikując opowiadania, tomy prozy, eseje poświęcone artystom i literaturze, tworząc przekłady poetyckie, teksty inspirowane mitologią, tłumacząc i pisząc dla dzieci, a przede wszystkim podążając za głównym tematem swego życia – własnym zaangażowaniem w narodowy socjalizm. Jednakże jest mu coraz trudniej identyfikować się z krajem, który do końca swych dni literacko współkształtuje. W wydanym po śmierci fragmencie z pamiętnika *Neuruppiner Tagebuch* z roku 1968, pisarz mówi, że „teraz bardziej niż kiedykolwiek wie, że jego ojczyzną są Czechy”, natomiast w NRD nie stał się „autochtonem”¹³. W tym samym roku Fühmann przeżywa załamanie nerwowe, będące skutkiem krwawego stłumienia Praskiej Wiosny, poddaje się leczeniu w klinice psychiatrycznej w Rostocku (kuracja odwykowa); kryzys przezwycięża dzięki intensywnej działalności literackiej. Dojrzała twórczość Fühmanna wpisuje się w charakterystyczną dla owego czasu, sceptyczną wobec ideologii i cywilizacji koncepcję filozoficzno-literacką enerdowskich twórców, według której realizowanie się w utopii [niem.: *Ankunft in der Utopie*] nie jest możliwe. Jako że pisarz, mimo wszystko, tworzy na przekór poczuciu utraty utopii¹⁴, ostatnia dekada jego życia obfituje w dzieła literackie najwyższej próby, należy tu wymienić m.in. autobiografię, planowaną jako aforystyczny szkic z podróży po Węgrzech, zatytułowaną *22 Tage oder die Hälfte des Lebens* [22 dni albo połowa życia], wykład dotyczący problemu mitu, pt. *Das mythische Element in der Literatur* [Komponent mityczny w literaturze] (1974), a także esej poświęcony życiu

¹³ F. FÜHMANN: *Auszug aus dem „Neuruppiner Tagebuch“*. In: IDEM: *Im Berg. Texte aus dem Nachlaß*, s. 306.

¹⁴ Ch. Wolf wspomina: „w roku jego śmierci podarował mi tom z esejami, rozmowami i artykułami. W dedykacji napisał: „Droga Christo. NIKDE=Ni miejsca. Nigdzie – [...] ale ma się zawsze ten sam cel”. Por. Ch. WOLF: *Nachwort*. In: Ch. WOLF, F. FÜHMANN: *Monsieur – wir finden uns wieder. Briefe 1968–1984*. Hg. A. DRESCHER. Berlin 1995, s. 164.

i twórczości Trakla *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht* [Odchłanianie ognia. O wierszu Georga Trakla] (Rostock 1982)¹⁵.

Pisaniem i pisarstwem, które stanie się jego zadaniem życiowym, Fühmann zafascynowany jest od dzieciństwa. W powstałych w 1971 roku *Lebensdaten* [Życiorys] notuje pod rokiem 1928: „Szkoła powszechna w Rochlitz; od tego czasu nieprzerwanie, aż do przyjęcia na kursy szkoły antyfaszystowskiej w 1946 roku, codzienne niekontrolowane, spontaniczne pisanie wierszy, opowiadań, scen, pamiętników [...]”¹⁶. Różnorodna i obszerna spuścizna autora potwierdza tę dziecięcą fascynację, jest jednakże przede wszystkim rezultatem pracowitości pisarza, gdyż proces twórczy oznacza dla Fühmanna konieczność żmudnego korygowania manuskryptów. W opublikowanym po śmierci autora, nieukończonym opowiadaniu *Verlorene Zeit* [Stracony czas] (1965) Fühmann portretuje pisarza cyzelującego bez końca własne teksty, co wskazuje pośrednio na „niemalże maniackalny” styl pracy samego autora¹⁷. Z drugiej strony historia ta tematyzuje pożegnanie Fühmanna z naiwną wiarą w możliwość realizacji postanowień Bitterfelder Weg, a więc założeń nakazujących integrację twórcy ze światem robotników i w konsekwencji napisanie powieści robotniczej. Auktorialny narrator w *Verlorene Zeit* ukazuje absurdalność tego zamierzenia, wysyłając pisarza G. w roli reportera na budowę:

G. z niechęcią pokręcił głową. Chciał jak najszybciej wyjechać, brygadzi-
sta nie obchodził go już. G. był coraz bardziej wściekły na siebie. Jakże

¹⁵ Esej został opublikowany w Republice Federalnej w wydawnictwie Hoffmann und Campe, ukazał się pod tytułem: *Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung*. Hamburg 1982.

¹⁶ F. FÜHMANN: *Lebensdaten*. In: IDEM: *Im Berg...*, s. 158.

¹⁷ Redaktorka Fühmanna Ingrid Prignitz nadmienia, że jego obszerny esej *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*, który zajmuje centralne miejsce w twórczości Fühmanna, był w latach 1977–1981 „czterokrotnie pisany niemalże od nowa, aż, poprzez swoją spoistość i błyskotliwość, uzyskał status powszechnie uznanego arcydzieła”. I. PRIGNITZ w posłowie do: FÜHMANN: *Im Berg...*, s. 315.

się ośmieszył! Z powodu notatki w gazecie zostawił swoją, będącą już na ukończeniu, robotę, , i [...] jechał dwie godziny na budowę, gdzie nikt go nie znał i nikt go nie zapraszał, no dobrze, to by jeszcze uszło, ale że przeszkodził zupełnie obcemu człowiekowi w pracy, zamęczał go bzdurnymi pytaniami, ale że samego siebie uczynił dyletantem i kazał sam sobie grać hochsztaplerską rolę, której w najmniejszym stopniu nie mógł sprostać, to wszystko nie tyle było śmieszne, co niesmaczne, a sytuacja, w której brał udział, absurdalna¹⁸.

W opowiadaniu kreującym portret pisarza, którego życie determinuje pisarstwo, Fühmann antycypuje tematykę, która zdominuje ostatnie lata jego twórczości – chodzi tu mianowicie o szeroko rozumianą problematykę twórcy. W esejach poświęconych artystom pisarz nie tylko zajmuje się twórczością omawianych autorów, ale także kwestią własnego pojmowania problemu twórcy i twórczości.

Jednym z pierwszych tekstów Fühmanna, w którym poruszone zostaną kwestie rozumienia pojęcia twórcy oraz problem statusu twórcy w NRD, jest *Praxis und Dialektik der Abwesenheit. Eine imaginäre Rede* [Praktyka i dialektyka nieobecności. Wyimaginowana mowa] (tekst napisany w 1980, opublikowany po śmierci autora). Esej został skonstruowany jako mowa wygłoszona na wyimaginowanym wieczorze poetyckim, zorganizowanym ku czci fikcyjnego enerdowskiego wydawcy. Jubileusz staje się okazją do zaprezentowania i interpretacji nieopublikowanego w NRD, ale za to wydanego w 1979 roku w zachodnoniemieckim wydawnictwie Fischer tomu wierszy o znamienym tytule *abwesenheit* [nieobecność] enerdowskiego poety i prozaika Wolfganga Hilbiga. W zakończeniu Fühmann, mentor Hilbiga i innych młodych enerdowskich twórców, zwraca się do wyimaginowanego jubilata, poruszając zagadnienie cenzury w NRD. Fühmann pisze: „Drogi jubilate [...]: przedstawiam panu pewnego poetę. Tutaj jest nieobecny. Jego

¹⁸ F. FÜHMANN: *Verlorene Zeit*. [Fragment einer Erzählung. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen und Arbeitsnotizen, 1965]. In: IDEM: *Im Berg...*, s. 292.

nieobecność boli; jego obecność oznacza problemy: Jest poetą. Nazywa się Wolfgang Hilbig¹⁹. Omówiony w eseju tomik, „domagający się krzykiem obecności”²⁰, Fühmann określa jako „gwałtowną potrzebę obecności”²¹ i wskazuje na mękę „niezawinionej nieobecności”²², portretując twórcę jako człowieka żyjącego sztuką:

Gdyż jako poeta jest się niepodzielnym, być poetą oznacza, iść na całość, co zakłada, mieć siebie całego, dokładniej: chcieć poznać się całkowicie, gdyż poetą jest się kompleksowo, albo wcale, tak jak siłą, którą się jest, także dziełem, które się tworzy²³.

Fühmannowskie pojmowanie sztuki i twórcy osadza się na przekonaniu, że twórca może spełnić się w sztuce, gdy ta staje się dla niego centralnym punktem odniesienia. Myśl tę kontynuuje w swoim najważniejszym eseju o artyście, tzn. we wspomnianym wyżej tekście poświęconym Georgowi Traklowi, zatytułowanym *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*, który poprzedza poczyniony przez Fühmanna, wydany w 1975 roku, wybór wierszy poety, opatrzonej posłowiem Stephana Hermlina. Fühmann zajmuje się w eseju życiem i dziełem Trakla, ale także stawia pytania o bycie artystą, co pozwala prześledzić jego własną drogę rozwoju. Pisarz przyznaje, że w roku 1975 biografię Trakla „potraktowałby z pobłażaniem i próbowałby sprowadzić jego życie na tory literatury socjalistycznej”²⁴. Ponadto autor zauważa, że w tamtym czasie brakowało mu zrozumienia, że życie Trakla było tożsame z jego twórczością. O zawodowych niepowodzeniach

¹⁹ F. FÜHMANN: *Praxis und Dialektik der Abwesenheit. Eine imaginäre Rede*. In: Idem: *Werke*. B. 6. *Essays. Gespräche. Aufsätze 1964–1981*. Rostock 1993, s. 474.

²⁰ Ibidem, s. 462.

²¹ Ibidem, s. 468.

²² Ibidem, s. 463.

²³ Ibidem.

²⁴ F. FÜHMANN: *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*. In: Idem: *Werke*. B. 7. *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. Unter den Paranyas. Traum-Erzählungen und -Notate*. Rostock 1993, s. 174.

poety, jego melancholii i uzależnieniu od narkotyków pisze, że stanowiły one „[...] cenę, którą musiał zapłacić, aby stworzyć dzieło, jakie stworzył: jako świadectwo życia nie do życia [niem.: unlebbbar]”²⁵. Dorobek Trakla, a także własną twórczość, Fühmann postrzega jako posłannictwo, które należy przedłożyć ponad wszystkie inne życiowe zadania, i w tym kontekście pisarz cytuje maksymę E.T.A. Hoffmanna: „Twórca to ten, który nie może inaczej – i nic temu nie można zaradzić”²⁶. Poza tym autor uważa, że z jedności sztuki i życia wypływa człowieczeństwo. W eseju czytamy:

Ależ Trakl wcale nie poniósł klęski. [...] To, że jego życie nie nadawało się do życia, nie umniejsza jego poezji, określa ją dokładniej; a to, że Trakl stworzył dzieło, co do którego miał przeczucie, że przetrwa dla potomnych, nie uczyniło jego życia znośniejszym, jednakże w jedności sztuki i życia objawia się w przejmujący sposób pewien rys całej ludzkości²⁷.

Fühmann pojmuje sztukę jako proces dochodzenia do prawdy. Dążenie to odnajduje także w liryce Trakla. Jako potwierdzenie tych słów cytuje wielokrotnie, w centralnych miejscach eseju, wersy z wiersza *Im Schnee* [W śniegu]²⁸: „Rozmyślać o prawdzie – / wiele bólu”²⁹, a następ-

²⁵ FÜHMANN: *Vor Feuerschlünden*, s. 174. Określenie „das unlebbare Leben” [życie nie do życia] pochodzi od Stephana Hermlina, który użył go w posłowniu do pierwszego enerdowskiego wydania poezji Trakla. Por. G. TRAKL: *Gedichte*. Ausw. F. FÜHMANN. *Nachwort* S. HERMLIN. Leipzig 1975.

²⁶ FÜHMANN: *Vor Feuerschlünden...*, s. 175.

²⁷ Ibidem, s. 161.

²⁸ G. TRAKL: *Im Schnee*. W dodatku do: F. FÜHMANN: *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. Anhang: Dichtungen und Briefe Georg Trakls*. Hg. F. FÜHMANN. Rostock 2000, s. 497.

²⁹ FÜHMANN: *Vor Feuerschlünden*, s. 87, s. 197. Ponadto por. tom: *Der Wahrheit nachsinnen – Viel Schmerz. Gedanken zu Georg Trakls Gedicht*. Leipzig 1981. Por. także dwutomową publikację pt.: *Der Wahrheit nachsinnen – viel Schmerz*. B. 1: G. TRAKL: *Gedichte – Dramenfragmente – Briefe*. Hg. F. FÜHMANN. B. 2: F. FÜHMANN: *Gedanken zu Georg Trakls Gedicht*. Wiesbaden 1983.

nie konkluduje: „[...] będziemy rozmyślać nad prawdą. Więcej bólu? Doświadczymy. Ale chyba nie może być inaczej”³⁰.

W tym kontekście należałoby zacytować wspomnienie Margarete Hannsmann, dotyczące słów przyjaciela Fühmanna, malarza i grafika HAPa Grieshabera³¹, który potrafił celnie przedstawić dążenie pisarza do prawdy:

Podczas podróży powrotnej do Szwabii Grieshaber powiedział, że nie zna nikogo z tej generacji, kto byłby tak rozdarty i złamany. A czytał ich wszystkich. Żadnego, kto po takich przejściach – szkoła zakonu jezuitów, Hitlerjugend, żołnierz nazistowski, rosyjska niewola, szkoła antyfaszystowska, funkcjonariusz stalinowski, Bitterfelder Weg – podnosił się raz po raz, szedł pod sąd sam ze sobą, ze sztuką, szczerze, poraniony poprzez prastarą waśń o sprawiedliwość³².

Tym samym ten surowy, bezlitosny osąd śmiertelnie chorego pisarza, dotyczący się jego życia i twórczości, wydaje się wyjątkowo tragiczny. Fühmann odrzuca w testamencie zarówno swój dorobek pisarski, jak i przekonania polityczne.

Fühmannowskie poczucie klęski porusza bezpośrednio po jego śmierci poeta Uwe Kolbe. W *Rede an Franz Fühmanns Grab* [Mowa przy grobie Franza Fühmanna] przywołuje słowa z testamentu swego mistrza i mentora, oddalając jednakże werdykt Fühmanna. Kolbe twierdzi, że dziedzictwo pisarza naznaczone jest wprawdzie „wyznaniem podwójnej przegranej”, zastrzega jednak, że poczucie „literackiej porażki” musi zostać zanegowane, tym bardziej że młoda generacja będzie obcować z dziełem Fühmanna „jak z każdą światową literaturą”³³. Przyznanie

³⁰ FÜHMANN: *Vor Feuerschlünden*, s. 197.

³¹ Właściwie: Helmut Andreas Paul Grieshaber (1909–1981).

³² M. HANNSMANN: *Annäherung*. In: *Zwischen Erzählen und Schweigen. Ein Buch des Erinnerns und Gedenkens. Franz Fühmann zum 65*. Hg. H. SIMON, B. RICHTER. Rostock 1987, s. 83.

³³ U. KOLBE: *Rede an Franz Fühmanns Grab*. In: IDEM: *Renegatentermine. 30 Versuche, die eigene Erfahrung zu behaupten*. Frankfurt am Main 1998, s. 11.

się Fühmanna do klęski poniesionej w realiach NRD Kolbe odczytuje jako jego polityczny testament dla żyjących, jako możliwość budowania na spuściznie zmarłego autora. W roku 1992, w artykule *Meinem Lehrer Franz Fühmann* [Mojemu nauczycielowi Franzowi Fühmannowi], napisanym na siedemdziesiąte urodziny pisarza, ponownie podnosi temat klęski, do którego podchodzi w sposób bardziej znuansowany: Kolbe bierze pod uwagę aspekt podwójnej przegranej, ilustrując ambiwalencję klęski pisarza przykładem eseju o Traklu. Kolbe pisze:

Należy spróbować zbliżyć się do źródeł owej klęski, posiłkując się przykładem, a korzenie te świadczą jednocześnie o jej wyjątkowości i wielkości. A czy jest w ogóle jakieś dzieło Fühmanna [...] które by mnie rozczarowało? – Tak. [...] Jego najlepsza książka była książką, która mnie rozczarowała: *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*³⁴.

Kolbe odnosi się tu przede wszystkim do tematyzowanego w eseju tragizmu „konflikt[u] pomiędzy poezją a doktryną”³⁵, który wyraża się w skazanych na klęskę staraniach Fühmanna, aby przekonać enerdowskich funkcjonariuszy kultury do autorów takich jak Trakl czy Kafka, uznawanych w NRD za formalistycznych, w nadziei,

że ci marksiści, którzy uratowali go [Fühmanna] wraz z jego obrazem świata, wyrwali go z jego mistyczno-apokaliptycznego dna, [...] podzielią jego zapatrywania³⁶.

Jednocześnie Kolbe podkreśla, że podnoszonemu wielokrotnie przez Fühmanna konfliktowi pomiędzy ideologią a sztuką, nierozwiązywalnemu w realiach NRD, towarzyszy walka pisarza o „niepodzielną prawdę”, wyrażająca się m.in. premierową publikacją tekstów Zygmunta Freuda w NRD czy też publikowaniem i wspieraniem przez Fühmanna młodych, odrzucanych przez władze autorów enerdow-

³⁴ U. KOLBE: *Meinem Lehrer Franz Fühmann*. In: IDEM: *Renegatentermine...*, s. 73.

