

# Proza polska XX wieku

**przeglądy i interpretacje**

**tom 3**



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO  
KATOWICE 2014



# Proza polska XX wieku

Przeglądy i interpretacje



NR 3151

# Proza polska XX wieku

Przeglądy i interpretacje

Tom 3

Centrum i pogranicza literatury

pod redakcją

Elżbiety Dutki i Grażyny Maroszczuk

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Tomasz Mizerkiewicz

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Central and Eastern European Online Library  
[www.cceol.com](http://www.cceol.com)

## Spis rzeczy

Słowo wstępne. Centrum i pogranicza literatury (*Elżbieta Dutka*) / 7

### Centrum – widziane inaczej

Tomasz Kaliściak

W piekle heteroseksualizmu. O męskiej przyjaźni w powieści Zbigniewa Grabowskiego  
*Ciszy lasu i twojej ciszy* / 17

Anna Szóstak

*Czytało* Tadeusza Konwickiego – interpretacja po latach / 37

Kamila Dzika-Jurek

Jedwabna czerwień. Kolor i materiał w powieści *W czerwieni* Magdaleny Tulli / 55

Beata Nowacka

Reporter żywiołów. O (prawie) całej twórczości Melchiora Wańkowicza / 77

Anna Gomółka

Poza centrum, ale w środku. O książkowym debiucie Zbigniewa Brzozowskiego / 97

### Pomiędzy? – pisarstwo kobiet

Agata Zawiszewska

Kobiety dyskurs podróźniczy na przykładzie *Mojej wyprawy na Pamiry w roku 1929* Jadwigi  
Toeplitz-Mrozowskiej / 115

Ewa Bartos

Papierowy romans. O *Pestce* Anki Kowalskiej / 139

Tatiana Czerna

Lekcje inności i konfiskowanie pamięci. O powieści Britty Wuttke *Homunculus z tryptyku* / 159

Arleta Galant

Podwórkowa powieść polityczna – *Wióry* Krystyny Kofty / 177

## „Na progu”

Joanna Kisiel

Topografia wstępu. O *Wspólnym pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego / 201

Magdalena Boczkowska

*Sanatorium* Rafała Wojaczka. Próba lektury po czterdziestu latach / 233

Monika Ładoń

„Pół-cmentarna tabliczka”. Wokół *Zawału* Mirona Białoszewskiego / 249

## Obrzeża twórczości?

Aleksandra Zug

Pogranicza twórczości? O *Innych historiach* Pawła Huellego / 267

Grażyna Maroszczyk

*Bez tytułu i daty*. O „szkicowniku myśli” Piotra Szewca / 279

Małgorzata Rygielska

„Istotne rozmowy”: Elsie Rosaline Masson i Bronisław Malinowski / 293

Elżbieta Dutka

Doświadczenie i „przygoda życia” w książce *Gérard de Nerval* Julii Hartwig / 311

Agnieszka Nęcka

Zmaganie z „syndromem wygnania”. O *Unsere* Jana Darowskiego / 333

Indeks osobowy / 347

Noty o Autorach / 357

# Słowo wstępne

## Centrum i pogranicza literatury

Prezentowany zbiór stanowi kontynuację serii *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*<sup>1</sup>. Podobnie jak w publikacjach wcześniejszych, zebrano w nim interpretacje różnych utworów prozatorskich. Zgodnie z założeniami serii, autorzy mogli zaproponować zarówno inne odczytania znanych książek, jak i zwrócić uwagę na teksty dotąd pomijane, nieobecne w refleksji historycznoliterackiej, bądź uwzględnić źródła rzucające nowe światło na piśmiennictwo poprzedniego stulecia.

Podtytuł trzeciego tomu – *Centrum i pogranicza literatury*, zarysowuje ramy i temat tej monografii. Zawierają się w nim przede wszystkim pytania, które stawiają w swoich tekstach badacze. Terminy tworzące tytuł są oczywiście rozmaicie definiowane, mogą one (między innymi) charakteryzować relacje przestrzenne (lokalność, regionalizm), stany psychologiczne i egzystencjalne (sytuacje graniczne), uwarunkowania socjologiczne (marginesy społeczne). Do przywołanych różnych znaczeń centrum i pograniczy odwołują się autorzy zgromadzonych w tomie artykułów, jednak kluczowy i wyjściowy kontekst stanowi sama literatura. Pierwsza tytułowa kategoria wiąże się zatem przede wszystkim z refleksją na temat kanonu, twórców i dzieł uważanych za centralne, najważniejsze

---

<sup>1</sup> Serię zapoczątkowały następujące publikacje: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*. T. 1. Red. M. KISIEL przy współudziale G. MAROSZCZUK. Katowice 2005; *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*. T. 2: *Z perspektywy nowego stulecia*. Red. E. DUTKA, M. CUBER. Katowice 2012.

dla epoki<sup>2</sup>. W jej obrębie mieszczą się także wątki metaliterackie, poszukiwania istoty literatury, literackości, jak również pytania metodologiczne o to, co stanowi sedno różnych projektów literaturoznawczych. Paradoksalnie, często okazuje się, że takim centrum są w istocie dawniejsze peryferia, obrzeża. Jak zauważa Krzysztof Zajas:

To nasz specyficzny, środkowoeuropejski wynalazek, który zawdzięcza swoją popularność wieloznaczności samego terminu „pogranicze”, niosącego konotacje nie tylko przestrzenne, ale także kulturowe, polityczno-społeczne, językoznawcze, a nawet egzystencjalne. Ostatnio jego użycie przeszło w nadużycie, gdyż *pograniczne* stało się każde spotkanie, zetknięcie, styk czy zderzenie odmiennych podmiotów. Zachwianie tożsamości, zagubienie identyfikacji zbiorowej, poczucie niepewności i braku zakorzenienia, rozproszenie w wielokulturowości, nieufności wobec Innego, tęsknota za utraconym światem dzieciństwa, wątpliwość religijna, poszukiwanie prawdziwej, domowej ojczyzny, powrót do pierwszego języka – wszystkie te doświadczenia kulturowe dają się zebrać pod wspólnym transparentem badań pogranicznych. Pograniczny może być także sam projekt badawczy, oparty na interdyscyplinarności i korzystający z terminologii różnych gałęzi humanistyki<sup>3</sup>.

Wspomnianą przewagę peryferii można dostrzec również w rozprawach zgromadzonych w trzecim tomie *Prozy polskiej XX wieku*. Badaczy interesują obrzeża twórczości: teksty wcześniej niezaliczane do artystycznego dorobku danego autora (szkice, bruliony, listy, niedokończone wspomnienia), styk literatury i odmiennych form (publicystyki, tekstów naukowych i innych).

Tom otwiera część zatytułowana *Centrum – widziane inaczej*. Trzy pierwsze artykuły są interpretacjami wybranych dzieł, które prowokują do refleksji na temat roli krytyków i pierwszych odczytań, decydujących o tym, czy dany utwór zostanie uznany za centralny (ważny w danym momencie), czy też zepchnięty na czytelnicze peryferia. Tomasz Kaliściak przypomina zapomnianą powieść Zbigniewa Grabowskiego z roku 1931. Utwór *Ciszy lasu i twojej ciszy* był jednym z najgłośniejszych debiutów tego czasu, książką docenioną przez krytyków. Powieść Grabowskiego znalazła się wówczas w centrum dyskusji i sporów, wywołała

---

<sup>2</sup> Jest to rozumienie „centrum” bliskie temu, które można odnaleźć w rozprawach zamieszczonych na przykład w tomie *Kanon i obrzeża*. Red. I. IWASIÓW, T. CZERSKA. Kraków 2005.