³⁵ Ibidem, s. 76.

³⁶ Ibidem.

skich. W roku 2000, w tekście *Worum es geht. Paralipomena zu Franz Fühmann „Vor Feuerschlünden“* [O co chodzi. Paralipomena do „Vor Feuerschlünden“ Franza Fühmanna] Kolbe podkreśla literacko-historyczne podejście eseju, mówiąc: „Książka o Traklu jest obroną poezji przed zakusami ideologii, [...] obroną muzy przed buciorem całego stulecia [...]”³⁷. Tym samym dokonania Fühmann zyskują, z perspektywy czasu, na uniwersalności i aktualności. W pożegnalnym geście autor testamentu pisze: „Pozdrawiam wszystkich młodszych kolegów, którzy za najwyższą wartość swojego pisarstwa obrali prawdę”³⁸.

Znamienny tekst, w którym umierający mistrz i mentor zwraca się do swych uczniów, traktując ich jako kontynuatorów własnego dzieła, którego siłą napędową było dążenie do prawdy, pozwala spojrzeć na spuściznę Fühmanna nie tylko z perspektywy potomnych, upatrujących w jego dziele wartości ponadczasowych, ale także z jego własnej: mimo surowej samooceny, nacechowanej krytyką odnoszącą się do bycia obywatelem i twórcą, w słowach pisarza skierowanych do młodych przebija cień optymizmu i wiary w siłę sprawczą literatury osadzonej na prawdzie.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- FÜHMANN FRANZ: *Auszug aus dem „Neuruppiner Tagebuch“*. In: IDEM: *Im Berg. Bericht eines Scheiterns. Texte aus dem Nachlaß*. Hg. Ingrid PRIGNITZ. Rostock 1991, s. 303–306.
- FÜHMANN FRANZ: *Auszug aus dem Testament*. [handschriftlich, 26. Juli 1983]. In: IDEM: *Im Berg. Bericht eines Scheiterns. Texte aus dem Nachlaß*. Hg. Ingrid PRIGNITZ. Rostock 1991, s. 307.

³⁷ U. KOLBE: *Worum es geht. Paralipomena zu Franz Fühmann „Vor Feuerschlünden“*. In: *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. Anhang: Dichtungen und Briefe Georg Trakls*. Hg. von F. FÜHMANN. Rostock 2000, s. 550.

³⁸ F. FÜHMANN: *Auszug aus dem Testament...*, s. 307.

- FÜHMANN Franz: *Briefe 1950–1984*. Hg. Hans-Jürgen SCHMITT. Rostock 1994.
- FÜHMANN Franz: *Das mythische Element in der Literatur*. In: IDEM: *Werke*. B. 6. *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981*. Rostock 1993, s. 82–140.
- Der Wahrheit nachsinnen – viel Schmerz*. B. 1: Georg TRAKL: *Gedichte – Dramenfragmente – Briefe*. Hg. Franz FÜHMANN. B. 2: Franz FÜHMANN: *Gedanken zu Georg Trakls Gedicht*. Wiesbaden 1983.
- FÜHMANN Franz: *Die Kunst als Aufgabe*. „Neues Deutschland“, 27.11.1948; also in: IDEM: *Im Berg. Bericht eines Scheiterns. Texte aus dem Nachlaß*. Hg. Ingrid PRIGNITZ. Rostock 1991, s. 175–180.
- FÜHMANN Franz: *Im Berg. Bericht eines Scheiterns. (Fragment, 1983)*. In: IDEM: *Im Berg. Bericht eines Scheiterns. Texte aus dem Nachlaß*. Red. Ingrid PRIGNITZ. Rostock 1991, s. 6–155.
- FÜHMANN Franz: *Lebensdaten*. In: IDEM: *Im Berg. Bericht eines Scheiterns. Texte aus dem Nachlaß*. Hg. Ingrid PRIGNITZ. Rostock 1991, s. 158–169.
- FÜHMANN Franz: *Praxis und Dialektik der Abwesenheit. Eine imaginäre Rede*. In: IDEM: *Werke*. B. 6. *Essays. Gespräche. Aufsätze 1964–1981*. Rostock 1993, s. 458–474.
- FÜHMANN Franz: *Verlorene Zeit*. [Fragment einer Erzählung. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen und Arbeitsnotizen, 1965]. In: IDEM: *Im Berg. Bericht eines Scheiterns. Texte aus dem Nachlaß*. Hg. Ingrid PRIGNITZ. Rostock 1991, s. 247–302.
- FÜHMANN Franz: *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*. In: IDEM: *Werke*. B. 7. *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. Unter den Paranyas. Traum-Erzählungen und -Notate*. Rostock 1993, s. 7–197.
- FÜHMANN Franz: *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. Anhang: Dichtungen und Briefe Georg Trakls*. Hg. Franz FÜHMANN. Rostock 2000.
- FÜHMANN Franz: *Zum ersten Mal: Deutschland*. In: IDEM: *Werke*. B. 3. *Das Judenauto. Kabelkran und Blauer Peter. Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Rostock 1993, s. 162–172.
- FÜHMANN Franz: *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. In: IDEM: *Werke*. B. 3. *Das Judenauto. Kabelkran und Blauer Peter. Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Rostock 1993, s. 283–503.
- TRAKL Georg: *Gedichte*. Ausw. Franz FÜHMANN. Nachw. Stephan HERMLIN. Leipzig 1975.
- WOLF Christa: *Nachwort*. In: Christa WOLF, Franz FÜHMANN: *Monsieur – wir finden uns wieder. Briefe 1968–1984*. Hg. Angela DRESCHER. Berlin 1995, s. 161–167.

Literatura przedmiotu

- DECKER Gunnar: *Franz Fühmann. Die Kunst des Scheiterns. Eine Biographie*. Rostock 2009.
- Franz Fühmann. *Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen*. Hg. Barbara HEINZE. Rostock 1998.
- HANNSMANN Margarete: *Annäherung*. In: *Zwischen Erzählen und Schweigen. Ein Buch des Erinnerns und Gedenkens. Franz Fühmann zum 65*. Hg. Horst SIMON, Barbara RICHTER. Rostock 1987, S. 81–93.
- KOLBE Uwe: *Meinem Lehrer Franz Fühmann*. In: IDEM: *Renegatentermine. 30 Versuche, die eigene Erfahrung zu behaupten*. Frankfurt am Main 1998, s. 70–81.
- KOLBE Uwe: *Rede an Franz Fühmanns Grab*. In: IDEM: *Renegatentermine. 30 Versuche, die eigene Erfahrung zu behaupten*. Frankfurt am Main 1998, s. 9–13.
- KOLBE Uwe: *Worum es geht. Paralipomena zu Franz Fühmann „Vor Feuerschlünden“*. In: *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. Anhang: Dichtungen und Briefe Georg Trakls*. Hg. Franz FÜHMANN. Rostock 2000, s. 535–552.
- RADDATZ Fritz J.: *Volksgenosse, Genosse und Dissident*. „Die Zeit“, 10.04.1992. <http://www.zeit.de/1992/16/volksgenosse-genosse-und-dissident> (7.09.2017).

Franz Fühmann – twórca przegrany?**Streszczenie**

Punkt wyjścia rozważań autorki stanowi testament Franza Fühmanna, w którym śmiertelnie chory twórca przyznaje, że poniósł klęskę jako człowiek i pisarz.

Poprzez analizę i interpretację twórczości Fühmanna – wychodząc od wybranej prozy, listów, wypowiedzi autobiograficznych, a koncentrując się na esejach poświęconych problematyce twórcy i twórczości, przytaczając wypowiedzi jego ucznia U. Kolbego – autorka kreśli obraz człowieka-artysty, poszukującego prawdy, oddanego literaturze.

Słowa kluczowe: pisarstwo Franza Fühmanna, twórca przegrany, prawda, testament

Franz Fühmann – a lost creator?

Summary

The starting point of the reflections of the author of the text entitled “Franz Fühmann – a lost creator?” is a testament of Fühmann, in which the gravely ill creator admits that he had failed as both a human being and writer.

By means of an analysis and interpretation of the writings by Franz Fühmann – starting from a selected prose, letters, autobiographical statements and concentrating on the essays focusing on the problems related to the author/creator and creativity, citing the statements of his student Uwe Kolbe – the author crafts a portrait of an artistic human being, who sought the truth and was devoted to the literature.

Keywords: writing of Franz Fühmann, lost creator, truth, testament

Franz Fühmann – ein gescheiterter Künstler?

Zusammenfassung

Zum Ausgangspunkt der Überlegungen wird das rigorose Urteil Franz Fühmanns, im Leben und in der Kunst gescheitert zu sein, welches dem ein Jahr vor seinem Tod handschriftlich verfassten Testament entstammt.

Im dem vorliegenden Beitrag wird Fühmanns Oeuvre – anhand ausgewählter Prosa, Briefe, autobiographischer Aussagen und vor allem diverser Essays zur Künstler-Problematik – im Kontext des Künstler-Seins untersucht und interpretiert. Aus den Analysen geht hervor, dass Fühmann ein Künstler und Wahrheitssucher war, der sein Leben vollends der Literatur widmete.

Schlüsselwörter: Franz Fühmanns Oeuvre, Scheitern, Wahrheit, Testament

„O szaleństwie rozprawiania o obrazach” – rozmowa o sztuce jako paradygmat dyskursu artystycznego w powieści Friederike Mayröcker *brütt oder Die seufzenden Gärten*¹

O powinowactwach łączących twórczość Friederike Mayröcker ze sztuką wizualną świadczą jej liczne teksty prozatorskie i wiersze, w których przewijają się nie tylko nazwiska pisarzy, lecz także malarzy. Przykładowo w *Reise durch die Nacht* [1984, pol.: *Podróż przez noc*] jest to Francisco de Goya, w *Das Herzerreißende der Dinge* [1985, pol.: *Poruszająca istota rzeczy*] Salvador Dalí i André Thomkins, w *Stilleben* [1991, pol.: *Martwa natura*] Salvador Dalí i Max Ernst, w *Lektion* [1994, pol.: *Lekcja*], Giuseppe Zigaina i Olaf Nicolai.

W *brütt oder Die seufzenden Gärten* [1998, pol.: *brut czyli westchnienia ogrodów*] lista nazwisk malarzy jest szczególnie długa i sięga – by wymienić tylko tych najważniejszych – od Lorenzettiego poprzez Rembrandta i van Gogha aż po Matisse’a, Picassa, Bacona i Thomkinsa.

Podobnie jak w innych tekstach pisarki, uwidacznia się tutaj jej dążenie do przekuwania na słowa zapamiętanych lub wyobrażonych obrazów. Recepcja sztuki staje się dla Mayröcker aktem ujętkowania

¹ Niniejszy artykuł jest tłumaczeniem tekstu „Vom Wahnsinn, über Bilder zu sprechen” – *Das Kunstgespräch als Paradigma des Künstlerdiskurses in Friederike Mayröckers Roman „brütt oder Die seufzenden Gärten”*, który ukazał się w tomie *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze* (s. 219–234) w wydawnictwie Peter Lang Verlag (Berlin 2019), pod redakcją N. Nowary-Matusik.

[„Versprachlichung” – przyp. tłum.], nieodłącznie związanym z procesem tworczym:

Jestem wzrokowcem i rejestruję wszystko niemal wyłącznie za pomocą oczu [...], wszystko, co dostrzegam, co rzuca mi się w oczy, może natychmiast zmienić się w metaforę, tzn. obraz, w sprzyjających okolicznościach, natychmiast staje się słowem, konstelacją słów, przenośnią, i prawdopodobnie dlatego nieraz tak trudno jest rozszyfrować moje metafory, nierzadko sama mam z tym problem, jako że po czasie nie jestem już w stanie zrekonstruować, z której sytuacji życiowej, z którego obrazu codzienności się wywodzą².

„Euforyczne spojrzenie” [„euphorisches Auge”³ – przyp. tłum.] Friederike Mayröcker daje o sobie znać już na początku powieści *brütt oder Die seufzenden Gärten* (1998): „Bez oglądania nie da rady, mówię”⁴. Już

² „Ich bin ein Augenmensch und erfasse eigentlich alles nur durch die Augen [...], was ich sehe, was mir auffällt, kann sich augenblicklich verwandeln in eine Metapher, d.h. das Bild wird unter glücklichen Umständen sofort zum Wort, zu Wortkonstellationen, zur Metapher, und darum ist es wahrscheinlich manchmal so schwierig, meine Metaphern aufzulösen, ich selbst kann das oft kaum, weil ich im Nachhinein oft nicht mehr rekonstruieren kann, aus welcher Alltagssituation, aus welchem Alltagslebens-Bild es sich mir verwandelt hat.” F. MAYRÖCKER: „es ist so ein Feuerrad”. Gespräch mit Bodo Hell (1985). In: IDEM: *Magische Blätter II*. Frankfurt am Main 1987, s. 184.

³ Pojęcie zostało wprowadzone przez samą Friederike Mayröcker (F. MAYRÖCKER: *Magische Blätter*. Frankfurt am Main 1983, s. 32: „Vornehmlich das Auge, und zwar das euphorische Auge: dieses nur ist imstande, genau und kritisch zu interpretieren.” [„Zwłaszcza spojrzenie, a konkretnie euforyczne spojrzenie: jedynie oko jest w stanie interpretować wnikliwie i krytycznie”]) i odtąd chętnie wykorzystywane jest w dyskursie naukowym (por. D. RIESS-BEGER: *Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa*. Würzburg 1995, s. 24, por. także L. KAHN: *Lasset freundlich Bild um Bild herein. Das „euphorische Auge” Friederike Mayröckers*. „Text + Kritik” 1984, nr 84: Friederike Mayröcker, s. 79–87).

⁴ F. MAYRÖCKER: *brütt oder Die seufzenden Gärten*. Frankfurt am Main 1998, s. 16.

na początku tekstu uwidacznia się wyraźna opozycja między obrazem a „potokiem słów”, „nieskończenie pracującymi młynami języka”⁵. Za pomocą figury *paragone*, sporu o pierwszeństwo sztuk, w pierwszych partiach tekstu zarysowuje się konkurencyjna relacja między dziedzinami sztuki, co puentuje rozmowa narratorki z jednym z głównych bohaterów, Józefem:

nie jesteś w stanie wszystkiego podpatrzeć, przejąć od sztuk plastycznych, mówię do Józefa, istnieje 1 zasadnicza różnica nie do przewyciężenia, nieprawdaż [...], 1 obraz może przeszyć cię niczym strzała [...], a my, pisarze, my jesteśmy w gorszym położeniu, próbujemy naśladować malarstwo, ciskamy dookoła płomienną słowną materią [...] wciąż palamy niedościgłą miłością do przesywających strzał sztuk pięknych⁶.

Doświadczenie ograniczoności i niewystarczalności języka idzie w parze z zaklinaniem mocy obrazu. Podkreślony zostaje emocjonalny ładunek obrazów, sytuujący dzieła wizualne/plastyczne po drugiej stronie bariery nieprzekraczalnej języka. Czerpiąc z obrazów inspirację, Friederike Mayröcker dąży w swoich utworach do zmniejszenia owego dystansu między językiem pisanym a idealną mową obrazów. Ratunkiem dla literatury mają stać się sztuki wizualne, których medialność jawi się jako alternatywa. W toku transformacji dzieł sztuk wizualnych na język literacki ekfrazy Mayröcker eksperymentują ze sposobami mówienia o sztuce, przewijają się przez nie różne dyskursy o obrazie. Chciałabym pokazać to w niniejszym artykule na przykładzie tekstu *brüht oder Die seufzenden Gärten*.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 84. „[D]u kannst nicht alles der bildenden Kunst anschauen, sage ich zu Joseph, irgendwie gibt es da 1 unüberwindliche Differenz, nicht wahr [...], 1 Bild kann dich mit Pfeilen durchbohren, [...], aber wir, die Schreibenden, wir sind im Hintertreffen, wir möchten es der Malerei gleichtun, wir schleudern mit glühenden Wortmaterialien umher, [...] unsere Liebe gilt immer noch dem Pfeile Schleudern der bildenden Kunst”.

Dialogowość rozmowy o sztuce vs. wycofanie obrazu

Tekst wielokrotnie przywołuje obraz olejny autorstwa Pabla Picassa. Jest to portret Paula Picassa, syna malarza, powstały w 1923 roku. Obraz przedstawia chłopca siedzącego przy oknie przy stole lub biurku. Ciemnowłose dziecko nosi niebieską bluzę, zaznaczoną ciemnymi liniami, krótkie, ciemne spodenki i czerwone pantofle, pochyla się nad kartką papieru, na której rozpoznać można stylizowane symbole. W prawej dłoni dziecko trzyma kredkę, którą wydaje się pisać lub rysować. Abstrakcyjne przedstawienie tematu daje efekt wieloznaczności i otwiera przestrzeń do interpretacji. Zdaje się, że w tułowi chłopca tkwi przedmiot przypominający kopertę. Wizualnie niedoprecyzowane i nakładające się na siebie wieloznacznie elementy płótna, jak i sam motyw obrazu (zapadające się w siebie dziecko) nadają portretowi aurę tajemniczości. Obraz zdaje się skrywać w sobie tajemnicę, której rozszyfrowanie jest zadaniem patrzącego. Kluczem do zagadki jest koperta, którą chłopiec z obrazu Picassa nosi na piersi niczym zamkniętą pieczęć.

W jaki sposób obraz przechodzi w tekst? Ekfrazy zbudowane są w formie dialogu z bohaterem o nazwisku Blum. W tych scenach tekst nawiązuje do tradycji rozważania o sztuce. W utworze *brüt* – posłużyć się tutaj pojęciem wprowadzonym przez filozofa sztuki Louisa Marina – dochodzi do głosu tzw. „podmiot dualny”. Marin rozumie „dualność” jako istotę dysputy o sztuce, przy czym niekoniecznie chodzi tutaj o rozmowę realnych postaci, lecz raczej o to, iż „wirtualni rozmówcy, niczym czyste możliwości, nadają dynamikę pierwotnemu pragnieniu mowy”⁷. Tekst pobrzmiewa dualnym głosem postaci – to „głos mnogi”, „próchnicza ziemia pragnień i myśli, namiętności i uczuć, którą dopiero musi przeorać ręka pisarza”⁸.

W rozmowie o sztuce w ujęciu Friederike Mayröcker Blum nie występuje jako postać, lecz swoiste *alter ego* narratora, jego jedyną funkcją w tekście jest bycie adresatem narratora. „W KSIĄŻCE, NAD KTÓRĄ

⁷ L. MARIN: *Über das Kunstgespräch*. Übers. B. NESSLER. Zürich–Berlin 2001, s. 14.

⁸ Ibidem, s. 15.

WŁAŚNIE PRACUJĘ, PRZYPADŁA CI NAJWYRAŹNIEJ ROLA MILCZĄCEGO SŁUCHACZA, FIKCYJNEGO UCHA, ABYŚ POMÓGŁ MI ZACHOWAĆ 1 KONKRETNY STYL PISANIA”⁹ – tymi słowami „ja” tekstowe jednoznacznie przydziela Blumowi rolę niemego adwersarza. Konsekwencja w zachowaniu formy *inquit* („mówię do Bluma”, „możesz to zrozumieć”, „możesz to pojąć”) podkreśla pluralną konstrukcję tekstu. Ponadto zastosowana forma dialogiczna nadaje tekstowi silnie akcentowaną strukturę apelatywną: podejmując próbę zbliżenia się do obrazu poprzez słowo, narrator walczy jednocześnie o bycie zrozumianym przez swojego rozmówcę¹⁰. Utwór, co powiedziano już w pierwszym zdaniu, ma dostarczyć „objaśnienia do sztuki”¹¹. Owo dyskursywne mówienie o sztuce realizowane jest poprzez wykorzystanie klasycznej ekfrazy w odniesieniu do obrazu Picassa. Dochodzi do próby przetłumaczenia „1 obrazu [...] w coś niesamowitego, w 1 język”¹² i zarazem do próby urzeczywistnienia Horacjańskiej koncepcji *ut pictura poesis*¹³ [poezja jest jak obraz – przyp. tłum].

⁹ F. MAYRÖCKER: *brüht...*, s. 202. „DIR IST IN DIESEM BUCH AN DEM ICH GERADE SCHREIBE OFFENSICHTLICH 1 ART SCHWEIGEPART ZUGEWIESEN, FIKTIVES OHR, ODER UM MIR BEHILFICH ZU SEIN: 1 GANZ BESTIMMTE SCHREIBHALTUNG BEIBEHALTEN ZU KÖNNEN”. (Wyróżnienie wielkimi literami jak w tekście oryginalnym – B.S.).

¹⁰ Strategię wielogłosowości, która pojawia się w prozie Friederike Mayröcker, badaczka Daniela Riess-Beger nazywa – w nawiązaniu do Bachtina – „dialogicznością”: „So installiert Mayröckers Prosa auf verschiedenen Feldern des Textes – zwischen den Figuren, zwischen Erzählen, Erinnern und Reflexion, zwischen dem Text und andren Texten einen dialogischen Raum.” [„Proza Mayröcker wprowadza na różnych płaszczyznach tekstu – między postaciami, między narracją, reminiscencją i refleksją – przestrzeń dialogiczną”] (D. RIESS-BEGER: *Lebensstudien...*, s. 143).

¹¹ F. MAYRÖCKER: *brüht...*, s. 270.

¹² F. MAYRÖCKER: *Gesammelte Prosa*. Bd. 5: 1996–2001. Hg. Klaus REICHERT. Frankfurt am Main 2001, s. 178.

¹³ HORAZ (Quintus Horatius Flaccus): *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Übers. E. SCHÄFER. Stuttgart 1984, s. 27.

kojarzysz obraz Picassa z chłopcem z brązowymi włosami, ten z à la kołnierzem z koperty wokół szyi, chłopiec siedzi przed biurkiem albo pianinem, pióro skrzyypi albo robi kleksy albo wiosłuje przez PAPIER JAPONSKI, niezachęcający wyraz twarzy, dziwaczne obuwie nie wiem czy wiesz o co mi chodzi, ni to gałka ni to węzeł na każdym obdartym paluchu, [...] on, chłopak od Picassa, miał kopertę na piersi, albo to ŚLINIAK, taki ŚLINIAK albo kołnierz od koszuli, myślę, że to było 1 DZIECKO Z WOLEM na szyi, z przyklejonym 1 GUZIKIEM, zaklejona koperta na piersi to tylko bluza dziecka, które pisze na pianinie albo rysuje list albo *Epistolę o kolorach*, trudno to zdefiniować, ale ta zaklejona koperta może skrywać 1 tajemnicę¹⁴.

Relacja między znakiem graficznym a pojęciem, między znaczącym a znaczonym, nie może się jednak ustabilizować. Proces pisania utrudnia wieloznaczność obrazu, która zmusza „ja” tekstowe do stawiania coraz to nowych hipotez. Czy dziecko nosi sweter czy bluzę? Siedzi przy stole czy biurku? Rysuje czy pisze? W ten oto sposób złożoność obrazu przekłada się na tekst; w akcie formułowania nowych hipotez o referencji i znaczeniu poszczególnych elementów obrazu, semioza obrazu podlega dalszemu utekstowieniu. Spójnik „albo” wskazuje na niestabilność konstelacji powiązań między obrazem a językiem. Na niewystarczalność języka i zawodność konwencjonalnych metod ekfrazy

¹⁴ F. MAYRÖCKER: *brüth...*, s. 255. „ich meine kennst du dieses Picasso Bildnis des Knaben mit braunem Haar, welcher mit Latz, nämlich mit verschlossenen Briefumschlag um den Hals, vor seinem Pult oder Piano hockend, die Feder kratzt oder kleckst oder rudert übers REPERATUR PAPIER, unwilliger Gesichtsausdruck, die Sonderbestattung der Füße ich weiß nicht ob du weißt was ich meine, Knauf oder Kordel an jeder zerlumpten Zehe, [...] er, der Picasso Knabe, hatte das Briefkuvert an der Brust, oder es war der LATZ, dieser LATZ oder Ausschlaghemd, ich meine er war 1 KROPF KIND, 1 zugeklebtes erloschenes KNOPF KIND, das zugeklebte Kuvert an der Brust eigentlich Jumper des Kindes, welches an einem Klavier schreibt oder zeichnet einen Brief oder *Farben Epistel*, nicht zu definieren, aber der zugeklebte Umschlag mag 1 Geheimnis hüten“ (wyróżnienie wielkimi literami jak w tekście oryginalnym – B.S.).

wskazuje również nagromadzenie synonimów obrazujących poliwalencję płaszczyzny semantycznej. Tym samym ujawnia się procesualny charakter semiozy, która nie pozwala na „przetłumaczenie” obrazu na jednoznaczny język. Tekst staje się polisemiczny, prowadząc „na manowce niezliczonych powiązań i wieloznaczności”¹⁵.

Semantyczny pluralizm tekstu ma koncentrować się wokół obrazu. Jednak w procesie transformacji w słowo obraz traci swój potencjał do przeszywania odbiorcy „strzałami”¹⁶. Siła wystrzelonych przez obraz strzał zostaje stłumiona potokiem słów języka pisanego, który nieuchronnie rozprasza i relatywizuje znaczenia. Rozmowa o sztuce wygenerowana z obrazu odbywa się w formie prozy artykułowanej niemal bez tchu, prozy, która nie nadąża za sensem przekazu. Podobnie jak Derrida, Mayröcker ujawnia naiwność paradygmatu reprezentacji języka: znaczenia, signifikanty, są jedynie nietrwałą wypadkową słów i signifikatów, wciąż płynne i niestabilne. Zatrzymanie, zawieszenie w próżni, destabilizacja signifikantów cechują zarówno teksty Mayröcker, jak i Derridy¹⁷. Wycofanie obrazu [fr. „retrait”, niem. „Entzug” – przyp. tłum.] rozumieć można, za Derridą, jako podlegający ciągłej zmianie zbiór potencjałów, dzięki któremu obrazy wymykają się wszelkiej logice, którą próbuje im się nadać¹⁸. W piętrzących się zdaniach, zatacza-

¹⁵ Por. A. WINKLER: *Polaroides Geheimnis. Zum Bild des 'Picasso Knaben' in Friederike Mayröckers 'brüht oder Die seufzenden Gärten'*. In: *Kunst im Text*. Hg. K. FLIEDL, I. FUSSL. Frankfurt am Main–Basel 2005, s. 155.

¹⁶ F. MAYRÖCKER: *brüht...*, s. 84.

¹⁷ Szerzej o paralelach łączących F. Mayröcker z Derridą por. N. REUMKENS: *Kunst, Künstler und Kontext. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners*. Würzburg 2013, s. 75–83. O lekturze prozy Mayröcker przez pryzmat teorii znaku por. M.N. RASS: *Bilderlust – Sprachbild: Das Rendezvous der Künste. Friederike Mayröckers Kunst der Ekphrasis*. Göttingen 2014, s. 26–38.

¹⁸ Por. M. FLIESCHER, E. VOGMAN: *Dekonstruktion: Bilder als Sinnverschiebung*. In: *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. S. GÜNZEL, D. MERSCH, F. KÜMMERLING. Stuttgart 2014, s. 82.

jących kręgi słowach, „ja” tekstowe próbuje dotknąć istoty obrazu, „nie-skończenie tkając tekstową materię, podejmując na nowo porzucone wątki, powielając elementy z wnętrza poszczególnych fragmentów”¹⁹.

Obraz zatem nie jest w stanie zniwelować nieskończonej „różni” [*différence*] między znakiem/słowem a oznaczanym przezeń przedmiotem. „Zatrważająca ulotność znaków”²⁰ okazuje się w procesie pisania nie do uchwycenia, tekst niesiony jest napięciem między natłokiem zdań a ciszą tajemnicy zaszyfrowanej w obrazie. Pisanie nie otwiera koperty ukrytej na ciele chłopca z obrazu Picassa, do czego nawiązuje symbolika listów przewijających się na kartach *brütt* Friederike Mayröcker i *Pocztówki* Derridy, skądinąd tekstu, który „ja” tekstowe uznaje za „prawdziwą, najważniejszą książkę”²¹. Tajemnica obrazu pozostaje nierozszyfrowana przez słowo, zdaje się jedynie generować nowe znaczenia w kalejdoskopowym gąszczu przetasowujących się signifikatów.

Zastąpienie paradygmatu reprezentacji języka przez performatywność medialnej „logiki własnej” obrazu ma wpływ na ekfrazę: retoryka właściwa klasycznej ekfrazie wraz z jej funkcją *energei*²² zostaje zastąpiona strategią szyfrowania, zagadką. Każda próba interpretacji symboliki obrazu podważa możliwość nadania ostatecznego sensu i ujawnia tylko jego ulotność. W ujęciu Mayröcker dzieło wizualne otwiera się zatem na różne wykładnie, zachowując swój enigmatyczny charakter, jako że nigdy nie da się w idealny sposób „przetłumaczyć” na język.

Zainscenizowana w *brütt* rozmowa o sztuce ogniskuje się zatem wokół przeciwieństw: ujawnienia, czy wręcz objawienia, i ukrycia, zasłonięcia. Opis obrazu dokonuje się w akcie odkrywania ukrytego

¹⁹ Por. J. DERRIDA: *Die Wahrheit in der Malerei* (1978). Übers. M. WETZEL. Hg. P. ENGELMANN. Wien 1992, s. 52, 56.

²⁰ F. MAYRÖCKER: *brütt...*, s. 167.

²¹ Ibidem, s. 304. O paralelach łączących *La carte postale...* Derridy i *brütt* por. WINKLER: *Polaroides Geheimnis...*, s. 157–159.

²² Por. F. GRAF: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. Hg. G. BOEHM, H. PFOTENHAUER. München 1995, s. 143–149.

sensu: „zaklejona koperta na piersi to tylko bluza dziecka, [...] trudno to zdefiniować, ale ta zaklejona koperta może skrywać 1 tajemnicę”²³. Tekst skłania również do przyjęcia religijnej wykładni: „ja” tekstowe uznaje obraz Picassa za największą „świętość”, a chłopca przedstawianego na nim utożsamia z postacią Chrystusa²⁴. Poprzez wyniesienie do strefy sacrum obcowanie z obrazem nabiera charakteru religijnego objawienia. Niemniej tajemnica, ukryta w malowidle, pozostaje tajemnicą, dyskurs doświadczenia religijnego interferuje z zagadkowością dzieła, która przenosi się na świat przedstawiony: „Wszystko jest takie emblematyczne”²⁵.

Rozmowa o sztuce vs. romantyczny dyskurs o sztuce

Pomimo wcześniejszych zapowiedzi, „wyjaśniająca” rozmowa o sztuce nie dochodzi do skutku: „Objaśnienia do sztuki: rozbieram teraz chłopca od Picassa i wzrusza mnie to do łez”²⁶. Słowami „rozbieram chłopca” tudzież „obnażam chłopca”²⁷, „ja” tekstowe rozpoczyna kolejną ekfrazę, tym razem stosując strategię ożywiania chłopca przedstawionego na obrazie²⁸. Opis dzieła sztuki ewoluuje tym samym w stronę zmysłowego odbierania obrazu²⁹, zapisanego kodem erotyki i miłości. W poliwalentnej sieci odniesień rozwijającej się w tekście, chłopiec Picassa zbliża się do postaci kochanka Józefa, interpretację

²³ F. MAYRÖCKER: *brütt...*, s. 255.

²⁴ Ibidem, s. 273, 287; o religijnym wymiarze *brütt* por. REUMKENS: *Kunst, Künstler und Kontext...*, s. 381–384.

²⁵ F. MAYRÖCKER: *brütt...*, s. 374.

²⁶ Ibidem, s. 270.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Por. M.N. RASS: *Friederike Mayröcker*. In: *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*. Hg. K. FLIEDL, M. RAUCHENBACHER, J. WOLF. Berlin–Boston 2011, s. 527.

²⁹ Ibidem.

obrazu przesłaniają wspomnienia historii miłosnej, budując „burzliwy, niemal erotyczny związek między nimi”³⁰. Umożliwia to pojmowanie doświadczenia estetycznego w kategoriach cielesnego zjednoczenia³¹. Mówienie o sztuce jest erotyczną syntezą, co pobrzmiewa w eseju *Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst*: „Patrzę długo na obraz, nie: nawiązuję z obrazem relację, [...] aż obraz sam z siebie wyrzuca właściwe słowa i zdania [...] niczym cegły budujące intymność spojrzenia”³². Pisanie o obrazach porównać można zatem do pożądliwości oczu, rejestrujących i pojmujących w ułamku sekundy istotę obiektu pożądania – podobnie jak w przeblysku estetycznego olśnienia można zbliżyć się do sensu dzieła.

Utekstowanie, w którym kulminuje miłosny, niemal erotyczny stosunek do obrazu, dokonuje się w *brütt* w formie listów miłosnych, pisanych do ukochanego Józefa. Tym samym powieść zdaje się podążać śladami romantycznej poetyki epistolarnej³³, której wzorce, jak przykładowo zestawianie listów stanowiących pewną zamkniętą całość, podlegają w tekście Mayröcker swoistej erozji, dotyczącej także składni. Zdania nieoczekiwanie przechodzą w zwroty korespondencyjne, tak iż dotychczasowy opis staje się mową adresatywną. Granice pod-

³⁰ F. MAYRÖCKER: *brütt...*, s. 72.

³¹ Dyskurs miłosny i rozważania nad sztuką splatają się ponownie w słuchowisku *Die Umarmung, nach Picasso* (F. MAYRÖCKER: *Die Umarmung, nach Picasso*. Hörspiel. In: EADEM: *Als es ist. Texte zur Kunst*. Frankfurt am Main 1992, s. 81–96).

³² F. MAYRÖCKER: *Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst*. In: EADEM: *Als es ist...*, s. 7. „Ich schaue das Bild lange an, nein: ich lasse mich auf das Bild lange ein, [...] dass schließlich aus diesem Liebesverhältnis das Bild von sich aus die richtigen Wörter und Sätze ausstößt, [...] Bausteine einer Augenintimität“.