<sup>3</sup> K. ZAJAS: *Widnokresy literatury*. W: *Na pograniczach literatury*. Red. J. FAZAN, K. ZAJAS. Kraków 2012, s. 7–8.

skandal ze względu na śmiałość w ujmowaniu tematyki homoseksualizmu, przekraczanie tabu, łamanie norm obyczajowych. Tomasz Kaliściak analizuje ten utwór jako „modernistyczną odmianę powieści erotycznej”. Koncentrując się na relacjach łączących bohaterów, pisze o pograniczu miłości i przyjaźni, życia i śmierci. Autorka kolejnego artykułu zwraca natomiast uwagę na dzieło znanego, cenionego pisarza, które jednak nie spotkało się z dobrym przyjęciem pierwszych czytelników i krytyków. Anna Szóstak, przypominając *Czytadło* Tadeusza Konwickiego, proponuje rewizję wcześniejszych poglądów i nowe odczytanie tej książki. Staje w obronie utworu uznanego za „nieudany”, „niebezpiecznie” balansujący na pograniczu pisarstwa popularnego i literatury o większych ambicjach. Badaczka dostrzega w *Czytadle* swego rodzaju prowokację pisarską, „formę komentarza” do ówczesnej rzeczywistości – czasu „rewolucyjnych zmian w literaturze i kulturze, których istnienie w zupełnie nowych okolicznościach społeczno-politycznych i ekonomicznych wymagało ponownego samookreślenia się i zweryfikowania obowiązujących od dziesięcioleci wzorców i sposobów jej realizowania się i przejawiania”. Podobną rewizję przedstawia Kamila Dzika-Jurek, pisząc o źle przyjętej (a nawet niezrozumianej przez wielu krytyków) powieści cenionej i nagradzanej pisarki. Autorka artykułu proponuje lekturę *W czerwieni* Magdaleny Tulli, uwzględniającą kontekst późniejszych utworów, a zwłaszcza najnowszej książki tej pisarki – opublikowanych niedawno *Włoskich szpilek*. Przede wszystkim badaczka odczytuje na nowo metaforyczne sensory koloru i materiału (materialności) w prozie znanej autorki, ukazując w ten sposób kluczowe, centralne problemy jej twórczości. Nieco odmienny charakter mają dwa ostatnie artykuły w tej części. Beata Nowacka dokonuje bowiem próby całościowego spojrzenia na pisarstwo Melchiora Wańkowicza, skupiając się na sensualności jego stylu i podporządkowując uwagi na ten temat poszczególnym żywiołom. Z kolei Anna Gomółka wskazuje różnice znaczeniowe pomiędzy „centrum” i „środkiem”, odnosząc się do prac antropologicznych dotyczących symbolicznego porządkowania przestrzeni. Na tak zarysowanym tle badaczka przypomina zbiór Zbigniewa Brzozowskiego *W miasteczku, które jak ogród Andersena...* Swoją interpretację wspomnianego utworu Anna Gomółka koncentruje wokół symboliki środka – serca.

Kolejna część zbioru obejmuje pisarstwo kobiet, wymykające się różnym kwalifikacjom, sytuowane bardzo często „pomiędzy” różnymi punktami odniesienia. Autorka pierwszej rozprawy Agata Zawiszewska przybliżyła twórczość znanej w dwudziestoleciu aktorki Jadwigi Toeplitz-Mrozowskiej. Przypomniana w pracy emancypantka za swoje największe osiągnięcie badawcze uważała wyprawę w region Pamiru, podczas której

zbadala i opisała pograniczne tereny oraz wytyczyła nowe szlaki przez góry. Mrozowska była pierwszą kobietą, która przeszła Dach Świata, jej imieniem nazwano odkrytą przez nią przełęcz, została także odznaczona przez Królewskie Włoskie Towarzystwo Geograficzne. *Moja wyprawa na Pamiry w roku 1929* jest – jak pisze badaczka – nie tylko interesującą relacją, ale przede wszystkim jedynym w dwudziestoleciu międzywojennym polskim przykładem kobiecej narracji podróżniczej na temat ZSRR o ambicjach naukowych. Agata Zawiszewska bada stosunek między wątkiem emancypacyjnym biografii Toeplitz-Mrozowskiej a poetyką jej relacji z podróży i wpisaniem weń obrazem Innego. Interpretatorka proponuje w swojej rozprawie spojrzenie na utwór podróżniczeki z perspektywy współczesnego feminizmu literackiego, studiów genderowych oraz postkolonialnych. Podobne problemy badawcze podjęte zostają także w pozostałych artykułach zamieszczonych w tej części, poświęconych jednak książkom późniejszym, zaliczanym do kręgu „pisarstwa kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami”<sup>4</sup>. Ewa Bartos pisze o powieści Anki Kowalskiej jako swego rodzaju grze z konwencją romansu („papierowy romans”). Badaczka zwraca uwagę na oscylowanie w *Pestce* pomiędzy banalnością tematu a oryginalnością przedstawienia, które prowadzi do refleksji na temat komunikacji intymnej i do odmiennego od przyjmowanego przez wcześniejszych interpretatorów tej powieści spojrzenia na uczestników melodramatu. Tatiana Czerna przedstawia powieść Britty Wuttke *Homunculus z tryptyku*. Jak zauważa badaczka, utwór autorki pochodzącej z Międzyzdrojów, ale od lat mieszkającej w Niemczech, autentycznie odnosi się do zagadnienia wielokulturowości i problematyki różnie rozumianych kresów, pogranicza, gdyż umożliwia spojrzenie z perspektywy Innego. Czy można – pisze Tatiana Czerna – „wymarzyć lepszy przykład takiego uruchomienia »prawdziwej mowy Innego« niż książka Niemki piszącej po polsku o niemiecko-polskim mieście?”. Ponadto, w analizowanej powieści, wydanej w roku 1977, można odnaleźć wątki, które

<sup>4</sup> Nawiązuję w tym miejscu do książki *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami* (red. I. IWASIÓW, A. GALANT. Kraków 2011), której tytułowa formuła została wyjaśniona przez redaktorki we wstępie przez odniesienie z jednej strony do dwudziestolecia międzywojennego, a z drugiej – do umownego przełomu roku 1989. Interesujący badaczki okres (1945–1989) jest czymś więcej niż „zagubionym ogniwem” pomiędzy dwoma znaczącymi „dwudziestoleciami”, odsyła do ustaleń dokonanych w obrębie badań feministycznych: „Nietrudno więc zauważyć, iż kobiece pisanie traktujemy jako część procesu kulturowego, nie zaś margines czy eksces, mając nadzieję na udzielenie pytań o specyfikę literatury w rzeczywistości PRL-u, ale także, na przykład, o postać polskiego powojennego modernizmu, o doświadczenie emigracji, o dyskursy polityczne, rozmaitości profilujące, cieniujące opowieści tożsamościowe”. I. IWASIÓW, A. GALANT: *Wstęp*. W: *Pisarstwo kobiet...*, s. 5.

stały się popularne dopiero wiele lat później, w utworach zaliczanych do nurtu małych ojczyzn. Badaczka wskazuje w swoim artykule pewne analogie pomiędzy powieścią Britty Wuttke a narracjami Ingi Iwasiów. Arleta Galant natomiast przedstawia *Wióry* Krystyny Kofty – książkę cenioną przez krytyków, ale równocześnie pomijaną w podręcznikach i ujęciach syntetycznych, sytuowaną często na granicy literatury wysokiej i popularnej, poruszającą problematykę styku historii i mikrohistorii, spraw prywatnych i publicznych. Badaczka porównuje powieść Krystyny Kofty (wydaną w roku 1980, ale przedstawiającą wydarzenia z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych) z narracjami kobiecymi z dwudziestolecia międzywojennego. Analizując warstwę psychologiczną i realistyczno-społeczną *Wióarów*, Arleta Galant przedstawia ten utwór jako „opowieść o dziewczęcej inicjacji” i „podwórkową powieść polityczną”.

Trzecia grupa artykułów, opatrzona tytułem jednego z opowiadań Rafała Wojaczka – *Na progu*, ukazuje literackie zapisy różnego rodzaju doświadczeń i sytuacji granicznych. Joanna Kisiel przywołuje głośną powieść autobiograficzną Zbigniewa Uniłowskiego – *Wspólny pokój*. Badaczka odczytuje dzieło przez pryzmat współczesnej refleksji na temat wstępu, przede wszystkim odwołując się do eseju Julii Kristevej *Potęga obrzydzenia*. Interpretatorka przekonuje, że zarysowana w utworze Uniłowskiego „topografia wstępu”, obejmująca obscena, fizjologię, brzydotę, staje się częścią autorskiej strategii, by „odsłonić miejsca egzystencji, dyskretnie omijane na ogół przez wybrednych czy nazbyt estetycznie wrażliwych pisarzy”. Joanna Kisiel zwraca uwagę na swego rodzaju pogranicze pomiędzy pozorną wspólnotą bytowania bohaterów (wspólny pokój) a osobnością, obcością indywidualnych doświadczeń i naruszaniem granic intymności. W kolejnym artykule zamieszczonym w tej części publikacji Magdalena Boczkowska analizuje *Sanatorium* Rafała Wojaczka. Ten jedyny tom prozatorski poety z Mikołowa stał się książką-legendą, choć dopiero w roku 2010 czytelnicy mogli się zapoznać z jego pełną wersją, nieokrojoną przez cenzurę. Wznowienie *Sanatorium* stało się dla badaczki impulsem do podjęcia próby nowego odczytania prozy jednego z „kaskaderów literatury”. Boczkowska przedstawia recepcję krytyczną *Sanatorium*, podkreśla wymiar autobiograficzny zgromadzonych w analizowanym tomie utworów i sytuuje je w kontekście twórczości „poetów przeklętych”. W pracy przywołane zostało (między innymi) opowiadanie *Na progu*, które wydaje się kluczowe dla całego tomu. *Sanatorium* okazuje się – jak pisze autorka artykułu – opowieścią o sytuacjach i doświadczeniach krańcowych: o lęku, chorobie, życiu w zamknięciu, walce toczonej ze światem i przede wszystkim z samym sobą. Zapisem doświadczeń „na progu życia i śmierci” jest również opublikowany w roku 1977 *Zawał*