³³ Na liczne odniesienia do epistolografii romantyzmu w prozie Mayröcker wskazuje Juliane Vogel (por. J. VOGEL: *Nachtpost. Das Flüstern der Briefstimmen in der Prosa Friederike Mayröckers*. In: *In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur*. Hg. K. KASTBERGER, W. SCHMIDT-DENGLER. Wien 1996, s. 71–77).

miotu stają się płynne, adresat listu stapia się z postacią piszącego i staje się płaszczyzną, na którą projektowane jest samostwarzające się, wewnętrzne „ja”³⁴. Kontury formy epistolarnej zacierają się także w ciągłym przenikaniu się fragmentów listu i mowy postaci. Tym sposobem Mayröcker radykalizuje ugruntowane w literackiej tradycji epistolarnej pokrewieństwo procesu pisanego z oralnością³⁵. Forma listu umożliwia sprzężenie tekstu pisanego z performatywnością aktu mowy. Powiązanie tekstu z mówiącym podmiotem służy uwiarygodnieniu tekstu i zarazem transgresji między tekstem i wewnętrzną prawdą. Również „rapsodyczna forma” dygresji, przypisywana autorkom listów epoki romantyzmu przez Friedricha Schlegla³⁶, uwypukla procesualny charakter wypowiedzi i znosi granicę między mówieniem, myśleniem i pisanem. Posiłkując się Schleglem, Mayröcker świadomie wybiera *genre mineur* na potrzeby prowadzenia swoich dysput o sztuce i stawia go w służbie autentyczności. Tego typu strategia uwiarygodniania, bazująca na formie (fikcyjnego) listu, nie jest wyjątkiem wśród literackich dyskusji o sztuce, warto wymienić w tym kontekście chociażby *Briefe eines Zurückgekehrten* [1907; pol. *Z listów powracającego*] Hugo von Hofmannsthal. Także i u Friederike Mayröcker obraz spełnia funkcję ogniwa w procesie „wydobywania głosu” z tekstu pisanego: jego zadaniem jest „[przywrócenie] starego porządku, a mianowicie sprzężenia – między obrazem jako językiem, językiem jako obrazem, między słowem a myślą, między myślą a słowem”³⁷.

³⁴ Wg Karla Heinza Bohrera listy romantyczne to teksty, w których „ja’ w pewnym stopniu odnajduje, stwarza się semantycznie” [„das Ich sich gewissermaßen semantisch findet, erfindet”] (por. K.H. BOHRER: *Der romantische Brief. Die Entstehung romantischer Subjektivität*. München 1987, s. 12).

³⁵ Por. J. VOGEL: *Nachtpost...*, s. 74.

³⁶ Por. List Friedricha Schlegla do Karoliny. In: *Caroline. Briefe aus der Frühromantik*. Hg. E. SCHMIDT. B. 2. Bern 1970, s. 439 (cyt. za: CH. BÜRGER: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart 1990, s. 81).

³⁷ F. MAYRÖCKER: *Die Umarmung, nach Picasso...*, s. 96.

Język miłości artykułowany w *brütt* w listach do Józefa stapia się z dyskursem o sztuce. Tekst Mayröcker czerpie pełnymi garściami z obfitości miłosnego repertuaru słów, operując językiem ekscesu, nie-nasyconej żądzy i ekstazy, można by powiedzieć za Julią Kristevą³⁸. To język czerpiący ze „zbytкового luksusu słów, który chce dorównać bogactwu rzeczywistości transponowanej na obraz”³⁹.

Ów szal twórczego pisania, wyrażający się w karkołomnych powtórzeniach i niezliczonych wariacjach denotatów, Inge Arteel określa za Danielą Strigl „poetyką afektu” Friederike Mayröcker⁴⁰. Słowa uwalniają potoki emocji „przepełnionego” serca⁴¹ i transponują je na nośniki znaczeń ukryte w tekście, przykładowo: „wzburzoną kopertę”⁴². W naładowaniu języka znaczeniami i implikowanej przez powtórzenia i modyfikacje nadokreśloności znaków [Überdeterminiertheit der Zeichen – przyp. tłum] ujawnia się euforia serca. Wyrazem wrażliwości osiągającej niemal ekstremum jest płacz: „Objaśnienia do sztuki: roz-bieram teraz chłopca od Picassa i wzrusza mnie to do łez”⁴³. Nadmiar doznań znajduje ujście w niepohamowanym płaczu, dekonstruując racjonalny dyskurs.

Bogactwo języka miłości przemienia akt pisania w pisanie ekstazy, natchnione, przy którym „z płótna bucha ogień”⁴⁴. Słowo w liście miłosnym ma stać się niczym strzała⁴⁵ – dorównując tym samym

³⁸ J. KRISTEVA: *Geschichten von der Liebe*. Übers. D. HORNIG, W. BAYER. Frankfurt am Main 1989.

³⁹ L. MARIN: *Über das Kunstgespräch...*, s. 58.

⁴⁰ I. ARTEEL: *Friederike Mayröcker*. Hannover 2012, s. 95; D. STRIGL: *Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik*. In: *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*. Hg. A. STROHMAIER. Bielefeld 2009, s. 51–73.

⁴¹ F. MAYRÖCKER: *brütt...*, s. 272.

⁴² Ibidem, s. 167.

⁴³ Ibidem, s. 270.

⁴⁴ F. MAYRÖCKER: *Also, wenn die Flamme aus der Leinwand schieszt* (tekst poświęcony pracom Andreasa Compostellato). In: EADEM: *Als es ist...*, s. 100.

⁴⁵ Por. F. MAYRÖCKER: *brütt...*, s. 232.

obrazowi. Jeśli w przestrzeni spotkania tekstu i obrazu język miłości doskonalili się jako język absolutnej poezji, to u podstaw tego spotkania leży pragnienie odkrycia sensu dzieła sztuki, zaplątanego w sieć dyskursu. „Rozbieranie” chłopca Picassa można zatem rozumieć jako pragnienie odkrycia prawdy zaszyfrowanej w obrazie i w tekście. Mówienie o sztuce stanowi próbę przeniknięcia do „wnętrza” obserwowanego obiektu, obnażenia „istoty rzeczy i zdarzeń” ukrytych w potoku słów i ostatecznie odkrycia „istoty języka”⁴⁶.

Język miłości pozwala na zbliżenie się do dzieła sztuki, jednocześnie jednak dysocjuje podmiot mówiący i zarazem język: „ja” tekstowe wydaje się tonąć w potopie znaczeń skumulowanych w obrazie. Metaforyka powodzi w *brüht* (pęknięte rury z wodą, łyż „ja” tekstowego, pisanie rozplywającym się atramentem) odnosi się do wzbierających i meandrujących znaczeń⁴⁷, w tekście dochodzi do osmotycznej wymiany z obrazem, w trakcie której zatracają się zmysły.

Przewijająca się w tekście Mayröcker idea „pochłaniania” obrazu [Verinnerlichung von Bildern – przyp. tłum.] lokuje go w obrębie romantycznego dyskursu o sztuce, zwłaszcza koncepcji „zawłaszczenia” [Aneignung – przyp. tłum.] Augusta Wilhelma Schlegla. W jego rozprawie *Die Gemälde* [Malowidła] obcowanie ze sztuką porównywane jest do uczutowania, „konsumpcji” dzieła sztuki, prowadzącego do wewnętrznego zaspokojenia, nasycenia. Jedna z bohaterek tekstu, Luiza, wyraża tęsknię swoje pragnienie: „[pragnę] nacieszyć się piękną wizją, nasycić się nią, pochłonać ją całą sobą”⁴⁸. W ekfrazach Mayröcker pobrzmiewa echo romantycznego zawłaszczania obrazu przez patrzący

⁴⁶ F. MAYRÖCKER: *Gesammelte Prosa*. B. 5: 1996–2001. Hg. K. REICHERT. Frankfurt am Main 2001, s. 122.

⁴⁷ Por. J. VOGEL: *Liquid words oder die Grenzen der Lesbarkeit*. In: *Rupfen in fremden Gärten. Intertextualität im Schreiben von Friederike Mayröcker*. Hg. I. ARTEEL, H.M. MÜLLER. Bielefeld 2001, s. 43–55.

⁴⁸ A.W. SCHLEGEL: *Die Gemälde. Gespräch*. In *Dresden 1798. „Athenäum” 1799*. II. 1. s. 39–151. In: *August Wilhelm von Schlegels vermischte und kritische Schriften*. B. 3: *Malerei, bildende Künste, Theater*. Hg. E. BÖCKING. Leipzig 1846, s. 9.

podmiot, jako że „wszystko istnieje tylko wewnątrz, na zewnątrz nie ma już nic. [...] świat przestał teraz istnieć”⁴⁹. Poetologiczny program „pochłaniania”, pragnienie nasycenia swojego wnętrza, autorka *brüttl* określa dość kontrowersyjnym mianem „oralnej żarłoczności”:

ta żarłoczność, branie w posiadanie, mówię do Bluma, 1 żarłoczność płci, tak jak ja pochłaniam ciebie, Józefa, książkę, język, świat, rzeczy i zwierzęta, nieprawdaż, to oralna przemoc, wciąż pragnę brać coś do ust, między zęby, język szuka zaspokojenia, w gardle drapie pożądanie”⁵⁰.

„Przemoc oralna” zadana obrazowi odzwierciedla również pragnienie odnalezienia języka odpowiadającego dziełu sztuki za pomocą ekfrazy. Mówienie o sztuce możliwe jest jedynie w drastycznym trybie pochłaniania, przemocy – próba osiągnięcia istoty obrazu za pomocą słów kończy się obłąkańczą wizją gwałtu na chłopcu Picassa. Modernistyczne „ja”, któremu Mayröcker oddaje głos w swoim tekście, może zbliżyć się do dzieła sztuki jedynie za pomocą ekscesu, gwałtu, hiperbolizacji, brania w posiadanie. Tym samym tekst zdecydowanie wykracza poza romantyczną strategię ożywania dzieła sztuki⁵¹.

Obłęd jawi się jako poetologiczny punkt zbiegu wszystkich wymiarów powieści *brüttl* i przemocy, erodującej sens i formę tekstu. Rozmowa o sztuce w ujęciu Friederike Mayröcker ma znamiona szaleństwa. Już w utworze *Stillleben* pojawia się stwierdzenie: „Tworzenie wizji i szaleń-

⁴⁹ F. MAYRÖCKER: *Weh wehe, mir ist wehe, wie ist mir so herzlich weh*. In: EADEM: *Als es ist...*, s. 23.

⁵⁰ F. MAYRÖCKER: *brüttl...*, s. 282. „eine Gefräßigkeit, 1 Vereinnahmung, sage ich zu Blum, eine Gefräßigkeit des Geschlechts, wie ich dich, wie ich Joseph, wie ich das Buch, die Sprache, die Welt, die Dinge und Tiere inkorporiere, nicht wahr, eine orale Gewaltsamkeit, immer will ich etwas zwischen die Lippen nehmen, zwischen die Zähne, immer will sich die Zunge erlaben, in der Kehle steckt mir die Lust”.

⁵¹ POR. H. PFOTENHAUER: *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung...*, s. 330.

czych urojeń, mówię, stało się teraz treścią mojego życia”⁵², natomiast w powieści *brütt* „ja” tekstowe skarży się, po przeżyciach związanych z obrazem Picassa, takimi słowami: „cóż za robaczywy styl, mówię do Bluma, permanentnie na skraju szaleństwa”⁵³. Ekfrazy Mayröcker wpisują się w ten sposób w tradycję sytuującą doświadczenie sztuki w pobliżu doświadczenia obłądu, stając w jednym rzędzie z takimi dziełami jak *Lenz* (1839) Georga Büchnera i *Briefe eines Zurückgekehrten* (1907) Hugo von Hofmannsthala. O ile jednak dysputy o sztuce w powieści *Lenz* prowadzone są w chwilach przebłyску świadomości, kiedy to szaleństwo traci na sile, a doświadczenie sztuki podlega „oczyszczeniu”, o ile „listy” Hofmannsthala pisane są dopiero „po powrocie”, po odzyskaniu równowagi po przejmujących przeżyciach, o tyle w ekfrazach Mayröcker mówienie o sztuce staje się mową szaleńca. Począwszy od kompleksowej autoinscenizacji w rolach literackich, poprzez ryzykowną rewizję granic między sztuką a rzeczywistością, opisy obrazów w ujęciu Friederike Mayröcker ewoluują w stronę ekstremalnej poetyki obłądu, na obrzeżach której zdaje się rodzić zupełnie nowa poetyka obrazu – a wraz z nią – nowy język rozmowy o sztuce.

Wnioski końcowe

W ekfrazach Friederike Mayröcker, inscenizowanych głosami postaci (tudzież głosami piszących listy), roztacza się szeroka panorama kultury, historii i teorii pisania i mówienia o sztuce. W ujęciu Mayröcker dysputy te przybierają formę meta-rozmów „o warunkach, możliwościach i regułach dyskusji o sztuce i jej dziełach”⁵⁴. Rozmowa o sztuce staje się tym samym wędrówką przez dyskursy, co trafnie ujął Haiko

⁵² F. MAYRÖCKER: *Stilleben*. In: EADEM: *Gesammelte Prosa*. B. 4: 1991–1995. Hg. K. REICHERT, Nachwort K. REICHERT, H. SCHAFROTH. Frankfurt am Main 2001, s. 47.

⁵³ F. MAYRÖCKER: *brütt...*, s. 286.

⁵⁴ L. MARIN: *Über das Kunstgespräch...*, s. 14.

Wandhoff, pisząc o współczesnej ekfrazie, iż jest „multiplikatorem dyskursów o sztuce”⁵⁵. Warto dodać, iż w powieści *brütt* dokonuje się nadzwyczaj oryginalna fuzja dyskursów – przez co staje się ona powieścią niejako „z drugiej ręki”, powieścią eklektyczną.

Zadaniem ekfrazy jest utorowanie drogi dostępu do jeszcze innej, odmiennej strony dyskursu⁵⁶: rozmowa o sztuce ma pomóc wyzwolić „naładowane magią, graniczące z objawieniem doświadczenie chwili”⁵⁷, i co za tym idzie, dotrzeć do prawdy ukrytej w sztuce, do „jestestwa wszelkiej sztuki”⁵⁸. Jednakże tekst, operujący kaskadą polifonicznych głosów, stanowi w ostatecznym rozrachunku jedynie zapis rezonerstwa „ja” tekstowego na temat sztuki, przez co rozmywa się w mnogości najróżniejszych koncepcji. Mówiąc o sztuce, Mayröcker posługuje się „kradzionym językiem”⁵⁹. Swoje intertekstualne, intermedialne i interdyskursywne strategie autorka określa sama mianem „plewienia w cudzych ogrodach”⁶⁰. Mayröcker „plewi w ogrodzie” romantycznej teorii sztuki i przenosi ją na grunt modernistycznej estetyki. Nowoczesne „ja” „podkrađa” romantyczną figurę tęsknoty, by wyartykułować w ten sposób pragnienie sklejenia nieodwracalnego pęknięcia między sztuką a życiem: „wciąż chcemy podążać ku nieskończoności, ale rozplływamy się w gorzkich łzach” – jak konstatuje autorka w jednej z ekfraz w tomie *Als es ist*⁶¹. Powieść *brütt* jest jednocześnie tekstem

⁵⁵ H. WANDHOFF: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin, New York 2003, s. 12.

⁵⁶ B. HILMER: *Kunstphilosophische Überlegungen zu einer Kritik der Beschreibung*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung...*, s. 89.

⁵⁷ F. MAYRÖCKER: *Es kommt auf die Tagesdisposition an, ob mich die Außenwelt samt bildender Kunst interessiert* (wywiad z Heinzem-Norbertem Jocks). „Kunstforum” 1998, No. 140, s. 221–223.

⁵⁸ F. MAYRÖCKER: *Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst...*, s. 7.

⁵⁹ J. VOGEL: *Nachtpost...*, s. 80.

⁶⁰ F. MAYRÖCKER: *rupfen in Gärten*. In: EADEM: *Gesammelte Prosa 1991–1995...*, s. 448.

⁶¹ F. MAYRÖCKER: *Weh wehe, mir ist wehe, wie ist mir so herzlich weh...*, s. 23.

na wskroś aporetycznym: z rozmów o sztuce, obrazach i artystach nie wyłania się żadna spójna koncepcja estetyki, nie udaje się również przełożyć języka sztuki na język codzienności.

Wszelka dysputa o sztuce prowadzi zawsze jedynie w pobliże prawdy ukrytej w obrazie, nigdy jej nie dotykając. W powieści *brüttl „ja”* tekstowe wpada w pułapkę autorefleksyjnego pisania. Dlatego przeniesienie wewnętrznej prawdy dzieła sztuki na słowo, jak i oddanie słowami wszystkich jego znaczeń, jest niemożliwe. Sztuka jest dla współczesnego „ja” tajemnicą, „zagadką, której żadne z nas nie odgadnie”⁶². Obraz pozostaje w sferze niedostępnej dla języka, a jego sens zasadniczo nie daje się zwerbalizować. Dlatego Mayröcker nazywa swoje ekfrazy „tekstami równoległymi do sztuk plastycznych”⁶³; obraz i tekst jawią się niczym dwa wektory, które przebiegają obok siebie, nigdy się nie spotykając, gdyż „istnieje 1 zasadnicza różnica nie do przezwyciężenia”⁶⁴. Teksty ekfrastyczne Mayröcker – jak i całą twórczość pisarki – można odczytywać zatem jako wyraz permanentnego kryzysu. Symptodem kryzysu pisania jest radykalnie performatywny i „elitarny” język miłości i obłędu, sytuujący się poza jakimkolwiek dyskursem⁶⁵ i nie dający się ująć w jakiejkolwiek heteronomiczne ramy, także jakiejkolwiek sformułowanej wcześniej teorii sztuki. Takie mówienie o sztuce jest jednak niezwykle trudne, ryzykowne, niczym wędrówka po grani, gdyż – jak pisał Louis Marin w eseju *Über das Kunstgespräch* [O rozmowie o sztuce] – „próbować dotknąć i zrozumieć sens malarstwa [...] nie zarzucając nań sieci języka, lecz zatrzymując się w dziewiczej pierwotności przed każdym spojrzeniem, każdą myślą i każdym słowem, to znaczy zrezygnować z sensu, wpaść w pułapkę nonsensowności”⁶⁶.

⁶² F. MAYRÖCKER: *brüttl...*, s. 272.

⁶³ F. MAYRÖCKER: *Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst...*, s. 7.

⁶⁴ F. MAYRÖCKER: *brüttl...*, s. 84.

⁶⁵ W ten sposób Michel Foucault charakteryzuje język obłędu (por. M. FOUCAULT: *Folie, littérature, société*. In: IDEM: *Dits et écrits*. T. 2: 1954–1988. Paris 1994, s. 114).

⁶⁶ L. MARIN: *Über das Kunstgespräch...*, s. 59.

Podejmowane od czasów Simonidesa próby uczynienia z poezji „mówiącego malarstwa”⁶⁷ pozostają zatem niezrealizowane także przez Friederike Mayröcker. Jej ekfrazy wskazują wszakże na to, co wyłącza się już z rozważań o sztuce Schlegla, a mianowicie, nawet jeśli nie ma możliwości oddania istoty obrazu słowem, pomimo „niewystarczalności języka”⁶⁸, pozostaje transgresywny dialog o istocie sztuki, co trafnie ubiera w słowa Luiza: „Tak więc rozmawiać przyszło nam, rozmawiać!”⁶⁹.

Z języka niemieckiego przełożyła Monika Blidy

Bibliografia

- ARTEEL Inge: *Friederike Mayröcker*. Hannover 2012.
- BOHRER Karl Heinz: *Der romantische Brief. Die Entstehung romantischer Subjektivität*. München 1987.
- BÜRGER Christa: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart 1990.
- DERRIDA Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei* (1978). Übers. Michael WETZEL. Hg. Peter ENGELMANN. Wien 1992.
- FLIESCHER Mira, VOGMAN Elena: *Dekonstruktion: Bilder als Sinnverschiebung*. In: *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Stephan GÜNZEL, Dieter MERSCH. Stuttgart 2014, s. 81–90.
- FOUCAULT Michel: *Folie, littérature, société*. In: IDEM: *Dits et écrits*. T. 2: 1954–1988. Paris 1994, s. 104–128.

⁶⁷ Zgodnie z przekazem Plutarcha, wyrażenie to należy przypisywać Simonidesowi: *De gloria Athen*. 3 (Moral. 346 F) (por. Ernesto Valgiglio w komentarzu do Plutarcha: *De audiendis poetis*. Turyn 1973, s. 104–105, cyt. za: GRAF: *Ekphrasis...*, s. 147).

⁶⁸ A.W. SCHLEGEL: *Die Gemälde...*, s. 13.

⁶⁹ Ibidem, s. 50.

- GRAF Fritz: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. Hg. Gottfried BOEHM, Helmut PFOTENHAUER. München 1995, s. 143–155.
- HILMER Brigitte: *Kunstphilosophische Überlegungen zu einer Kritik der Beschreibung*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. Hg. Gottfried BOEHM und Helmut PFOTENHAUER. München 1995, s. 75–97.
- HORAZ (Quintus Horatius Flaceus): *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Übers. Eckart SCHÄFER. Stuttgart 1984.
- KAHN Lisa: *Lasset freundlich Bild um Bild herein. Das „euphorische Auge“ Friederike Mayröckers*. „Text + Kritik“ 1984, H. 84: Friederike Mayröcker. Hg. Heinz-Ludwig ARNOLD, s. 79–87.
- KRISTEVA Julia: *Geschichten von der Liebe*. Übers. von Dieter HORNIG und Wolfram BAYER. Frankfurt am Main 1989.
- MARIN Louis: *Über das Kunstgespräch*. Übers. Bernhard NESSLER. Zürich–Berlin 2001.
- MAYRÖCKER Friederike: *Also, wenn die Flamme aus der Leinwand schießt (Zu Arbeiten von Andreas Compostellato)*. In: EADEM: *Als es ist. Texte zur Kunst*. Frankfurt am Main 1992, s. 97–100.
- MAYRÖCKER Friederike: *brüht oder Die seufzenden Gärten*. Frankfurt am Main 1998.
- MAYRÖCKER Friederike: *Die Umarmung, nach Picasso. Hörspiel*. In: EADEM: *Als es ist. Texte zur Kunst*. Frankfurt am Main 1992, s. 81–96.
- MAYRÖCKER Friederike: *„es ist so ein Feuerrad“*. Gespräch mit Bodo Hell (1985). In: EADEM: *Magische Blätter II*. Frankfurt am Main 1987, s. 177–198.
- MAYRÖCKER Friederike: *Es kommt auf die Tagesdisposition an, ob mich die Außenwelt samt bildender Kunst interessiert (Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks)*. „Kunstforum“ 1998, No. 140, s. 221–223.
- MAYRÖCKER Friederike: *Gesammelte Prosa. B. 5: 1996–2001*. Hg. Klaus REICHERT. Frankfurt am Main 2001.
- MAYRÖCKER Friederike: *Magische Blätter*. Frankfurt am Main 1983.
- MAYRÖCKER Friederike: *rupfen in Gärten*. In: EADEM: *Gesammelte Prosa. B. 4.: 1991–1995*. Hg. Klaus REICHERT. Frankfurt am Main 2001, s. 448.
- MAYRÖCKER Friederike: *Stilleben*. In: EADEM: *Gesammelte Prosa. B. 4.: 1991–1995*. Hg. Klaus REICHERT. Frankfurt am Main 2001, s. 7–207.
- MAYRÖCKER Friederike: *Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst*. In: EADEM: *Als es ist. Texte zur Kunst*. Frankfurt am Main 1992.

- MAYRÖCKER Friederike: *Weh wehe, mir ist wehe, wie ist mir so herzlich weh*. In: EADEM: *Als es ist. Texte zur Kunst*. Frankfurt am Main 1992.
- PFOTENHAUER Helmut: *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. Hg. Gottfried BOEHM, Helmut PFOTENHAUER. München 1995, s. 313–330.
- RASS Michaela Nicole: *Bilderlust – Sprachbild: Das Rendezvous der Künste. Friederike Mayröckers Kunst der Ekphrasis*. Göttingen 2014.
- RASS Michaela Nicole: *Friederike Mayröcker*. In: *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*. Hg. Konstanze FLIEDL, Marina RAUCHENBACHER, Johanna WOLF. Berlin–Boston 2011, s. 526–529.
- REUMKENS Noël: *Kunst, Künstler und Kontext. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners*. Würzburg 2013.
- RIESS-BEGER Daniela: *Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa*. Würzburg 1995.
- SCHLEGEL August Wilhelm: *Die Gemälde. Gespräch. In Dresden 1798*. („Athenäum“ 1799, II. 1. S. 39–151). In: *August Wilhelm Schlegels vermischte und kritische Schriften*. B. 3: *Malerei, bildende Künste, Theater*. Hg. Eduard BÖCKING. Leipzig 1846, s. 3–101.
- STRIGL Daniela: *Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik*. In: *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*. Hg. Alexandra STROHMAIER. Bielefeld 2009, s. 51–73.
- VOGEL Juliane: *Liquid words oder die Grenzen der Lesbarkeit*. In: *Rupfen in fremden Gärten. Intertextualität im Schreiben von Friederike Mayröcker*. Hg. Inge ARTEEL, Heidy Margrit MÜLLER. Bielefeld 2001, s. 43–55.
- VOGEL Juliane: *Nachtpost. Das Flüstern der Briefstimmen in der Prosa Friederike Mayröckers*. In: *In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur*. Hg. Klaus KASTBERGER, Wendelin SCHMIDT-DENGLER. Wien 1996, s. 69–85.
- WINKLER Andrea: *Polaroides Geheimnis. Zum Bild des 'Picasso Knaben' in Friederike Mayröckers 'brüht oder Die seufzenden Gärten'*. In: *Kunst im Text*. Hg. Konstanze FLIEDL unter Mitarbeit von Irene FUSSL. Frankfurt am Main–Basel 2005, s. 149–159.
- WANDHOFF Haiko: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin–New York 2003.

**„O szaleństwie rozprawiania o obrazach” –
rozmowa o sztuce jako paradygmat dyskursu artystycznego
w powieści Friederike Mayröcker *brütt oder Die seufzenden Gärten***

Streszczenie

O powiązaniach Friederike Mayröcker ze sztuką wizualną świadczy wiele jej tekstów prozatorskich oraz wierszy. Recepcja sztuki staje się dla pisarki aktem ujęzykowania, ściśle związanym z procesem twórczym. W procesie tym autorka odnosi się do literackiej tradycji rozmowy o sztuce, rozwijając rysujący się już w tym kontekście problem szaleństwa. Mowa szaleństwa jest realizowana w tekstach pisarki jako mówienie performatywne, pozycjonujące się poza dyskursami, a nawet rozsadzające literacką formę ekfrazy.

Słowa kluczowe: Friederike Mayröcker, sztuki wizualne, ekfaza, intermedialność, rozmowa o sztuce

**„The madness of talking about pictures” –
the art talk as a paradigm of artist discourse in
Friederike Mayröcker’s novel *brütt or The Sighing Gardens***

Summary

The article deals with the intermedial references in the narrative texts by an Austrian writer Friederike Mayröcker. On the example of the novel *brütt or The sighing gardens* (1998) it is demonstrated that Mayröcker, when speaking about art, refers to the Romantic art theory and in particular to the literary tradition of the *Kunstgespräch* (discussion of art), as developed by August Wilhelm Schlegel and Georg Büchner. Mayröcker’s art discussions are influenced by poststructuralist thought, which postulates the impossibility to establish a stable relation between sign and meaning. Poststructuralist scepticism also affects the visual arts, which are no longer the site of truth. The genuine Romantic discussion of art is radicalized in a highly performative language of folly, which can be conveyed as symptomatic for the crisis of meaning.

Keywords: Friederike Mayröcker, visual art, ekphrasis, intermediality, talk about art

**„Vom Wahnsinn, über Bilder zu sprechen“ –
Das Kunstgespräch als Paradigma des Künstlerdiskurses in
Friederike Mayröckers Roman *brütt oder Die seufzenden Gärten***

Zusammenfassung

Friederike Mayröckers Affinität zur bildenden Kunst bezeugen zahllose ihrer Prosatexte und Gedichte. Kunstrezeption wird für Mayröcker zu einem Akt der Versprachlichung, der eng an den künstlerischen Schaffensprozess gekoppelt ist. Dabei greift die Autorin die literarische Tradition des Kunstgesprächs auf und entwickelt die darin bereits angelegte Nähe zum Wahnsinn. Die Sprache des Wahnsinns wird in Mayröckers Texten als performatives Sprechen entfaltet, das sich jenseits der Diskurse positioniert und nicht zuletzt die Form der Ekphrase angreift.

Schlüsselwörter: Friederike Mayröcker, bildende Kunst, Kunstgespräch, Pablo Picasso, Georg Büchner

Artyści filmowi a terroryzm RAF: Gudrun Ensslin, Bernward Vesper i Andreas Baader w filmie Andresa Veila *Jeśli nie my, to kto?*

Historia

Trochę ponad 40 lat temu właściwie było już po wszystkim. W nocy z 17 na 18 października 1977 roku niemiecka jednostka antyterrorystyczna GSG-9 wdarła się w Mogadiszu na pokład uprowadzonego pięć dni wcześniej samolotu Lufthansy, wszyscy zakładnicy zostali uwolnieni, zginęło trzech z czterech terrorystów. Następnego ranka w celach stuttgartarckiego więzienia o zaostrzonym rygorze Stammheim znaleziono ciała Andreasa Baadera, Gudrun Ensslin i Jana Carla Raspe, co pociągnęło za sobą spekulacje o morderstwach na zlecenie państwa. A kolejnego dnia policja natknęła się na zwłoki porwanego przez Frakcję Czerwonej Armii (Rote Armee Fraktion, RAF) 5 września Hannsa Martina Schleyera, szefa Niemieckiego Związku Pracodawców (BDA) i Federalnego Związku Przemysłu Niemieckiego (BDI).

Apogeum „niemieckiej jesieni” nie było jednoznaczne z końcem RAF. Tzw. drugie a potem trzecie pokolenie RAF działały dalej, w latach 80. i 90. XX wieku ofiarami terrorystów padli wysoki urzędnik Ministerstwa Spraw Zagranicznych Gerold von Braunmühl (1986), prezes zarządu Deutsche Bank Alfred Herrhausen (1989) oraz szef Urzędu Powierniczego Detlev Karsten Rohwedder (1991), zanim w kwietniu 1998 roku oddział agencji prasowej Reuters otrzymał nadane w Chemnitz, ośmio-

stronicowe pismo rozpoczynające się od słów: „Prawie 28 lat temu, 14 maja 1970 roku, w wyniku akcji wyzwoleniczej powstała RAF: dziś kończymy ten projekt. Miejska partyzantka w postaci RAF odchodzi do historii”¹. Wprawdzie wymienia się tu dokładną datę założenia organizacji, którą stanowi moment uwolnienia uwięzionego wówczas Andreasa Baadera, jednak akcję RAF poprzedziły inne wydarzenia. Niedawno przypadła 50. rocznica jednego z nich. 2 czerwca 1967 roku, w trakcie manifestacji studentów przeciw wizycie szacha Persji Mohammada Rezy Pahlawiego w Berlinie Zachodnim, policja zastrzeliła studenta Benno Ohnesorga. W konsekwencji mała część ruchu studenckiego uległa radykalizacji, np. Andreas Baader i Gudrun Ensslin postanowili użyć przemocy i 2 kwietnia 1968 roku podpalili dwa domy towarowe we Frankfurcie nad Menem, chcąc w ten sposób zaprotestować przeciw obojętności obywateli RFN wobec okropności wojny wietnamskiej. Następnie, 11 kwietnia 1968 roku, główny rzecznik ruchu studenckiego, Rudi Dutschke, padł ofiarą zamachu (dokonanego przez skrajnie prawicowego Josefa Bachmanna), w wyniku czego doznał poważnego uszkodzenia mózgu, co doprowadziło do śmierci w roku 1979. Spirala przemocy zaczęła się nakręcać. W czasie swojej działalności terroryści RAF zabili 34 osoby. Obok właściwych celów, tzn. polityków, urzędników, przedsiębiorców, ofiarami zamachów padały również osoby postronne – policjanci, ochroniarze, przechodnie. Zginęło dwudziestu siedmiu członków RAF (dwunastu zastrzelono, pięciu straciło życie w wyniku eksplozji, dwóch – w wypadku samochodowym, siedmiu popełniło samobójstwa w więzieniach)².

¹ Deklaracja o rozwiązaniu RAF: <http://www.rafinfo.de/archiv/raf/raf-20-4-98.php> (21.03.2018). Wszystkie tłumaczenia z języka niemieckiego, jeżeli nie zostało zaznaczone inaczej – Marek Kryś.

² M. SONTHEIMER: *Das letzte Kapitel*. „Der Spiegel” 2006, Nr. 38, 18.11.2006, s. 44.

Filmy

Niemieccy filmowcy bardzo wcześnie, jeszcze w latach 70. XX wieku, zaczęli zajmować się w swoich utworach tematyką terroryzmu RAF. Jak pokazuje nakreślona powyżej historia organizacji, mogli oni czerpać z szerokiej palety tematów i motywów. Za pierwszy film na temat RAF należy uznać *Utraconą część Katarzyny Blum* Volkera Schlöndorffa (1975). Następnie zrealizowano liczne produkcje kinowe i telewizyjne, aż po wyświetlony 15 października 2017 roku odcinek telewizyjnej serii kryminalnej Tatort pt. *Der rote Schatten*.

Klasyfikując filmy o RAF pod kątem gatunkowym, można po pierwsze wyróżnić filmy dokumentalne, które powstawały głównie po roku 2000. Należy do nich *Starbuck Holger Meins* Gerda Conradta (2001). Meins był sam początkującym filmowcem, odpowiedzialnym w kilku produkcjach z lat 1966–1968 za dźwięk, zdjęcia a nawet reżyserię. W wyniku jego coraz bardziej radykalnej działalności w ruchu studentkim (m.in. produkcja krótkiego filmu pt. *Wie baue ich einen Molotow-Cocktail?*, czyli *Jak zrobić koktajl Mołotowa?*) usunięto go w listopadzie 1968 roku z Niemieckiej Akademii Filmu i Telewizji w Berlinie (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin). W październiku 1970 roku Meins wstąpił w szeregi RAF, w 1972 został aresztowany, a 9 listopada 1974 roku zmarł w wyniku jednego z kolejnych strajków głodowych, do których przystępował w proteście przeciw warunkom więziennym. W swoim filmie dokumentalnym, w którym głos zabierają ojciec Meinsa, jego dawni przyjaciele, współlokatorzy, koledzy ze studiów (jak zmarły niedawno Michael Ballhaus, operator w filmach Fassbindera i Scorsese) i wykładowcy, Conradt próbuje przedstawić radykalizację swojego przyjaciela, która doprowadziła go do przekonania, że społeczeństwo można poruszyć i poprawić jedynie przy bezwzględnym użyciu przemocy.