Mirona Białoszewskiego, o którym pisze Monika Ładoń. Badaczka analizuje także inne „narracje szpitalne” poety „peryferii i rupieci”, zestawiając je z wydanym niedawno *Tajnym dziennikiem*. Szczególnie znaczące wydają się przytoczone przez badaczkę określenia: „pół-cmentarna tabliczka” i „pamiętnik z półgrobu”. Odsyłają one do osobistych przeżyć pisarza, wiążą się z poczuciem autentyczności własnego życia, wyrażeniem kondycji „ja” uwikłanego w doświadczenie chorobowej potoczności.

Ostatnia część zbioru gromadzi prace poświęcone tekstom sytuowanym zazwyczaj na obrzeżach twórczości. Aleksandra Zug wskazuje pomijany przez badaczy zbiór „form pogranicznych” Pawła Huellego, zatytułowany *Inne historie*. Zebrane w tej książce felietony, krótkie eseje, szkice pozornie nie realizują zasadniczych tematów pisarstwa gdańskiego prozaika, jednak – jak udowadnia autorka artykułu – w gruncie rzeczy stanowią peryferia nieustannie przypominające i odnoszące się do centrum. *Inne historie* mają wiele wspólnego z tak znanymi utworami Huellego, jak *Opowiadania na czas przeprowadzki* czy *Castorp*, choć zarazem, zgodnie z tytułem, są to nieco inne narracje, podejmujące inne problemy i przedstawiające inne spojrzenia, inny Gdańsk i inne biografie. Motyw inności (sugerowanej już w tytule będącego przedmiotem badań zbioru) jest szczególnie ważny dla badaczki. W krótkich esejach i szkicach Aleksandra Zug odnajduje zarówno końce kłęбка nici, pozwalające czytelnikom odnaleźć się w labiryncie narracji Pawła Huellego, jak i nowe przestrzenie, nowe wymiary tego pisarstwa. Podobny charakter mają teksty analizowane w kolejnym artykule. Grażyna Maroszczuk swoją uwagę poświęciła „szkicownikowi myśli” Piotra Szewca – zapiskom publikowanym na łamach „Kwartalnika Artystycznego” w rubryce *Z powodu i bez powodu*, w cyklu *Bez tytułu i daty*. Również w tym przypadku analizą objęto krótkie utwory sytuujące się raczej na marginesie bardzo cenionego pisarstwa autora *Zagłady*, *Zmierzchów i poranków* oraz *Bocianów nad powiatem*. Grażyna Maroszczuk eksponuje brulionowość, fragmentaryczność badanych zapisków, ale równocześnie zauważa, że można w nich dostrzec formę paratekstualną „wyrastającą z przypisu”. Rezultatem „pisania niezobowiązującego” jest nie tylko dopowiedzenie wcześniejszych opowieści, autokomentarz – czytelnicy głośnych powieści Piotra Szewca odnajdą tu znaną topografię i zwrot ku przeszłości. W zapiskach jednak „komplikuje się stosunek do miejsc”, a pamięć ma coraz wyraźniejszy wymiar osobisty. Zamieszczane w prasie fragmenty cechuje – jak pisze badaczka – *quasi*-pamiętnikowa dykcja, a tak widziany „margines” twórczości nabiera szczególnego znaczenia. W trzech ostatnich artykułach przedstawione zostały odczytania utworów, które można umiejscowić nie tylko na obrzeżu twórczości, lecz także życia, gdyż stanowią swego rodzaju

głosy do biografii, okazują się formą „przepracowania” najważniejszych traumatycznych doświadczeń, „strzępami biografii”. Małgorzata Rygielska pisze o korespondencji Bronisława Malinowskiego z Elsie Rosaline Masson, zebranej w tomie zatytułowanym *Historia pewnego małżeństwa*. W ostatnim czasie opublikowano obszerne zbiory korespondencji wybitnych twórców wieku XX (Jarosława Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Jerzego Andrzejewskiego, Julii Hartwig, Artura Międzyrzeckiego i innych). Marta Wyka nazwała listy „nową przestrzenią literatury”, nie do końca zbadanym gruntem, na którym „mogą nas czekać różne niespodzianki i być może dowiemy się o ludziach XX wieku czegoś zaskakującego, zaś nasze o nich obiegujące mniemania ulegną rewizji”<sup>5</sup>. Takie wyzwanie podejmuje Małgorzata Rygielska, analizując listy wybitnego antropologa i jego żony, układające się w opowieść prowadzącą od intelektualnej fascynacji do głębokiego uczucia. Badaczka zauważa, że dla kulturoznawców listy Malinowskiego mogą być „źródłem zastanym”, ale eksponuje również wymiar literacki tych tekstów. Szczególnie ważne dla autorki artykułu jest zagadnienie kreowania postaci nadawcy i adresata, obecność różnych konwencji oraz fakt, że w tym przypadku korespondencja była świadomą formą „pracy nad samym sobą”, sposobem budowania więzi, relacji i zażyłości. Elżbieta Dutka przywołuje, sytuowaną zazwyczaj w cieniu poezji i innych utworów Julii Hartwig, książkę o francuskim „mniejszym romantyku”. W opisywanym artykule *Gérard de Nerval* jest interpretowany nie tylko jako studium o jednym z „poetów przeklętych”, lecz także jako zapis doświadczeń czytelniczych i swego rodzaju „przygoda życia”. Analizowana biografia przedstawiona zostaje zarazem jako tekst w pewnym stopniu autobiograficzny oraz ważny kontekst dla twórczości poetyckiej samej Julii Hartwig – poznawanie innego w tym przypadku staje się swego rodzaju pograniczem, pozwalającym także na poznanie siebie. W następnym artykule Agnieszka Nęcka analizuje *Unsere* – wydaną niedawno autobiograficzną opowieść Jana Darowskiego, kolejnego pisarza sytuowanego na różnie rozumianych peryferiach. Jan Darowski urodził się na pograniczu polsko-niemieckim, dorastał na styku kultur i narodowości. Jego życie zostało z tego względu tragicznie naznaczone w czasie wojny, a także później, gdy jako emigrant doznawał „blasków i cieni wygnania”, żyjąc „pomiędzy” różnymi światami. Należący do grupy Kontynenty poeta, eseista, tłumacz pozostaje dziś wyraźnie na obrzeżach zainteresowań czytelniczych i literaturoznawczych. Anali-

<sup>5</sup> M. WYKA: *Listy – nowa przestrzeń literatury*. „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 4, s. 5. Warto zwrócić uwagę na przywołany numer tego dwumiesięcznika kulturalnego, gdyż ma on charakter monograficzny. Numer ten został opatrzony tytułem *Sztuka pisanania listów*.

zowaną książkę badaczka nazywa „okruciami autobiograficznymi”, gdyż jest to opowieść nieukończona, wpisująca się w liczny zbiór „narracji wygnańczych”, które – zdaniem Jerzego Świącha – w szczególny sposób charakteryzują literaturę poprzedniego stulecia<sup>6</sup>. Agnieszka Nęcka zwraca uwagę przede wszystkim na podjęty w *Unsere* wysiłek przepracowania „syndromu wygnania”.

Korzystając ze sformułowań użytych przez Krzysztofa Czyżewskiego w *Linii powrotu*, można powiedzieć, że artykuły zgromadzone w prezentowanym zbiorze z jednej strony zachęcają do „poszukiwania środka”, z drugiej – ukazują różnie rozumiane „praktykowanie pogranicza”<sup>7</sup>. W ten sposób w kolejnym tomie *Prozy polskiej XX wieku* powracamy do literatury minionego stulecia – literatury należącej już do obszaru historii, choć przecież wciąż tak bliskiej...

---

<sup>6</sup> „Literatura »wygnańcza« odpowiada na jedno z najbardziej dotkliwych wyzwań nowoczesności, które dla jednych oznacza kryzys osoby, dla drugich śmierć podmiotu, wreszcie dla innych – zniknięcie autora”. J. ŚWIĄCHA: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 2006, s. 101.

<sup>7</sup> K. CZYŻEWSKI: *Linia powrotu. Zapiski z pogranicza*. Wstępem opatrzył P. HUELLE. Sejny 2008.

*Elżbieta Dutka*

**Centrum – widziane inaczej**



Tomasz Kaliściak  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

# W piekle heteroseksualizmu

## O męskiej przyjaźni w powieści Zbigniewa Grabowskiego *Ciszy lasu i twojej ciszy*\*

Słowa kluczowe: Zbigniew Grabowski, męska przyjaźń, amoseksualność, pragnienie homospołeczne, homoerotyzm

Przyjacielu, słodki przyjacielu –  
Przed nami bohaterstwo dumne:  
Kłaść sad wiśniowy w trumnę.

Józef RUFFER<sup>1</sup>

### 1

Powieść Zbigniewa Grabowskiego pod tytułem *Ciszy lasu i twojej ciszy*, która została wydana w 1931 roku, stała się jednym z najgłośniejszych debiutów literackich lat trzydziestych ubiegłego wieku. Niemal od razu została dostrzeżona przez krytykę, doczekała się wielu entuzjastycznych, ale i polemicznych recenzji w najważniejszych pismach literackich międzywojnia. Autorem okazał się młody anglista z doktoratem, twórca mono-

---

\* Praca naukowa finansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki realizowana w ramach projektu *Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności*. Projekt nr 2013/08/A/HS2/00058.

<sup>1</sup> J. RUFFER: *Nasz wiśniowy sad*. W: IDEM: *Posłanie do dusz*. Warszawa 1922, s. 87.

grafii naukowych o twórczości Józefa Conrada i Waltera Patera<sup>2</sup>, studiujący w Paryżu, na Oxfordzie i w Londynie, syn znanego historyka literatury, profesora Tadeusza Grabowskiego<sup>3</sup>.

Powieść Zbigniewa Grabowskiego wywołała spore zamieszanie w prasie literackiej. Niemal natychmiast uznano ją za reprezentatywny głos młodego pokolenia, ogarniętego bezideowością życia i katastroficzną świadomością. Dostrzeżono przy okazji niewątpliwy talent i erudycję debiutanta, wyrażającą się w rozległej znajomości najnowszej literatury i filozofii europejskiej. Rozwodzone się również nad eksperymentalną formą powieści, adaptującej na grunt polskiej literatury techniki narracyjne znane z prozy Prousta czy Joyce'a. Doceniono także warstwę psychologiczną powieści, pogłębioną dzięki inspiracji Freudowską psychoanalizą, a obejmującą głównie problematykę dojrzewania. Największe kontrowersje wzbudziły jednak kwestie obyczajowości, a przede wszystkim śmiałość w ujmowaniu tematyki erotycznej, co uplasowało powieść Grabowskiego w sąsiedztwie skandalizujących powieści dwudziestolecia międzywojennego, spośród których najczęściej wymieniano prozę Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Pożegnanie jesieni, Nienasycenie*), Witolda Gombrowicza (*Pamiętnik z okresu dojrzewania, Ferydurke*), Emila Zegadłowicza (*Zmory, Motory*) oraz Ireny Krzywickiej (*Pierwsza krew*).

Otwartość i bezpruderyjność, z jaką autor podszedł do kwestii dojrzewania płciowego, pierwszych doświadczeń seksualnych, onanizmu, homoseksualizmu, a także aborcji, sprawiły, że powieść spotkała się również z głosami pełnymi moralnego oburzenia. Najwymowniejszym przykładem jest bigoteryjna recenzja Zofii Starowieyskiej-Morstinowej, w której pod adresem demoralizującej powieści Grabowskiego padają mocne oskarżenia:

Na określenie jej wartości moralnej trudno użyć innego słowa jak: pornografia. Jest to co prawda pornografia filozoficzna, na modę Witkiewicza, ale niemniej pornografią zostaje<sup>4</sup>.

Ton wypowiedzi recenzentki jako żywo przypomina słynną filipikę Teodora Jeske-Choińskiego, piętnującą młodopolskie powieści za propago-

<sup>2</sup> Z. GRABOWSKI: *Ze studiów nad Josephem Conradem*. Poznań 1927; IDEM: *Walter Pater: Życie – dzieło – styl*. Poznań 1929.

<sup>3</sup> Z uwagi na słabo znaną postać tego twórcy odsyłam do hasła Alicji SZALAĞAN: GRABOWSKI Zbigniew 1903–1974. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*. T. 3. Red. J. CZACHOWSKA, A. SZALAĞAN. Warszawa 1994, s. 141–144.

<sup>4</sup> Z. STAROWIEYSKA-MORSTINOWA: [bez tytułu] „Przegląd Powszechny” 1931, nr 570, s. 354–355.

wanie szkodliwego seksualizmu<sup>5</sup>. Niewątpliwie, bez względu na wartościujące opinie krytyków, powieść Grabowskiego należy uznać za niezwykle ciekawy przykład modernistycznej odmiany „powieści erotycznej”, której dynamiczny rozwój przypada na lata trzydzieste XX wieku.

W recepcji *Ciszy lasu i twojej ciszy* istotna dla dalszych rozważań wydaje się informacja o homoseksualnym charakterze relacji łączącej dwóch głównych bohaterów powieści, Jerzego i Zygmunta, zaakcentowana w licznych recenzjach i omówieniach powieści<sup>6</sup>. Spośród wszystkich zachowanych źródeł najciekawsza wydaje się wypowiedź Tymona Terleckiego, który zestawił *Ciszy lasu i twojej ciszy* z *Poganką* Narcyzy Żmichowskiej:

Niespokojny instynkt kobiecy tej największej poetki romantyzmu polskiego ciążył silnie ku przyjaźniom z kobietami – głębokim, egzaltowanym, namiętym, ku wspólnocie intelektualnej i uczuciowej. „Gabryella” – tak się wtedy nazywała w literaturze – utworzyła nawet termin na oznaczenie takiego stosunku: „posiesterzenie”. U Grabowskiego występuje jakby męski odpowiednik tej formy współżycia. Tylko jeśli Żmichowska w literackiej parafrazie rzeczywistego doznania odwróciła całą sprawę, „unormalniła” swoją rolę miłosną, oddając mężczyźnie – Benjaminowi, o tyle u Grabowskiego pozostała właściwa forma zagadnienia<sup>7</sup>.

Poczynione przez Terleckiego spostrzeżenie może być interesującym punktem wyjścia rozważań o kształcie męskiej przyjaźni na początku XX wieku. Jak bowiem wiadomo, na przełomie stuleci uległa ona, znacznie bardziej niż romantyczna przyjaźń kobieca, dość istotnym zmianom spowodowanym wyłonieniem się nowoczesnej definicji homo- i heteroseksualności, która zakłóciła, a być może nawet trwale uniemożliwiła jej rozwój. Tę kulturową zmianę rejestrują liczne świadectwa literackie tej epoki<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> T. JESKE-CHOIŃSKI: *Seksualizm w powieści polskiej*. Warszawa 1914.

<sup>6</sup> Wymieniam je w porządku alfabetycznym: S. BACZYŃSKI: [bez tytułu] „Polonista” 1933, z. 4, s. 141; IDEM: *Pisma krytyczne*. Oprac. A. KIJOWSKI. Warszawa 1963, s. 386; M.E. CYBULSKA: *Motywy twórczości Zbigniewa Grabowskiego w świetle powieściowego debiutu*. W: EADEM: *Tematy i pisarze*. Londyn 1982, s. 11; I. FIK: *20 lat literatury polskiej (1918–1938)*. Kraków 1939, s. 171–172; S. FLUKOWSKI: [bez tytułu] „Droga” 1932, nr 5, s. 535–537; C. MIŁOŚZ: *Ex libris*. „Żagary” 1931, przedruk w: IDEM: *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*. Kraków 2003, s. 29–30; T. TERLECKI: *Przewyciężenie egotyizmu*. „Słowo Polskie” 1931, nr 273, s. 6–7.