Również w roku 2001 powstał dokument *Black Box BRD* Andresa Veila, autora filmu *Jeśli nie my, to kto?* (*Wer wenn nicht wir*), analizowanego w dalszej części artykułu. W przeciwieństwie do Conradta, Veiel

zajął się tu wydarzeniami z końcowego etapu istnienia RAF. Pomysł na jego dokument opiera się na przeciwstawieniu dwóch skrajnie różnych życiorysów: z jednej strony prezesa zarządu Deutsche Bank i ofiary RAF Alfreda Herrhausena, z drugiej zaś – domniemanego zamachowca Wolfganga Gramsa, który zmarł podczas próby aresztowania w 1993 roku, rzekomo od strzałów samobójczych. Reżyser w następujący sposób wypowiedział się na temat swojego projektu:

Staje się jasne, że zarówno Grams, jak i Herrhausen byli ludźmi, którzy radykalnie i z zabójczą konsekwencją bronili swoich idei. [...] [Film] cieniuje różnice, które nie były wcale tak proste, Grams versus Herrhausen, buntownik versus kołtun, lewica versus monolit władzy³.

Wielokrotnie nagradzany film (m.in. laureat Europejskiej Nagrody Filmowej w 2001 roku w kategorii Najlepszy film dokumentalny) nie stanowił dla Veila zakończenia projektu, ponieważ w 2002 roku ukazała się jego książka pt. *Black Box BRD. Alfred Herrhausen, die Deutsche Bank, die RAF und Wolfgang Grams*.

W 2009 roku do niemieckich kin wszedł dokument *Die Anwälte – Eine deutsche Geschichte*. Reżyserka i autorka scenariusza Birgit Schulz przedstawia w nim biografie trzech adwokatów, którzy w czasach działalności RAF byli aktywni po stronie opozycji pozaparlamentarnej, tzw. APO (od: Außerparlamentarische Opposition), a tym samym przeciw RFN; później zaś ich drogi życiowe poprowadziły całą trójkę w całkiem różnych kierunkach: Otto Schily był w latach 1998–2005 ministrem spraw wewnętrznych, a po zamachach 11 września 2001 roku opowiedział się za zaostrzeniem ustaw i rozporządzeń dotyczących bezpieczeństwa wewnętrznego oraz inwigilacji obywateli; Hans-Christian Ströbele został członkiem partii Bündnis 90/Die Grünen, a w latach 2002–2009 był zastępcą przewodniczącego klubu parlamentarnego Zielonych; zaś Horst Mahler, współzałożyciel RAF, stał się w latach 90. XX wieku pravicowym ekstremistą, został członkiem neonazistowskiej partii NPD i odtąd zwracał na siebie uwagę m.in. negowaniem Holo-

³ S. VOLK: *Black Box BRD. Film-Heft*. Wiesbaden 2001, s. 18.

kaustu oraz wypowiedziami o charakterze antysemitycznym i neonazistowskim, w wyniku czego był wielokrotnie skazywany. Birgit Schulz zasadniczo zrezygnowała w swoim dokumencie z komentarzy, pokazując wywiady w połączeniu z materiałami archiwalnymi.

Cenioną szczególnie w telewizji formę mieszaną pomiędzy filmem dokumentalnym i fabularnym stanowią tzw. dramaty dokumentalne, w których obok scen fabularnych pokazuje się dłuższe fragmenty materiałów archiwalnych. Do przedstawicieli tego podgatunku należy w kontekście filmów o RAF produkcja *Stammheim* Reinharda Hauffa z 1986 roku, w której przypomniano proces terrorystów w stuttgarckim więzieniu, odbywający się w latach 1975–1977. W niemieckim *Leksykonie filmu na świecie* można na ten temat przeczytać:

Wychodząc od autentycznych protokołów i rezygnując z dodatków dramatycznych, inscenizacja świadomie ogranicza się do słownej recytacji, bez naświetlania tła społeczno-politycznego. Dobrowolna asceza Hauffa pozostawia wiele pytań bez odpowiedzi, w przytłaczający sposób daje jednak wgląd we wnętrze aparatu sprawiedliwości, który jest przeciążony polityczną kontrowersyjnością materii i pokazuje jej słabość⁴.

Na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie film Hauffa został w 1986 roku nagrodzony główną nagrodą Złotego Niedźwiedzia.

W 1997 roku, w dwudziestą rocznicę „niemieckiej jesieni”, Heinrich Breloer, najważniejszy chyba autor dramatów dokumentalnych w Niemczech (*Die Manns – Ein Jahrhundertroman*, 2001; *Speer und Er*, 2004; *Buddenbrooks*, 2008), zrealizował dwuczęściową produkcję *Todespiel*, w której zajmuje się porwaniem Schleyera i uprowadzeniem samolotu Lufthansy, jak również wydarzeniami w Stammheim. Reżyser posłużył się w swoim filmie wspomnieniami wielu uczestników tamtych wydarzeń. Filmy fabularne, które czerpią z bogatego zasobu historii RAF lub się do niej odwołują, można podzielić na trzy kategorie.

⁴ <https://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=45173> (21.03.2018).

Pierwszą i największą grupę tych produkcji stanowią filmy, które opierają się na faktach i pokazują biografie sprawców/ofiar lub samą historię RAF czy też jej fragmenty. Warto tu przykładowo wymienić *Jeśli nie my, to kto?* Veila. Do najciekawszych filmów tej grupy należy *Czas ołowiu* Margarethe von Trotta z 1981 roku, ukazujący relacje Gudrun Ensslin z jej starszą siostrą Christiane, która wybrała odmienną drogę od swojej siostry, „zaangażowała się w emancypację kobiet, dziesięć lat pracowała [...] jako korektorka, lektorka i wydawca”⁵. Von Trotta pokazuje różnice w postrzeganiu politycznego oporu przez obie siostry. Po śmierci siostry filmowa Christiane szuka motywów, które popchnęły Gudrun do samobójstwa, oraz próbuje rozwikłać okoliczności jej śmierci.

Nowe aspekty przynosi drugi film Volkera Schlöndorffa o RAF, *Legenda Rity* (2000). Utwór opiera się wprawdzie na biografii terrorystki Inge Viett, jednak reżyser zdecydował się nadać swoim bohaterom fikcyjne imiona. Opowiadana jest tu historia Rity Vogt, która po udziale w zamachu na terenie RFN ucieka przez Bejrut i Paryż, trafiając w końcu do NRD. Życie w „państwie robotniczo-chłopskim”, które w pewnym momencie było dla terrorystki wzorem, szybko pozbawia ją jednak złudzeń. Po upadku muru berlińskiego Viett traci dotychczasową opiekę Stasi i staje się osobą poszukiwaną. Ostatecznie, w trakcie ucieczki przed kontrolą na drodze, zostaje zastrzelona przez policjanta.

Najbardziej znany film tej grupy stanowi *Baader-Meinhof* Uliego Edela (2008), oparty na książce byłego redaktora naczelnego tygodnika „Der Spiegel” Stefana Austa *Der Baader Meinhof Komplex*. Akcja filmu obejmuje lata 1967–1977, tematyzowane są tu wszystkie ważne wydarzenia społeczno-polityczne tego okresu, od protestów przeciw wizycie szacha, przez pierwsze zamachy, aresztowania, aż po apogeum „niemieckiej jesieni”. Nominowany do Oscara film zebrał w większości pozytywne recenzje, choć równocześnie warto zauważyć, że należy on

⁵ B. KALENDER, J. SCHRÖDER: *Der Kampf gegen Gipfel – Christiane Ensslin wird Siebzig*. http://blogs.taz.de/schroederkalender/2009/06/07/der_kampf_gegen_gipfel_christiane_ensslin_wird_siebzig/ (21.03.2018).

raczej do gatunku pełnego napięcia thrillera politycznego, który stawia na akcję i nie zagłębia się w sferę psychologicznych motywacji bohaterów.

Inną grupę filmów fabularnych stanowią utwory, dla których historia RAF jest wprawdzie inspiracją, jednak nie przedstawiają one konkretnych, znanych z historii osób ani wydarzeń. Do najbardziej znanych obrazów tej grupy zaliczyć można, obok *Utraconej czci Katarzyny Blum Schlöndorffa*, *Decyzję* Christiana Petzolda (2000). Reżyser opowiada historię dojrzewającej dziewczyny, która – ze względu na terrorystyczną przeszłość swoich rodziców – od dzieciństwa żyje w podziemiu. Kiedy pewnego dnia zakochuje się i ujawnia swoją tożsamość, staje się dla rodziców zagrożeniem. Historia RAF stanowi w tym filmie co najwyżej sztafaż, widz wiele musi sobie dopowiedzieć. Zestawiawszy go z *Legendą Rity Schlöndorffa*, Barbara Schweizerhof stwierdziła:

Tam, gdzie w filmie Schlöndorffa [...] postacie wydawały się ugiąć pod ciężarem historii, nie wypadają przekonująco, nie potrafiły być niczym więcej niż układanką wypowiedzi, świadectw i analiz, które powstały na temat RAF, u Petzolda objawia się druga skrajność: jego postacie właściwie są zbyt lekkie, niegotowe, ukształtowane zbyt powierzchownie⁶.

Podobną w kontekście prezentacji przeszłości RAF historię opowiada Nina Grosse w filmie *Weekend* z 2012 roku, powstałym na podstawie powieści Bernharda Schlinka. Akcja rozpoczyna się od zwolnienia z więzienia byłego członka RAF, który następnie spędza tytułowy weekend z dawnymi towarzyszami. Obok lamentów nad porzuconymi ideałami napędza go chęć odkrycia osoby, która wydała go w ręce policji. Można by widzieć w tym zapalczywość jako cechę terrorystów, którzy pozostali przy życiu, jednak autorka filmu raczej nie miała takiego zamiaru.

Stosunkowo małą grupę tworzą filmy, w których przeszłość RAF również jest postrzegana jako fakt historyczny, jednak z powodu odkry-

⁶ B. SCHWEIZERHOF: *Die innere Sicherheit. Eine Fluchtphantasie*: <http://www.filmzentrale.com/rezis/inneresicherheitbs.htm> (21.03.2018).

tych rzekomo nowych informacji dochodzi tam do jej reinterpretacji. Innymi słowy, rozwijane są w tych filmach teorie spiskowe, zgodnie z którymi najczęściej wielki wpływ na działalność RAF miały posiadać służby specjalne (*Das Phantom*, reżyseria: Dennis Gansel, 2000; *Tatort: Der rote Schatten*, reżyseria: Dominik Graf, 2017).

Należy zauważyć, że niektóre filmy zaliczają się równocześnie do dwóch lub większej liczby wymienionych grup, np. wielowątkowa antologia fabularno-dokumentalna *Niemcy jesienią* w reżyserii m.in. Rainera Wernera Fassbindera i Volкера Schlöndorffa z 1978 roku czy *Baader* Christophera Rotha z 2002 roku, gdzie następuje fuzja dokumentalnych materiałów archiwalnych ze scenami fikcyjnymi. Andreas Baader nie popełnia w filmie Rotha samobójstwa w Stammheim, lecz ginie po efektownej wymianie strzałów z policją, podczas oblawy.

Jeśli nie my, to kto?

W swoim debiucie fabularnym Andres Veiel już po raz drugi, w dziesięć lat po nakręceniu dokumentu *Black Box BRD*, zajął się tematyką RAF. Wśród licznych różnic dzielących obie produkcje należy zauważyć, iż *Black Box BRD* dotyczy końcowej fazy historii RAF, podczas gdy akcja *Jeśli nie my, to kto?* rozgrywa się w latach 1961–1971. Inaczej niż w większości filmów na temat organizacji, nie jest tu więc opowiadana historia RAF, lecz droga i powody, które doprowadziły do jej powstania, oraz rozważane są motywacje tego ruchu. Reżyser uważa, iż członkowie RAF, szczególnie w filmach z ostatnich lat, byli „przedstawiani często jako krwiożerczo-zwariowani kryminaliści”, podczas gdy on miał na celu „uchwycenie ducha przełomu, który wtedy panował, pokazanie ludzi, którzy czegoś chcą i nie zgadzają się z błędami popełnionymi we własnym kraju”⁷. W czasie długich przygotowań do filmu Veiel nosił się jeszcze z zamiarem nakręcenia kolejnego dokumentu, lecz

⁷ C. HEGER: *Ein Gespräch mit Andres Veiel*. <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/43357/interview-mit-andres-veiel> (22.03.2018).

ludzie, których chciał filmować, albo już nie żyli, albo też nie wykazywali zainteresowania jego projektem⁸. W ten sposób powstał film, który sam reżyser nazwał „politycznym dramatem miłosnym”, gdyż, jak podkreślał: „Miłości nie można oddzielić od polityki. To, co prywatne, jest, by tak rzec, również polityczne”⁹. Należy jeszcze zauważyć, iż w trakcie prac nad scenariuszem Veiel bazował nie tylko na wynikach własnej kwerendy, ale również na książce *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus* Gerda Koenena z roku 2003.

Podstawę poniższych rozważań stanowi założenie, iż protagoniści filmu, szczególnie Bernward Vesper, ale również Gudrun Ensslin, a w pewnym stopniu i Andreas Baader, mają zadatki na intelektualistów, co przy przyjęciu szerokiej definicji artysty kwalifikuje ich do tej grupy¹⁰.

Film rozpoczyna się od sceny, która rozgrywa się znacznie wcześniej niż właściwy czas akcji, a mianowicie w roku 1949, kiedy główny bohater, późniejszy pisarz i wydawca, Bernward Vesper, ma dopiero dziesięć lat. Ojciec chłopca, rozzłoszczony na jego kota, który właśnie zagryzł słowika, zabija zwierzę strzałem ze strzelby, po czym tłumaczy smutnemu synowi, że „koty do nas nie należą. [...] Są Żydami pośród zwierząt”. Ta scena mogłaby podówczas w podobnej formie rozegrać się zapewne w wielu niemieckich rodzinach, jednak elokwencja ojca pozwala wyczuć, że jest on osobą wykształconą. Rzeczywiście, urodzony w 1882 roku Will Vesper był niemieckim pisarzem, prozaikiem, dramaturgiem, eseistą, poetą, a poza tym – z pewnością nie w młodości – zadeklarowanym nazistą, który kilka czołobitnych wierszy zadedykował Adolfowi Hitlerowi, zaś wobec kolegów

⁸ Por. ibidem.

⁹ E. VOGEL: *Andres Veiel über sein Spielfilm-Debüt*. <https://www.stern.de/kultur/film/raf-drama--wer-wenn-nicht-wir--andres-veiel-ueber-sein-spielfilm-debuet-3864924.html> (22.03.2018).

¹⁰ Por. G. SZTABIŃSKI: *Artysta: definiowanie, redefiniowanie, oddefiniowanie*. „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2004, nr 2, s. 176.

pisarzy o innych poglądach, szczególnie uchodźców, wykazywał agresję¹¹. Młody Bernward wydaje się akceptować to wytłumaczenie, zaś ojciec pozostanie aż do śmierci w 1962 roku, a nawet dłużej, ważnym wzorem dla syna.

Właściwa akcja filmu rozpoczyna się (po czołówce z tytułem filmu na tle grzyba atomowego z amerykańskich materiałów archiwalnych) w 1961 roku w Tybindze, kiedy 21-letni już Bernward Vesper spóźnia się na wykład Waltera Jensa, a studiująca kierunek nauczycielski Gudrun Ensslin siedzi w tej samej sali wykładowej. W kolejnych scenach bohaterowie filmu poznają się, idą do restauracji, gdzie rozmawiają o literaturze w obecności Dörte, przyjaciółki Gudrun. Na krótko tworzy się trójkąt miłosny, przypominający ten z aktualnego wówczas kultowego filmu francuskiej Nowej Fali – *Jules i Jim* François Truffauta.

Bernward poważnie rozważa założenie wydawnictwa, prosi Gudrun o współpracę, jednak decydujący impuls pochodzi od chorego już ojca, który poleca mu nowe wydanie swoich dzieł; syn musi mu to wręcz przyrzec. Bernward przyrzeka, i nadal broni ojca, nawet później, np. w rozmowie z Jensem, który stwierdza: „Jeśli chce Pan posunąć się do przodu, musi Pan stawić czoło prawdzie”, przez co rozumie zaakceptowanie przez Bernwarda faktu, iż twórczość jego ojca gloryfikowała reżim nazistowski. Kiedy książka się ukazuje, a jej sprzedaż wypada poniżej oczekiwań, Bernward i Gudrun reklamują ją w kręgach prawicowych, Gudrun pisze nawet recenzję do czasopisma *Das nationale Deutschland*. Wszystko to prowadzi do napięć w kontaktach z jej rodziną, przede wszystkim z ojcem, Helmutem Ensslinem, pastorem ewangelickim, który w czasie wojny był związany z Kościołem Wyznającym (Bekennende Kirche), sprzeciwiającym się nazizmowi. Po otrzymaniu książki mówi o „śmieciu”, jednak na Gudrun nie robi to wrażenia, w jej logice ojciec zasługuje na takie samo – a może nawet na większe – potępienie co Will Vesper, ponieważ „on zrozumiał, że to niesłuszne, a jednak strzelał do Rosjan”.