<sup>7</sup> T. TERLECKI: *Przewyciężenie egotyizmu...*, s. 6–7.

<sup>8</sup> Szerzej na ten temat piszę również w pracy *Katastrofy odmieńców* (Katowice 2011, s. 181–228), charakteryzując kształt męskiej przyjaźni w twórczości Stefana Napierkiego.

## 2

Jeden z najbardziej unikalnych obrazów męskiej przyjaźni, który pojawił się w literaturze Młodej Polski, został ukazany przez lwowskiego poetę i malarza Józefa Ruffera w cyklu dziewięciu sonetów zatytułowanych *Nasz sad wiśniowy*, opublikowanych w 1903 roku w zbiorze poezji *Posłanie do dusz*. Dzieło stanowi radosny hymn pochwalny ku czci męskiej przyjaźni, która została wpisana w cykl wegetacyjny roślinności, rozpoczynający się w miesiącach zimowych i trwający do późnej jesieni. Symbolem rozkwitu męskiej przyjaźni jest w tym przypadku wiśniowy sad opromieniony letnim słońcem. Dwaj przyjaciele świętują w nim pełnię szczęścia, a dionizyjski taniec, który stapia w jedno ich nagie ciała („nasze ciało”), łączy także ich dusze („dusza nasza”). W centrum zainteresowania podmiotu lirycznego jest „słodkousty przyjaciel”, który spożywa ofiarowany mu przez adoratora owoc wiśni:

Młodych warg twych pustotą zgnieciona,  
Tryśnie sokiem obfitym jagoda  
I z ust słodkich ku oczom twym poda  
Jasny uśmiech, co w mych licach skona...<sup>9</sup>

Po tych słowach przyjaciele wspinają się na drzewa i razem zbierają pozostałe owoce. Wiśniowy sad staje się „naszym sadem”, homoerotycznym *horto concluso*, w którym świętuje się moment inicjacji w męskość. Dziewczęta nie mają do niego wstępu, znajdują się poza jego obrębem, są tylko zazdrosnymi świadkami tego święta. Szczęście nie trwa jednak wiecznie. Sad wiśniowy umiera jesienią, drzewa formują „orszak żałobny”, w którym rolę płaczek po utraconym szczęściu pełnią dusze (już rozdzielone) obydwu przyjaciół. Podmiot liryczny skazany jest na tęsknotę i wspomnienia wspólnie spędzonych chwil, a pogrzebany sad staje się pomnikiem wieczystej przyjaźni, sięgającej poza grób.

Jak możemy odczytać parabolę wiśniowego sadu, który przecież jako żywo przypomina Leśmianowski malinowy chruśniak? Wiersz Ruffera nie jest, oczywiście, wierszem o homoseksualnej miłości, choć współcześnie mógłby zostać w ten sposób odczytany, przede wszystkim z uwagi na wysoce natężoną zmysłowość cechującą relację dwóch przyjaciół. Wiersz Ruffera odwołuje się z pewnością do romantycznego modelu męskiej przyjaźni, przy czym w sposób melancholijny diagnozuje stan jej wyczer-

<sup>9</sup> J. RUFFER: *Nasz wiśniowy sad...*, s. 85.

pania i kres. Męska przyjaźń romantyczna w zderzeniu z nowoczesnym dyskursem seksualności ulega gwałtownemu zerwaniu.

### 3

Ukazany przez Ruffera modernistyczny obraz męskiej przyjaźni w niemal identycznej postaci powraca w powieści Zbigniewa Grabowskiego, w której znajdziemy i sad, i złączenie ciał, i zjednoczenie dusz, a także radość ze wspólnie spędzonych wakacji, śmierć przyjaciela i żalobną tęsknotę. Krytykowany za nadmierną egzaltację tytuł tej powieści pozwala nam umieścić ją w sąsiedztwie Rufferowskiego ogrodu zamkniętego. Młodo-polska tradycja zaważyła nie tylko na lirycznym wymiarze tej powieści, odcisnęła również swoje piętno na charakterystyce męskiej przyjaźni, której Grabowski poświęca wiele uwagi. Niektórzy krytycy, jak choćby wspomniany już Terlecki, uznali wprost, że jest ona głównym tematem powieści. Przypomnijmy wypowiedź młodego Czesława Miłosza, który zainteresował się powieścią Grabowskiego w okresie intensywnej przyjaźni z Jarosławem Iwaszkiewiczem<sup>10</sup>:

Jedynym problemem interesującym naprawdę pana Grabowskiego jest miłość w różnych postaciach. Przyjaźń dwóch mężczyzn (oczywiście w sosiku homoseksualistycznym, jakżeby się bez tego obeszło), dzieje ich różnych kochanek i dużo snobizmu „zachodnioeuropejskiego” – oto treść lirycznych wynurzeń autora<sup>11</sup>.

W podobnym tonie utrzymana jest opinia Stanisława Baczyńskiego: „autor rozwija bieg niepozornych zdarzeń na tle kompleksu homoseksualnego, z dużą subtelnością i obserwacyjnym materiałem psychologicznym”<sup>12</sup>. Nie sposób odmówić powieści Grabowskiego rozległości poszukiwań psychologicznych, jednak powyższe tezy, ilustrujące ówczesny stan świadomości społecznej i procesy definiowania seksualności, wypada uznać za nazbyt ogólne. W moim przekonaniu nie jest to wyłącznie powieść o zakazanym kulturowo homoseksualizmie, lecz przede wszystkim o skomplikowanych zmianach epistemologicznych, które w kulturze patriarchal-

<sup>10</sup> Zob. T. KALIŚCIAK, B. WARKOCKI: *Czesław Miłość. O homospołecznym aspekcie środowiska literackiego Warszawy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*. W: *Warszawa Miłosza*. Red. M. ZALESKI. Warszawa 2013, s. 113–135.

<sup>11</sup> C. MIŁOSZ: *Ex libris...*, s. 29.

<sup>12</sup> S. BACZYŃSKI: [bez tytułu] „Polonista” 1933, z. 4, s. 141.

nej przełomu wieków czynią z męskiej przyjaźni wartość fundamentalną, a jednocześnie najbardziej podejrzaną.

Głównym bohaterem powieści i jednocześnie narratorem jest Jerzy, trzydziestoparoletni dziennikarz, oplakujący tragiczną śmierć najdroższego przyjaciela Zygmunta, starszego odeń o parę lat filozofa, autora głośnej monografii pod tytułem *Kres cywilizacji*, która była „repliką na głośną rzecz Spenglera”<sup>13</sup>. Jerzy, przytłoczony żałobą i nawałem wspomnień, wydobywa z pamięci, na zasadzie niekontrolowanego strumienia świadomości, rozmaite zdarzenia składające się na dzieje ich długiej przyjaźni. Dość chaotyczna rekonstrukcja przeszłości okazuje się próbą odzyskania „straconego czasu”. Przyjaźń z Zygmuntem odżywa na nowo w wyobraźni Jerzego, który ewidentnie idealizuje jej minione dzieje. Dochodzi wręcz do inkorporacji zmarłego: narrator we własnym wnętrzu usiłuje prowadzić rozmowę z nieżyjącym Zygmuntem. Jerzy w pewnym sensie „zjada” zmarłego przyjaciela: „Jadłem – a właściwie łykałem myśli o Zygmuncie” (C, s. 12). Myślenie o przyjacielu staje się powoli przymusem, natręctwem, od którego Jerzy nie potrafi się uwolnić, popadając z wolna w stan patologicznej melancholii.

Wspomnienia Jerzego sięgają czasów wczesnej młodości, którą spędził na prowincji, „w piekle rodzinnym” (C, s. 131), w którym ojciec notorycznie zdradzał matkę z kuchcią. Na skutek chuligańskiego wybryku w szkole Jerzy został wyrzucony z gimnazjum i tym sposobem uwolnił się spod władzy ojca, który postanowił wysłać syna do szkoły w mieście. Tam też Jerzy poznał Zygmunta, z którym połączyły go więzy długotrwałej przyjaźni. Dla Jerzego był to wiek „wilgotny od spermy” (C, s. 13) i dręczących polucji, w którym doświadczał typowych niepokojów okresu dojrzewania. Jego wyobraźnię erotyczną ukształtowały zarówno wulgarne umizgi ojca wobec kucharki, które obserwował „w piekle rodzinnym”, jak i lektury, podsuwające naturalistyczny obraz płci i seksu:

Śniły mi się dziewczęta nagie i brudne, z potwornymi brzuchami. Widywałem poodrąbywane tułowia, same uda drygające pokracznie, zady kobiece śliskie i trupie w liliowej polewie śluzu. Wyczerpywały mnie polucje. Ze wstrętem szedłem do łóżka. Czytałem Brantome’a, Zolę – wszystko co było śliskie.

C, s. 115

Wiedzę na temat ludzkiej seksualności chłonał z kolei z dzieł Richarda von Krafft-Ebinga: „Nad tomami Krafft-Ebinga opływałem potem. Naj-

<sup>13</sup> Z. GRABOWSKI: *Ciszy lasu i twojej ciszy*. Kraków 1931, s. 150. Dalej dla oznaczenia cytatu stosuję skrót C oraz podaję numer strony.

dziksz perwersje szarpały mi mózg” (C, s. 15). Warto zauważyć, że naj-słynniejsze dzieło tego pioniera seksuologii – *Psychopathia sexualis*, jest przykładem modernistycznego dyskursu, za pomocą którego dokonana się normalizacja seksualności. Podstawowym kryterium normy stała się prokreacja, a wszelkie inne formy zachowań seksualnych, jak choćby onanizm czy homoseksualizm, które są dyskutowane w powieści Grabowskiego, zostały uznane za dewiację. Jerzy jest więc w pewnym sensie depozytariuszem nowoczesnej *scientiae sexualis*, która – zdaniem Michela Foucaulta – wytworzyła tożsamość opartą na normatywnej seksualności ustrukturyzowanej binarnie wokół opozycji: homo- i heteroseksualizmu<sup>14</sup>. Tak rozumiana seksualność stała się przedmiotem biopolitycznej troski o zdrowie i rozwój ludzkiego gatunku, ingerującej za pomocą rozmaitych narzędzi (zakazów) w relacje między płciami, a także w życie seksualne jednostek. Powieściowy przykład z Krafft-Ebingiem dość dobrze ilustruje wpływ *scientiae sexualis* na kształt tożsamości bohaterów.

Budząca się z uspienia seksualność okazała się dla Jerzego potężnym witalnym doznaniem, dość wcześnie poddanym normatywnym regulacjom, które wywarły traumatyczny wpływ na jego świadomość. Z doświadczeniem tym zbiegło się równie silne pragnienie posiadania przyjaciela. Narrator dość szczegółowo wspomina najintensywniejszy czas przyjaźni z Zygmuntem, który przypadł na „trzy długie miesiące” (C, s. 15) wakacji, które młodzi mężczyźni spędzili wspólnie w leśniczówce nad jeziorem, z dala od miejskiego zgiełku. Ta wyraźnie oddzielona od reszty świata przestrzeń, staje się swoistym „ogrodem zamkniętym” z wierszy Ruffera. W leśniczówce nad jeziorem jest bowiem sad i „Są owoce” (C, s. 15):

– W tym sadzie i nad jeziorem? – spytałem.

– W sadzie, w sadzie – odparł i pokazał zęby. Zaraz zobaczyłem biel jabłek obnażonych zębami. Bo przecież tylko w sadzie mogliśmy leżeć cicho przed progiem życia.

C, s. 14

To właśnie tutaj przyjaciele przechodzą przez ów „próg życia”, którym jest dorosłość, doświadczając inicjacji w męskość: „Jesteśmy znowu nadzy i czekamy słońca” (C, s. 15). Ów *hortus conclusus* jest położony z dala od świata kobiet: „Nie trzeba nam było kobiety, tęsknoty za nią” (C, s. 30–31). Rytualna inicjacja w męskość dokonuje się przez kult ciała i fascynację sportem:

---

<sup>14</sup> Zob. M. FOUCAULT: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1995, s. 52–70.

Kocham swe ciało, ramiona, uda, jądra. Droga mi jest moja męskość – osobna, odrębna, inna barwą, niż cały ja – poza mną jakby. Pragnę drugiego ciała, jako tego w czym się moje uświadomi. Dopełni.

C, s. 16

Jerzy afirmuje swoją męskość poprzez odkrycie własnego ciała i nieustannie porównuje je z ciałem Zygmunta. Zyskanie akceptacji w oczach innego mężczyzny utwierdza go w poczuciu męskości. Fascynacja sportem kształtuje również ducha rywalizacji. Jerzy usiłuje we wszystkim dorównać Zygmunutowi. Bacznie obserwuje rozwój jego ciała, koncentruje wzrok na najdrobniejszych szczegółach anatomicznych:

Od razu zauważyłem, jak piękną ma rękę. Długą, wyrazistą, o żyłach plastycznych, mocną. Smuga włosów u osady. Lekkich, zagubionych w opaleniu.

C, s. 12

Ta bestia ma dłuższe nogi. Świetnie się rozwinął. Brzuch świecił się mięskami. Całe grudki mięśni.

C, s. 16

Nagie nogi – jest tylko w spodenkach kąpielowych – drgnęły mięskami. Środkiem wpadła szrama elastycznych, wciągniętych mięśni. Skóra zalśniła – śniada.

C, s. 19

Jerzy wyraźnie idealizuje piękno swojego najdroższego przyjaciela. Zygmunta, z „twarzą wiecznego młodzieńca” (C, s. 11), nawet po wielu latach wydaje się istnym wcieleniem Doriana Graya – ideału męskiego piękna odpornego na działanie czasu.

Wzajemna afirmacja męskiej cielesności buduje między młodymi przyjaciółmi erotyczne napięcie, które musi zostać rozładowane w namiętnych i emocjonujących dyskusjach o literaturze, filozofii, muzyce, religii, nauce i polityce. Poważnym zagadnieniem towarzyszą na równi kwestie natury intymnej: przyjaciele bez pruderii podejmują temat seksu i onanizmu, który zresztą jest dla nich „rzeczą naturalną” (C, s. 20), pozbawioną grzesznego piętna. Świadomie odrzucają obłudę kleru potępiającego przejawy ludzkiej seksualności:

Wyszedłem na ulicę i powiedziałem głośno: „ciało moje jest piękne”. Czyż jest w tym co grzesznego, jeśli drażnię je do rozkoszy, która kiedyś spłynie na innego? Chyba nie. Bóg dał mi ciało. Dlaczego obrzydzać je?

C, s. 17

Świadomość bycia mężczyzną wyraża się również w smakowaniu pierwszych papierosów, które nadają zwierzeniom przyjaciół powagę i aurę świętości. Jerzy z wielkim rozrzewnieniem wspomina pierwszą noc spędzoną w leśniczówce. Z powodu braku oddzielnych łóżek przyjaciele przygotowują prowizoryczne poślanie z jednego siennika i zasypiają pod jednym przykryciem, nad ranem jednak chłód mocno daje im się we znaki, w związku z czym wywiązuje się między nimi „walka” o nakrycie, w trakcie której dochodzi do fizycznego zbliżenia:

Zapalamy się. Bary się ugniatają, walimy głowami – turl, turl, turl. Rozgrzaliśmy się. Siano w nosie. Fuj! Koszule w strzępach. Zrzucamy koszule i walczymy. Krew z nosa. Pociągam bohaterko, jak bokser. Walę się. Zych na mnie. I nagle odchodzi chęć walki. Jest ciepło. Udo w udo, biodra na sobie twardo, a jednak międko. Zych dyszy. Serca odpowiadają sobie. Bum – bum.

Nagle Zych pochyła się. I jemu krew kapie z nosa. Kropla spada mi między oczy – wstrząsam się. Jest mi dobrze. Podnosi się piersią – wyrobiony brzuch pręży się i błyszczy. Pochyla się potem szybko, oczy ściągają mu się i rozszerzają (okrucieństwo i czułość - -). Całuje mnie mocno w usta.

– Ty głuptasie! – mówi powoli. Jak do kobiety.

Podnosi się, ale idzie do łóżka powoli. Siada. Ja leżę i dyszę. Czuję wilgoć jego ust prostych, męskich. Zdaje mi się, że to była chwila. – Nie, nie czułem podrażnienia, nie. Ale czułem w sobie jego siłę i jego ciało. To było posiadanie?