¹¹ Por. E. KLEE: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main 2007, s. 630.

Dziwnym może się wydawać, że domy rodzinne Gudrun Ensslin i Andreeasa Baadera nie odpowiadały typowym dziś wyobrażeniom o rodzicach uwikłanych w nazizm, przez co nie mogły stanowić celu ataku, jednak można również zauważyć pewne zbieżności, np. w klasycznym podziale ról w rodzinie. W jednym z wywiadów Andres Veiel określił „seksualną energię i wzajemne zależności tej trójki [...] wybuchowymi ładunkami, które doprowadziły do powstania RAF”¹². Reżyser miał na myśli fakt, iż Gudrun Ensslin opuściła później Bernwarda Vespera, ponieważ pociągał ją również, a może przede wszystkim, seksualnie Andreas Baader. Jednak film nie pokazuje tego w sposób przekonujący. Być może ich celem była jednak udana ostatecznie próba przezwyciężenia tradycyjnego wyobrażenia o rodzinie, rezygnacji z niej ze względu na misję, która wydawała się ważniejsza. Kiedy bowiem Gudrun w momencie zwątpienia próbuje zadzwonić do Bernwarda, Baader wyrzywa kabel telefonu ze ściany, krzycząc: „Wracaj sobie do twojej głównianej rodzinki!”

Są i inne powody takiego rozwoju wydarzeń, choć film nie udziela widzowi odpowiedzi na pytanie, które momenty zadecydowały o wyborze takiej, a nie innej drogi życiowej: drogi terroru, podziemia, więzienia, śmierci, zamiast pozostania na wyboistej ścieżce mozolnych kroków, publikacji książek czy tłumaczeń. Z pewnością związek Vespera i Ensslin nie był idyllą. On regularnie ją zdradzał, z powodu czego ona się wyprowadziła, próbowała popełnić samobójstwo i właściwie tylko przez przypadek została przez niego uratowana. Później postanowili przeprowadzić się do Berlina, by zacząć wszystko od nowa, co jednak okazało się trudne. W tle wciąż majaczył cień zmarłego już ojca Bernwarda, a kiedy syn dowiedział się najpierw od Klausa Roehlera, że Will Vesper zorganizował akcję palenia książek w 1933 roku, a następnie usłyszał od matki osobliwe zdanie: „Bez führera w ogóle by ciebie nie było!”, przeżył pierwsze załamanie nerwowe.

¹² C. BÜß: *Der Sex ist mehr als Gymnastik. Interview mit Andres Veiel*. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/raf-regisseur-veiel-der-sex-ist-mehr-als-gymnastik-a-745991.html> (22.03.2018).

Nie znaczy to, że Bernward i Gudrun nie próbowali: w maju 1965 roku zaręczyli się ku zdziwieniu rodziców – to radosna uroczystość w miłej atmosferze, jedna z niewielu takich scen w filmie. A później Gudrun zachodzi w ciążę, przeprowadza się z Bernwardem do większego mieszkania, wydaje się, że teraz zostaną mieszczańską rodziną, i gdyby nie znać ich personaliów, trudno byłoby sobie wyobrazić, co się stanie zaledwie kilka lat później. Tym bardziej, że ich działalność wydawnicza idzie w innym kierunku i jest powoli zauważana, ponieważ teraz odnosi się do bieżących wydarzeń. Jeszcze w 1964 roku publikują tom opowiadań *Gegen den Tod* z podtytułem *Stimmen deutscher Schriftsteller gegen die Atombombe*; autorami tekstów są m.in. Günter Anders, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Erich Fried, Oskar Maria Graf, Ludwig Marcuse, Nelly Sachs, Anna Seghers, Gabriele Wohmann i Arnold Zweig. Od 1965 roku Bernward działa w Izbie Wyborczej Niemieckich Pisarzy (Wahlkontor deutscher Schriftsteller), skupiającej lewicowych intelektualistów, pisze przemówienia dla Willy’ego Brandta, później występuje z Izby w proteście przeciw ustawom o stanie wyjątkowym, przyjętym również głosami SPD. Następnie fascynuje się ruchem Afroamerykanów w USA, a w swoim wydawnictwie Voltaire publikuje szereg przemówień, artykułów i programów na temat Black Power i czarnego nacjonalizmu, których część tłumaczy Gudrun¹³. W maju 1967 roku przychodzi na świat syn Vespera i Ensslin; do pomocy przy dziecku przyjeżdża jedna z jej siostr, Ruth.

A równocześnie różnice między kochankami stają się nie do pogodzenia. Gudrun uważa, że powinni „zrobić coś więcej, niż tylko wydawać książki”, i dlatego bierze udział w pierwszych, na razie jeszcze

¹³ B. VESPER, Hg.: *Black Power. Ursachen des Guerilla-Kampfes in den Vereinigten Staaten*. Voltaire Flugschriften Nr. 14. West-Berlin 1967; M. SCHNEIDER, Hg.: *Malcolm X. Schwarze Gewalt. Reden*. Frankfurt am Main 1968; S. CARMICHAEL: *Die Dritte Welt, unsere Welt. Thesen zur Schwarzen Revolution*. Voltaire Flugschriften Nr. 29. West-Berlin 1969; R.F. WILLIAMS, R.B. BIGG: *Großstadtguerilla*. Voltaire Flugschriften Nr. 24. West-Berlin 1969.

pokojoych, akcjach protestacyjnych (jak symboliczna detonacja bomby dymnej przy berlińskim Kościele Pamięci Cesarza Wilhelma, 7 sierpnia 1967 roku). Przy okazji poznaje Andreasa Baadera. Nawet jeżeli Bernward Vesper w ciągu ostatnich lat znacząco się zradykalizował, Gudrun to nie wystarcza. Widać to wyraźnie podczas prezentacji jednej z ich broszur na targach książki we Frankfurcie, kiedy w trakcie jednego z wywiadów Gudrun wchodzi Bernwardowi w słowo, mówiąc, że „pokojoyowy opór nic nie daje”. Wkrótce Gudrun opuszcza Bernwarda i ich syna Feliksa, a 2 kwietnia 1968 roku dokonuje wraz z Baaderem, Thorwaldem Prollem i Horstem Söhnleinem podpalenia domów towarowych we Frankfurcie nad Menem, zostaje aresztowana i skazana na trzy lata więzienia.

Jeszcze w tym momencie Gudrun miała możliwość wyboru innej drogi. W filmie symbolizuje to scena wizyty dyrektorki więzienia w celi Gudrun. Urzędniczka wykazuje dużą empatię, a o sobie mówi ironicznie, że znajduje się na „nizinach małych zmian. Cztery kroki do przodu i trzy do tyłu. Nie wolno się poddawać. I pani też nie wolno”. To, co stało się później, jest częścią historii współczesnej: adwokaci oskarżonych złożyli wnioski o rewizję wyroku, Ensslin i Baader zostali tymczasowo zwolnieni z aresztu, uciekli do Włoch, skąd wrócili w 1970 roku. 4 kwietnia Baader został ponownie aresztowany. Zaledwie kilka tygodni później, 14 maja 1970 roku, Ensslin uwolniła go, po raz pierwszy przy udziale Ulriki Meinhof: RAF rozpoczęła działalność, a spirala przemocy coraz bardziej się nakręcała. Tymczasem Bernward Vesper wstawiał się za Gudrun, w trakcie procesu wnosił o jej uniewinnienie, odwiedzał ją w areszcie, opłacał adwokata. Równocześnie musiał walczyć ze sobą, również z trudną sytuacją finansową i niepowodzeniami artystycznymi, brakiem zainteresowania jego tekstami. Po tym, jak w 1970 roku wyrzucił meble ze swojego mieszkania przez okno (był nawet bliski wypchnięcia syna), a następnie spacerował nagi po podwórku, został odprowadzony przez policję i skierowany do kliniki psychiatrycznej. W ostatniej scenie filmu opiekujący się nim lekarz czyta tekst Bernwarda, w którym chodzi o jego ojca i martwego kota. Lekarz

mówi: „Ale pisać to pan potrafi!”. Vesper odpowiada dwuznacznym zdaniem, które można przetłumaczyć jako „Nie posuwam się naprzód/ Nie mogę dalej. Mózg się zepsuł” (w oryginale: „Ich komm’ nicht weiter. Gehirn ist kaputt.”). Na pytanie o swoje plany reaguje łagodnym uśmiechem. O dalszych wydarzeniach widz dowiaduje się z napisów wyświetlanych na zakończenie: samobójcza śmierć Vespera 15 maja 1971 roku, pośmiertny sukces jego powieści *Die Reise*, aresztowanie, skazanie i samobójstwa Ensslin i Baadera oraz fakt, iż Felix Ensslin dorastał „w rodzinie zastępczej na Jurze Szwabskiej”.

Andres Veiel pokazuje swoich bohaterów w momentach, kiedy wszystko jest jeszcze możliwe, wszystko może się jeszcze rozegrać inaczej. Protagonści jego filmu mają zadatki na intelektualistów, są młodymi artystami, którzy stoją u progu mieszczańskiego życia. Ponieważ jednak nie potrafią zaakceptować bieżących rozstrzygnięć politycznych młodej jeszcze RFN, wybierają inną drogę. Veiel zadaje pytanie „dlaczego?”, ale na nie nie odpowiada. Zapewne nie ma jednoznacznej odpowiedzi.

W przeciwieństwie do licznych dokumentów, debiut fabularny reżysera został nakręcony konwencjonalnie, historia opowiadana jest chronologicznie. Chętnie, w sumie aż dziesięć razy, Veiel posługuje się nagraniami archiwalnymi dokumentującymi wydarzenia tego okresu w Niemczech i na świecie: proces Eichmanna, kryzys kubański, wojnę w Wietnamie, wybór Kurta Georga Kiesingera na kanclerza RFN, wizytę szacha, podpalenie domów towarowych we Frankfurcie nad Menem. To zrozumiały krok, ułatwiający widzowi wczucie się w tamte czasy, ale i pozwalający na wstrzymanie się od natychmiastowych osądów, a może wręcz na poczucie odrobiny sympatii czy przynajmniej empatii względem bohaterów. Ponieważ nagraniem archiwalnym zawsze towarzyszy amerykańska muzyka rock’n’rollowa lub rockabilly, którą słychać również w jedynych beztroskich scenach filmu (zaręczyny, podróż do Berlina), może to – przy uwzględnieniu stosunku Gudrun Ensslin do USA („Od strzałów do JFK [nie mam] już żadnego”) – wskazywać na znaczenie rodzącej się dopiero kultury młodzieżowej dla rewo-

lucji studenckiej, które poza tym jest w filmie lekceważone. Lata 60. XX wieku, jak pokazuje je Veiel, to nie żadne *swinging sixties*, znane choćby z *Powiększenia* Antonionego czy koncertów Rolling Stonesów i Beatlesów. Z estetycznego punktu widzenia RFN nie ma młodym ludziom wiele do zaoferowania; wszędzie jest szaro, ciemno i unosi się dym z papierosów, również w przenośnym znaczeniu, co wyraża się m.in. w obyczajowym konserwatyzmie. Do pytania, czy Bernward i Gudrun są małżeństwem, wynajmująca im mieszkanie dodaje komentarz: „Nie będę wspierać demoralizacji. [...] Popełniłabym przestępstwo”, a w trakcie praktyki szkolnej nauczycielka pyta Ensslin: „Dlaczego utwierdza pani dzieci w ich błędnej wiedzy?”

Być może klucz leży właśnie w estetyce. Andres Veiel nie rozstrzyga tej kwestii ani nawet do tego dąży, jest w końcu reżyserem filmu fabularnego, a nie autorem naukowej analizy. Urodziwszy się w 1959 roku, nie bardzo mógł świadomie doświadczać tamtych wydarzeń. Niemniej ostrożność w ferowaniu wyroków o tych czasach dzielą również niektórzy aktywni ich uczestnicy, jak choćby psychoanalityk Hans-Jürgen Wirth, który pisze o cienkiej linii, „po której wszyscy stąpaliśmy”¹⁴. Jego zdaniem „chodzi o to, abyśmy uznali, jak łatwo każdy z nas może wejść na drogę bezprawia. Można to było zaobserwować zarówno w czasach nazizmu, jak i w NRD, a nawet w ramach ruchu protestu z roku 1968, chociaż popełnione zło zasługuje na bardzo różne oceny”.

To przeszłość, która nie chce przeminąć. Co jakiś czas pojawiają się dziś informacje, które nieznacznie zmieniają obraz tamtych wydarzeń. Okazało się na przykład, że moralizujący w filmie Walter Jens był członkiem NSDAP¹⁵, a policjant, który zastrzelił Benno Ohnesorga, współpracował z NRD-owską Stasi¹⁶. Również RAF pozostaje tematem obecnym

¹⁴ H.-J. WIRTH: *Próba zrozumienia przełomu 1968 roku i problem przemocy*. W: Ł. MUSIAŁ (wybór, wstęp, opracowanie): *Języki przemocy*. Poznań 2014, s. 315.

¹⁵ Por. G. DIEZ: *Und dann war er endlich tot*. „Der Spiegel” 2016, Nr. 16, 16.04.2016, s. 58–59.

¹⁶ Por. S. RÖBEL: *Karl Heinz Kurras, 87*. „Der Spiegel” 2015, Nr. 15, 21.02.2015, s. 143.

w życiu publicznym: z historycznej (zakup samolotu, uprowadzonego w 1977 r., a do niedawna eksploatowanego w Ameryce Południowej, przez rząd RFN w celach wystawienniczych¹⁷) czy bieżącej perspektywy (poszukiwania trzech byłych terrorystów RAF, którzy rzekomo dokonują napadów na sklepy¹⁸). Jednak pytanie „dlaczego?”, które wielu chciałoby zadać Ensslin, Baaderowi czy Meinhof, pozostanie chyba na zawsze bez odpowiedzi, co przesuwają ją w sferę sztuki.

Bibliografia

Film

Wer wenn nicht wir, scenariusz i reżyseria: Andres Veiel, Niemcy 2011.

Literatura, prasa

BUSS Christian: *Der Sex ist mehr als Gymnastik. Interview mit Andres Veiel*. [Http://www.spiegel.de/kultur/kino/raf-regisseur-veiel-der-sex-ist-mehr-als-gymnastik-a-745991.html](http://www.spiegel.de/kultur/kino/raf-regisseur-veiel-der-sex-ist-mehr-als-gymnastik-a-745991.html) (22.03.2018).

CARMICHAEL Stokely: *Die Dritte Welt, unsere Welt. Thesen zur Schwarzen Revolution*. West-Berlin 1969.

DIEZ Georg: *Und dann war er endlich tot*. „Der Spiegel” 2016, Nr. 16, 16.04.2016, s. 58–59.

HEGER Christian: *Ein Gespräch mit Andres Veiel*. [Http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/43357/interview-mit-andres-veiel](http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/43357/interview-mit-andres-veiel) (22.03.2018).

HENKEL Angelika, SCHÖLERMAN Stefan: *Abgetauchtes RAF-Trio: Neue Fahndung der Polizei*. [Https://www.ndr.de/nachrichten/niedersachsen/Abgetauchtes-RAF-Trio-Neue-Fahndung-der-Polizei,raf298.html](https://www.ndr.de/nachrichten/niedersachsen/Abgetauchtes-RAF-Trio-Neue-Fahndung-der-Polizei,raf298.html) (22.03.2018).

KALENDER Barbara, SCHRÖDER Jörg: *Der Kampf gegen Gipfel – Christiane Ensslin wird Siebzig*. [Http://blogs.taz.de/schroederkalender/2009/06/07/der_kampf_gegen_gipfel_christiane_ensslin_wird_siebzig/](http://blogs.taz.de/schroederkalender/2009/06/07/der_kampf_gegen_gipfel_christiane_ensslin_wird_siebzig/) (21.03.2018).

¹⁷ Por. T. SCHMOLL, C. SCHULT: *Die Luftnummer*. „Der Spiegel” 2017, Nr. 36, 2.09.2017, s. 36–38.

¹⁸ Por. A. HENKEL, S. SCHÖLERMAN: *Abgetauchtes RAF-Trio: Neue Fahndung der Polizei*. [Https://www.ndr.de/nachrichten/niedersachsen/Abgetauchtes-RAF-Trio-Neue-Fahndung-der-Polizei,raf298.html](https://www.ndr.de/nachrichten/niedersachsen/Abgetauchtes-RAF-Trio-Neue-Fahndung-der-Polizei,raf298.html) (22.03.2018).