C, s. 18–19

Wydarzenie to można zrozumieć jako kolejny przykład współzawodnictwa czy przejaw wzajemnego wypróbowania sił, a może nawet braterstwa krwi. W żaden sposób nie zakłóca ono dalszego rozwoju przyjaźni, wręcz przeciwnie – scala ją. Wydaje się naturalnym etapem w konstruowaniu męskości, nie budzi ani zawstydzienia, ani lęku, nie stanowi problemu. Homoseksualizm jeszcze w ogóle nie pojawia się w świadomości przyjaciół. Szczęście, którego doznają podczas wakacji, wypływa z faktu, że nie muszą jeszcze podejmować żadnych wyborów: „Jesteśmy, Jerzyk, szczęśliwi. Bo nie musimy wybierać” (C, s. 13). Konieczność dokonania wyboru, także między hetero- a homoseksualizmem, na razie ich nie dotyczy. Kiedy jednak przekroczą ten magiczny „próg życia”, będą musieli wpisać się w definicję seksualności i dopiero wtedy ich przyjaźń stanie się przedmiotem namysłu.

Zdarzenie to, choć już nigdy nie powtórzyło się w podobnej postaci (aczkolwiek narrator wspomina jeszcze jeden moment bliskości, kiedy Zygmunt „położył mi głowę na piersi. Ucałował raz i drugi w serce, które

rozbijało pręty żeber” – C, s. 61), ustaliło pewną hierarchię, w świetle której uległość i pasywność została przypisana Jerzemu, posłusznemu woli Zygmunta. Ten zaś staje się mentorem i mistrzem, którego Jerzy podziwia i pragnie naśladować: „Zych koncentrował w sobie moją dumę. Dawał moim myślom wyraz, na który się zdobyć nie umiałem. Był tym mną, którego – psiakrew – nie mogłem zrealizować” (C, s. 40).

Wraz z końcem wakacji kończy się również pewien etap przyjaźni. Jerzy ma świadomość, że podobne chwile już nigdy się nie powtórzą. Mężczyźni powoli wchodzi w dorosłe życie. Pochłaniają ich studia, a potem zawodowe obowiązki: Jerzy kończy prawo i zostaje dziennikarzem, z kolei Zygmunt finalizuje doktorat z socjologii i poświęca się karierze naukowej. Żyją w ciągłych podróżach i rozjazdach: „Od szeregu lat oddalamy się z konieczności, [...] coraz bardziej osamotniamy się w naszych odczuciach” (C, s. 50). Spotykają się jedynie z rzadka, przelotnie: w Paryżu, w Berlinie, aranżują krótkie eskapady w góry. Miewają dość liczne i burzliwe romanse z kobietami, które ich od siebie odgradzają. Zych ożenił się z namiętną Hiszpanką, Conchą Estados. Z kolei Jerzy skazany jest na krótkotrwałe związki z przygodnymi kobietami, które ostatecznie przynoszą mu udramę. Romans z Zuzą przekonał go o intelektualnej niższości kobiet, Concha budziła pożądanie jedynie z uwagi na jej bliskość z Zygmuntem, a Sonia okazała się „samą naturą, krwią, zwierzęciem” (C, s. 74), które sieje zniszczenie. W jego pamięci jedynie młodzieńcza, platoniczna miłość do Marii zasługiwała na uznanie i szacunek, podobnie jak przyjaźń z Zygmuntem. Wszelkie inne miłości okazały się torturą, wynikającą z biologicznej konieczności zaspokojenia popędu. Heteroseksualizm staje się przekleństwem. Intensywność doznań cielesnych z kobietami napawa Jerzego panicznym lękiem przed utratą męskości: „Zdejmował mnie czasem strach zatracenia się w tej płci bez granic – bałem się przemienienia w androgyniczną istotę – bez twarzy – bez nazwy” (C, s. 70). Po wypalającym romansie z Sonią Jerzy, doznając „organicznej niechęci”, traci zainteresowanie kobietami, popada w stan „impotencji”, utajenia, z którego wyrывa go tragiczna śmierć przyjaciela.

Zygmunt ginie w trakcie górskiej wyprawy w Alpach. Jerzy dowiaduje się o tym wypadku z ogłoszenia w gazecie i natychmiast podąża śladami zmarłego przyjaciela. W pierwszej kolejności powraca do miejsca, w którym wspólnie spędzili wakacje. Doznaje tam bolesnej świadomości utraty i przemijania. Ziemia, na którą pada wyczerpany, przynosi jednak ukojenie i pogodzenie z losem. Inicjuje jego duchową przemianę. Odzywa się w nim tęsknota za domem, żoną i dzieckiem. Po powrocie do miasta spotyka się z owdowiałą Conchą, od której dowiaduje się, iż Zygmunt ostatnie lata swojego życia spędził z inną kobietą, w słowackich

Tatrach. Na prośbę Conchy Jerzy postanawia odnaleźć dom Zygmunta i kobietę, z którą się związał, by odkryć jego tajemnicę i zrozumieć sens słów dedykacji „Ciszy lasu i twojej ciszy...”, zapisanej w jego ostatniej książce. Drewniany dom na górskiej polanie, do którego dociera, okazuje się domem ze snu, Jerzy doświadcza bowiem czegoś na kształt *déjà vu*, a spotkana w nim kobieta o imieniu Izabela, staje się lustrem, w którym Jerzy dostrzega Zygmunta: „Widziałem głowę Zycha na jej piersiach, pocałunki jego na jej kolanach. Była cała opłynięta Zychem dokładnie, bez reszty” (C, s. 225). Jerzy odkrywa tajemnicę tego domu, który wypełniony jest silną, nieprzerwaną obecnością jego przyjaciela. W dodatku okazuje się, że Izabela nosi w brzuchu jego dziecko. Jerzy pragnie zaopiekować się spuścizną literacką swego przyjaciela. Usiłuje również przekonać Izabelę do wspólnego życia. Ona jednak odchodzi, nie zostawiając mu żadnej nadziei. Fabuła ta wprawdzie nie kończy się żadnym rozwiązaniem, ale jest niemal pewne, że Jerzy nigdy nie wyzwoli się z miłości do Zygmunta, która tragicznie naznaczyła jego życie.

## 4

Niepowodzenia w życiu miłosnym z kobietami skłaniają Jerzego do przemyśleń nad charakterem przyjaźni z Zygmuntem: „Ale co właściwie znaczy moje uczucie dla Zycha? Nasza przyjaźń, czyż nie jest może formą pederastii? Krypto-homoseksualizm?” (C, s. 61). W przypiływie szczerzej śmiałości Jerzy zadaje to pytanie Zygmunutowi:

– Czy nie sądzisz, Zych, że w naszym stosunku jest coś więcej niż przyjaźń? [...]

– Tak. Przecież wiesz tak dobrze jak i ja, że ciało w przedziwne, tysiączne sposoby łączy się z czymś poza nim. Nazwijmy to duszą, czy kompleksem psychicznym. Więc jakże w przyjaźni takiej jak nasza mogłoby być inaczej? Poznaliśmy się, kiedy nie znaliśmy kobiety. Potrzeba miłości wylała się w naszych uściskach, kąpielach, zabawach nad brzegiem jeziora naszych wakacji. Nie wstydę się tego, że lubiłem i lubię patrzeć na twoje nagie ciało i doznaję uczucia siły i przyjemności, gdy obejmuję cię w pół. Zostawmy wstyd kretynom i degeneratom. Cóż może być prostszego? Ale poza tym, nie byłbym skłonny do praktyk pederastii. Właśnie dlatego, że kocham twoje ciało. Pociąga mnie kobieta, bo to jest inne.