- KLEE Ernst: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main 2007.
- RÖBEL Sven: *Karl Heinz Kurras*, 87. „Der Spiegel” 2015, Nr. 9, 21.02.2015, s. 143.
- SCHMOLL Thomas, SCHULT Christoph: *Die Luftnummer*. „Der Spiegel” 2017, Nr. 36, 2.09.2017, s. 36–38.
- SCHNEIDER Michael, Hg.: *Malcolm X. Schwarze Gewalt. Reden*. Frankfurt am Main 1968.
- SCHWEIZERHOF Barbara: *Die innere Sicherheit. Eine Fluchtphantasie*. [Http://www.filmzentrale.com/rezis/inneresicherheitbs.htm](http://www.filmzentrale.com/rezis/inneresicherheitbs.htm) (21.03.2018).
- SONTHEIMER Michael: *Das letzte Kapitel*. „Der Spiegel” 2006, Nr. 38, 18.11.2006, s. 44–46.
- SZTABIŃSKI Grzegorz: *Artysta: definiowanie, redefiniowanie, oddefiniowanie*. „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2004, nr 2, s. 158–180.
- VESPER Bernward, Hg.: *Black Power. Ursachen des Guerilla-Kampfes in den Vereinigten Staaten*. West-Berlin 1967.
- VOGEL Elke: *Andres Veiel über sein Spielfilm-Debüt*. [Https://www.stern.de/kultur/film/raf-drama--wer-wenn-nicht-wir--andres-veiel-ueber-sein-spielfilm--debuuet-3864924.html](https://www.stern.de/kultur/film/raf-drama--wer-wenn-nicht-wir--andres-veiel-ueber-sein-spielfilm--debuuet-3864924.html) (22.03.2018).
- VOLK Stefan: *Black Box BRD. Film-Heft*. Wiesbaden 2001.
- WILLIAMS Robert F., BIGG Robert B.: *Großstadtguerilla*. West-Berlin 1969.
- WIRTH Hans-Jürgen: *Próba zrozumienia przełomu 1968 roku i problem przemocy*. Przeł. Ewa PŁOMIŃSKA-KRAWIEC. W: MUSIAŁ Łukasz (wybór, wstęp, opracowanie): *Języki przemocy*. Poznań 2014, s. 296–316.

Artyści filmowi a terroryzm RAF: Gudrun Ensslin, Bernward Vesper i Andreas Baader w filmie Andresa Veila *Jeśli nie my, to kto?*

Streszczenie

Po krótkim streszczeniu historii RAF oraz przedstawieniu najważniejszych produkcji dokumentalnych i fabularnych na ten temat następuje analiza filmu *Jeśli nie my, to kto?* (*Wer wenn nicht wir*) Andresa Veila z 2011 r. Różni się on od opisanych wcześniej utworów tym, że opowiada o okresie

poprzedzającym powstanie RAF, a w związku z tym rozważa pytanie, czy możliwy był inny rozwój sytuacji. Analizując film, autor artykułu koncentruje się na jego kluczowych momentach, próbując zrekonstruować powody powstania RAF i argumentując, że późniejsi terroryści byli młodymi intelektualistami, a tym samym artystami (przy założeniu szerokiej definicji tego terminu).

Słowa kluczowe: protesty studenckie w Niemczech, terroryzm, RAF, niemiecka jesień, Ensslin Gudrun (1940–1977), Vesper Bernward (1938–1971), Veiel Andres (1959–)

Film auteurs and RAF terrorism: Gudrun Ensslin, Bernward Vesper, and Andreas Baader as portrayed in Andres Veiel's *If Not Us, Who?*

Summary

After a brief outline of RAF history and presenting the most important documentary and fictional films dealing with the subject in question, the author carries out an analysis of *If Not Us, Who?* (*Wer wenn nicht wir*, 2011) directed by Andres Veiel. What makes this film different from the previously described ones is the period covered, which is precedent to the times of RAF creation, and thereby the film considers the question whether another course of events could have been possible. While analysing the film, the author focuses on its key moments, attempting to reconstruct the reasons behind the forming of RAF, and he argues that the would-be terrorists were intellectuals and, by the same token, artists (when assuming a broad definition of the term).

Keywords: students' protests in Germany, terrorism, RAF, the German Autumn, Ensslin Gudrun (1940–1977), Vesper Bernward (1938–1971), Veiel Andres (1959–)

Zwischen Kunst und Terror: Gudrun Ensslin, Bernward Vesper und Andreas Baader in Andres Veiels *Wer wenn nicht wir?*

Zusammenfassung

Nach einer kurzen Darstellung der Geschichte der RAF und einer Präsentation der wichtigsten Dokumentar- und Spielfilme zu diesem Thema geht der

Autor des Artikels zur Analyse des Films *Wer wenn nicht wir* von Andres Veiel (2011) über, der sich von den zuvor beschriebenen Werken dadurch unterscheidet, dass er von der Zeit vor der Gründung der RAF erzählt und sich daher auch mit der Frage beschäftigt, ob eine andere Entwicklung möglich war. In der Analyse des Films präsentiert der Autor des Artikels diese Fragmente, um die Voraussetzungen für die Gründung der RAF zu rekonstruieren, und argumentiert gleichzeitig, dass die späteren Terroristen junge Intellektuelle und damit Künstler waren, wobei er von einer breiten Definition des Begriffs ausgeht.

Schlüsselwörter: 68er-Bewegung, Terrorismus, RAF, Der Deutsche Herbst, Ensslin, Gudrun (1940–1977), Vesper, Bernward (1938–1971), Veiel, Andres (1959–)

Noty o autorach

Emilia Drabik, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ukończyła studia licencjackie i magisterskie na kierunku polonistyka-komparatystyka, broniąc prac: *Między librettem a Biblią. Analiza wybranych utworów z musicalu Jesus Christ Superstar Andrew Lloyd Webbera i Tima Rice'a w tłumaczeniu Wojciecha Młynarskiego i Piotra Szymanowskiego* napisanej pod kierunkiem dr Małgorzaty Sokalskiej, oraz *Dwie interpretacje postaci Iszkaroty. Analiza poematu „Judasza” Jana Kasprowicza oraz wybranych utworów z musicalu Jesus Christ Superstar Andrew Lloyd Webbera i Tima Rice'a w tłumaczeniu Wojciecha Młynarskiego i Piotra Szymanowskiego* pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Mroczkowskiej-Brand. Do jej zainteresowań naukowych należą związki między literaturą a innymi dziedzinami sztuki, teatr muzyczny oraz przetworzenia motywów biblijnych w sztuce.

Małgorzata Dubrowska, dr hab., profesorka w Instytucie Germanistyki KUL. W roku 2000 promocja doktorska na podstawie pracy: *Auseinandersetzung mit der jüdischen Identität in Werken ausgewählter Schriftsteller aus der DDR*. Rozprawa habilitacyjna: *„Und ich brauch doch so schrecklich Freude“. Frauentopoi im Werk von Anna Seghers* (Lublin 2009). Współredakcja (z A. Rutką): *„Reise in die Tiefe der Zeit und des Traums.“ (Re-) Lektüren des ostmitteleuropäischen Raumes aus österreichischen, deutscher, polnischer und ukrainischer Sicht* (2015). Zainteresowania badawcze: literatura emigracyjna, literatura i Holocaust, pamięć i literatura, niemiecko-żydowscy autorzy drugiej i trzeciej generacji post-Shoah, literatura NRD.

Joanna Godlewicz-Adamiec, dr hab., pracownik naukowy w Instytucie Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego; germanistka i mediewistka, współtwórczyni i kierowniczką zespołu badawczego „Badania nad kulturą dawną”. Współtwórczyni i współkierowniczką (razem z dr. Tomaszem Szybistym) międzynarodowego projektu badawczego „Literatura – Konteksty”. Zainteresowania badawcze: kultura średniowiecza oraz relacje między literaturą i sztukami wizualnymi.

Marek Kryś, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Komparatystyki Literackiej Instytutu Filologii Germańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Zainteresowania badawcze: związki literatury i filmu, literatura i kultura Górnego Śląska, historia i kultura krajów niemieckiego obszaru językowego, tłumaczenia pisemne i ustne. Wybrane publikacje: *W poszukiwaniu ojczyzny. „Późni przesiedleńcy” w literaturze na przykładzie „Wenn es Herbst wird” Hansa Lipinsky’ego-Gottersdorfa* (w: *Na rozdrożach literatury. Wokół badań komparatystycznych nad literaturą i kulturą niemieckojęzyczną*, Katowice 2016); *Das Vertreibungsmotiv in der DDR-Belletristik am Beispiel von Armin Müllers „Der Puppenkönig und ich”* („*Orbis Linguarum*” 2016, Vol. 44); *Hrdlak i inni. Odmieńcy we współczesnej literaturze śląskiej* (Janosch, Kutź, Twardoch) (w: *Szczęśliwy, kto poznał Janoscha. Literackie korzenie tożsamości*. Wrocław 2017).

Magdalena Latkowska, dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, germanistka, tłumaczka. Dysertacja: *Günter Grass i polityka*, Warszawa 2008. Rozprawa habilitacyjna: *„Pedagodzy socjalizmu” czy „wrogowie klasowi”? Pisarze z NRD wobec powstania czerwcowego 1953 roku oraz budowy i obalenia muru berlińskiego 1961–1989*, Wrocław 2016. Adiunkt Uniwersytetu Warszawskiego. Absolwentka Wydziału Lingwistyki Stosowanej oraz Studiów Europejskich na Uniwersytecie Warszawskim. Główne obszary zainteresowań badawczych: literatura i historia Niemiec XX i XXI w., związki literatury i polityki, kultura pamięci.

Agnieszka Mazur, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; przygotowuje rozprawę poświęconą dyskursowi męskości w literaturze polskiego wczesnego modernizmu; zajmuje się teorią i historią literatury oraz studiami genderowymi.

Nina Nowara-Matusik, dr hab., jest pracownikiem Instytutu Filologii Germańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Rozprawa doktorska poświęcona wizerunkom kobiet w twórczości prozatorskiej Iny Seidel (2008). Habilitacja w 2017 r. w oparciu o monotematyczny cykl publikacji poświęcony twórczości eseistycznej i literackiej Eberharda Hilschera. Do jej zainteresowań badawczych należą: niemieckojęzyczna literatura fantastyczna, literatura niemiecka na Śląsku, niemieckojęzyczna literatura kobiet (szczególnie w ujęciu genderowym oraz komparatystycznym), twórczość Eberharda Hilschera, przekład literacki. Tłumaczka artykułów naukowych z zakresu literaturo-, kulturo- i filmoznawstwa oraz literatury pięknej. Redaktor naczelna czasopisma naukowego „Wortfolge / Szyk Słów”. Najważniejsze publikacje: *Oblicza artystów. W kręgu narracji Eberharda Hilschera*, Kraków 2016; „*da die Tränen der Frauen stark genug sein werden..*” *Zum Bild der Frau im Erzählwerk Ina Seidels*, Katowice 2016. Redakcje naukowe: Sophie Tieck-Bernhardi: *Fantazje i marzenia*, pod red. Renaty Dampc-Jarosz i Niny Nowary-Matusik, Katowice 2017; Bettina von Arnim: *O Polsce*. Pod red. Marka Krysia i Niny Nowary-Matusik. Katowice 2018; *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze*. Berlin 2019.

Elwira Poleszczuk, absolwentka Instytutu Filologii Germańskiej oraz Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego. Obecnie jest lektorem Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach. Obszarem jej zainteresowań jest średniowiecze oraz umiejscowione w tym okresie powieści historyczne, ze szczególnym uwzględnieniem pozycji kobiet.

Hannelore Scholz-Lübbering, prof. dr hab., w latach 1976–2006 pracownik naukowy Uniwersytetu Humboldtów w Berlinie. Praca dok-

torska poświęcona formowaniu się romantycznego pojmowania sztuki u Augusta Wilhelma Schlegla. Tematem habilitacji były paradoksy w mieszczańskim obrazie kobiety u Lessinga, Schillera i F. Schlegla. W latach 2015–2016 profesura na Uniwersytecie Szczecińskim, a w latach 2015–2017 w Akademii im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim. Wykłady gościnne w Columbii i Ohio (USA), Providence/Rhode Island (USA), Wrocławiu, Sofii, Wielkim Tyrnowie (Bułgaria), Tokio i Amsterdamie. Publikacje poświęcone niemieckiej literaturze oświecenia, klasycie weimarskiej i romantyzmowi, niemieckiej literaturze kobiet, feministycznej teorii literatury, kulturoznawstwu w ujęciu porównawczym (Wschód–Zachód), literaturze przełomu, literaturze i multimediom, literaturze polsko-niemieckich regionów przygranicznych.

Katarzyna Smyczek, uczestniczka Studiów Doktoranckich Języka, Literatury i Kultury Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania skupiają się wokół tematyki cenzurowania polskiego kabaretu literackiego po roku 1945 i wpływu systemowej kontroli wypowiedzi na życie literackie i kulturalne.

Beate Sommerfeld, dr hab., prof. UAM; studiowała germanistykę, romanistykę i slawistykę w Marburgu i Montpellier. W 2005 roku doktorat na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, w 2014 – habilitacja. Od 2015 roku kierowniczka Zakładu Komparatystyki i Teorii Przekładu Literackiego w Instytucie Filologii Germańskiej UAM. Najważniejsze publikacje książkowe: *Kafka-Nachwirkungen in der polnischen Literatur unter besonderer Berücksichtigung der achtziger und neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2007; *Zwischen Augenblicksnotat und Lebensbilanz. Die Tagebuchaufzeichnungen Hugo von Hofmannsthal's, Robert Musils und Franz Kafkas*, Frankfurt am Main 2013; *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016. Zainteresowania badawcze: literatura niemieckojęzyczna i polska w XX i XXI wieku, relacje intermedialne między literaturą i sztuką, przekład literacki.

Katarzyna Szczerbowska-Prusevicius, dr, studiowała na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Kolonii (Musikhochschule Köln) oraz filologię germańską w Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego (obecnie Uniwersytet Kazimierza Wielkiego). W 2005 roku uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych. Od roku 2006 jest adiunktem w Katedrze Filologii Germańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jej zainteresowania badawcze dotyczą związków literatury z muzyką oraz historii literatury i kultury Prus Królewskich. Obecnie pracuje nad projektem habilitacyjnym poświęconym literackim portretom muzyków.

Marta Krystyna Tylkowska, absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie. Doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW. Pracuje nad dysertacją dotyczącą procesu pisania u Stanisławy Przybyszewskiej. Interesuje się epistolografią pisarzy oraz dramaturgią dwudziestolecia międzywojennego.

Katrin Wellnitz, studiowała germanistykę, filozofię i etnologię na uniwersytetach w Getyndze oraz w Heidelbergu. W 2017 r. obroniła pracę magisterską poświęconą pismom o religii Lou Andreas-Salomé. Od września 2017 r. realizuje na Uniwersytecie w Getyndze projekt doktorski, którego tematyka oscyluje wokół intertekstualnych odniesień do baśni w twórczości Günтера Grassa. Wygłosiła odczyty poświęcone Lou Andreas-Salomé oraz Rainerowi Marii Rilke na Uniwersytecie w Strasburgu oraz Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Od czerwca 2017 do maja 2018 asystentka w Instytucie Języka Niemieckiego w Mannheim (projekt *Deutsches Fremdwörterbuch – Neubearbeitung*). Od października 2018 r. pracownik naukowy Seminar für Deutsche Philologie Uniwersytetu w Getyndze.

Projekt okładki, z wykorzystaniem obrazu
Paula Klee *Ad Parnassum* 1932: **Ewa Borysewicz**

Redaktor: **Michał Noszczyk**

Korektor: **Wiesława Piskor**

Łamanie: **Bogusław Chruściński**

Copyright © 2019 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3705-0

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3706-7

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo.us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 18,75. Ark. wyd. 17,0. Papier
offset. III kl., 90 g. Cena 34,90 zł (w tym VAT)

Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7–9, 71-063 Szczecin

Der vorliegende Band ist das Ergebnis der deutsch-polnischen interdisziplinären Konferenz *Być artystą i mówić o artyście. W kręgu problematyki artystowskiej w niemieckich i polskich tekstach kultury/Künstler sein und über den Künstler sprechen. Die Problematik des Künstlertums in polnischen und deutschen Kulturtexten*, die am 16.–17.11.2017 vom Institut für Germanische Philologie der Schlesischen Universität in Katowice veranstaltet wurde. Ausgewählte Konferenzvorträge und einzelne Beiträge dieses Sammelbandes wurden publiziert in: *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze*. Hg. von Nina Nowara-Matusik, Peter Lang Verlag, Berlin 2019.

Autorki i Autorzy śledzą kulturowe i społeczne przemiany zachodzące w obrazie artysty i roli sztuki, skrupulatnie wychwytyją swoiste „przejścia” w sposobach pojmowania samego procesu twórczego, wskazując szczególnie na te miejsca, w których artyści wykraczali niejako poza swoją epokę. W takim ujęciu artysta staje się figurą kogoś, kto ciągle poszukuje swoistych „przejęć” dla artykulacji własnej, indywidualnej i niepowtarzalnej podmiotowości.

Z recenzji dra hab. prof. ATH Ireneusza Gielaty (Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Tom jest opracowaniem wartościowym i ciekawym z racji podjętej w nim wielopłaszczyznowej, nierzadko interdyscyplinarnie nacechowanej, refleksji w pierwszym rzędzie o artyście, o jego możliwościach i warunkach twórczego działania, wewnętrznych i zewnętrznych jego motywacjach i inspiracjach, zaś w dalszym – o jego dziele. Zawarte w tomie studia, reprezentujące różne stanowiska badawcze, w wielu przypadkach przybliżają i ożywiają mało lub mniej znane polskiemu czytelnikowi utwory, koncepcje i postaci, których detale dotychczas skrywał woal archiwalnego kurzu zapomnienia i/lub deficyt kontekstowego zrozumienia.

Z recenzji dra hab. Piotra Kociumbasa (Uniwersytet Warszawski)

ISSN 0208-6336

Cena 34,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-3705-0



9 788322 637050

Więcej o książce