Fragment ten wydaje się niezwykle symptomatyczny. Zygmunta definiuje męską przyjaźń jako rodzaj miłości wynikający z połączenia dusz, przejawiający się w nieskrępowanym pragnieniu bliskości, także cielesnej, mogącej sugerować homoseksualny podtekst. Tymczasem Zygmunt wyraźnie odróżnia ją od pederastii, którą rozumie jednowymiarowo: jako praktykę seksualną skoncentrowaną na zaspokojeniu popędu. Zygmunt dystansuje się od pederastii nie dlatego, że jest jej przeciwnikiem, ale dlatego, że redukuje ją do miłości cielesnej, czysto popędowej, pojęcie męskiej przyjaźni rezerwując dla miłości dusz. Pederastia byłaby więc pogwałceniem tej miłości, dlatego Zygmunt stanowczo przyznaje, że nie jest skłonny do praktyk pederastii, właśnie dlatego, że kocha ciało Jerzego. Kocha, a nie pożąda. Męska przyjaźń jest miłością do „tego samego”, tego co już znane, w przeciwieństwie do miłości do kobiet (heteroseksualnej), która zasadza się na pragnieniu tego, co „inne”, co trzeba dopiero poznać. Miłość dusz odbywa się więc poza kontaktem cielesnym, w odróżnieniu od miłości heteroseksualnej, o czym Zygmunt przekonuje Jerzego w dalszej części dyskusji: „Ciebie, twoje ciało mogę kochać wzrokowo, tamto [ciało kobiety – T.K.] muszę także schwycić w ręce, by stwierdzić, że jest piękne” (C, s. 63). Warto zauważyć, że miłość do kobiet umiędzcowiona jest na tym samym poziomie co pederastia, a więc również w perspektywie popędowej, cielesnej, jak gdyby „miłość dusz” w relacji między kobietą a mężczyzną była niemożliwa, zarezerwowana wyłącznie dla mężczyzn. Wyprzedzając nieco późniejszą konkluzję, trzeba dodać, że sprzeczności i podziały, w które uwikłał się Zygmunt, są wynikiem kryzysu definicji homo- i heteroseksualności, o którym pisała w swoich analizach Kosofsky Sedgwick<sup>15</sup>. Do tych wniosków powrócę w dalszej części pracy.

Tymczasem chciałbym przytoczyć obronę miłości homoseksualnej, którą wygłasza Zygmunt, gdyż wydaje się ona dość ważna z uwagi na ówczesny kontekst społeczny, związany z debatą publicystyczną wokół dekryminalizacji homoseksualizmu w polskim prawie karnym<sup>16</sup>:

A zresztą – mój Boże, pederastia? Czy jest w tym co złego, jeśli ktoś czuje taką właśnie chęć? Jeśli to nie jest pozą, jak u młodych aktorów, ale pragnieniem? A teraz kwestia: co jest szkodliwsze, czy obcowanie

<sup>15</sup> Zob. E. KOSOFSKY SEDGWICK: *Introduction: Axiomatic*. In: EADEM: *Epistemology of the Closet*. Berkeley–Los Angeles 1990, s. 1–63.

<sup>16</sup> Jej początki związane są z publikacją Antoniego MIKULSKIEGO: *Homoseksualizm ze stanowiska medycyny i prawa*. Warszawa 1920. O publicystycznej batalii związanej ze zmianami w polskim kodeksie karnym piszę szczegółowo w pracy: *Katastrofy odmienności...*, s. 122–142.

chłopców, czy chodzenie na prostytutki? Potępienie pederastii może wyjść tylko z ust kobiety. Bo to jest dla niej niebezpieczna konkurencja... [...] Dalipan, czy możemy skarżyć się na Platona za *Sympozjon*, a na Michelangela za sonety? Nawet na snobistycznego Wilde'a? Nie – tęsknota ich ucieleśniła się w tych młodych ciałach. A nasza cywilizacja, która zbyt jednostronnie wielbi piękno ciała kobiecego, będzie musiała wrócić do tego, by odczuć i piękno mężczyzny.

C, s. 65

W wypowiedzi tej widać wyraźnie, że w pederastii chodzi wyłącznie o aspekt seksualny. Dostrzec można również, że pederastia i miłość heteroseksualna umieszczone są na tym samym poziomie, dlatego mogą wzajemnie konkurować. Natomiast „miłość dusz” między mężczyznami jest bezkonkurencyjna i w zasadzie znajduje się poza definicją tożsamości seksualnej.

Jerzy nie jest więc ani homoseksualny, ani heteroseksualny (w znaczeniu, które narzuca myślenie o tożsamości opartej na orientacji seksualnej), ani nawet biseksualny, jest raczej „amoseksualny”, co oznacza, że kocha się w duszy drugiego człowieka, przy czym w kulturze patriarchalnej czy też „monoseksualnej” jest to zawsze dusza innego mężczyzny, nie kobiety. Julia Kristeva, analizując relacje pomiędzy mężczyznami w patriarchalnej kulturze antycznej Grecji, pojmując „amoseksualność” jako „miłość dusz” czy też homoseksualność dusz, której przejawy dostrzega także współcześnie:

Eros jest więc homoseksualny, a homoseksualność musi być pojmowana nie jako miłość do *paides*, chłopców, lecz jako pragnienie homologacji, jako identyfikacja płci pod egidą wywyższonego ideału – Fallusa<sup>17</sup>.

Amoseksualność jest więc miłością tego samego, wynikającą z pragnienia identyfikacji jednego mężczyzny z drugim przez uczestnictwo we wspólnym braterstwie. W tym kontekście znaczeniowym amoseksualność zbliża się do koncepcji pragnienia homospołecznego, pojęcia te opisują jednak pragnienie uczestnictwa w męskiej wspólnoty z perspektywy dwóch różnych dyskursów: filozoficznego – w przypadku analizy Kristevej, i socjologicznego – w przypadku analizy Koskofsky Sedgwick. Jednakowoż spostrzeżenie to można ująć w nieco przewrotny sposób: Jerzy jest heteroseksualistą, który zakochał się w duszy, a nie w ciele, drugiego mężczyzny. W nowoczesnym paradygmacie wiedzy o seksualności okazuje się to jak

---

<sup>17</sup> J. KRISTEVA: *Manic Eros, Sublime Eros: on Male Sexuality*. In: EADEM: *Tales of Love*. Trans. L. ROUDIEZ. New York 1987, s. 62. Przekład – T.K.

najbardziej możliwe. Jerzy i Zygmunt potrzebują bliskości, by wzajemnie potwierdzać (Kristeva powiedziała: homologować) własną męskość. Jeśli Jerzy podziwia piękno ciała Zygmunta, to nie dlatego, że jest homoseksualistą, lecz dlatego, że dostrzega w nim duszę drugiego człowieka, emanację wewnętrznego piękna. Wakacyjny pobyt w leśniczówce nad jeziorem stanowił inicjację w heteroseksualną męskość przez incydentalny eksces o charakterze homoseksualnym. Incydentalny homoseksualizm wydaje się w ogóle warunkiem koniecznym w procesie dojrzewania do heteroseksualnej męskości, przy czym nie ma on nic wspólnego z praktykowaniem pederastii. Pederastia w relacjach pomiędzy mężczyznami jest jednowymiarowa i można ją umieścić na tym samym poziomie zdeterminowania, co biologiczną konieczność stosunku płciowego z kobietą. Podczas gdy pederastia jest jedynie kwestią popędu i praktyk seksualnych, homoseksualizm jest miłością w znaczeniu, jakie miłości między mężczyznami przypisała Kristeva: miłością dusz, a więc amoseksualnością. Dlatego przyjaciele z powieści Grabowskiego z czułością wielbią swoje ciała, ale nie są zdolni do seksualnego stosunku. Jeśli tylko dochodzi do cielesnego zbliżenia, to zawsze jest ono wyrazem miłości dusz, którą w kodzie cielesnym można wyrazić jedynie przez złączenie dłoni lub – w najśmielszym wypadku – ust, ale nigdy genitaliów. Zygmunt usiłuje odróżnić to, co seksualne (pederastię), od tego, co nieseksualne (miłość dusz), jednakże logika jego wywodu wikła się w sprzecznościach.

## 5

Aby lepiej zrozumieć relacje między mężczyznami na przełomie wieków, w tym także męską przyjaźń uwikłaną w szereg sprzeczności, warto odwołać się do koncepcji pragnienia „trójkątnego”, którą przedstawił Rene Girard<sup>18</sup>. Analizując skomplikowane układy zależności pomiędzy bohaterami powieści Cervantesa, Flauberta, Prousta, Stendhala i Dostojewskiego, zauważył on, iż pożądanie posiada trójkątną strukturę: oprócz podmiotu i obiektu pożądania istnieje trzeci uczestnik – pośrednik pragnienia, który kieruje pragnieniami podmiotu. W koncepcji Girarda pożądanie nigdy nie jest samoistne, funkcjonuje ono zawsze mimetycznie. Oznacza to, że pragnienie podmiotu oparte jest na naśladowczej iden-

---

<sup>18</sup> R. GIRARD: *Pragnienie „trójkątne”*. W: IDEM: *Kłamstwo romantyczne i prawda powieściowa*. Przeł. K. KOT. Warszawa 2002, s. 7–57.

tyfikacji z pragnieniami innych podmiotów. Zdaniem Girarda, trójkątna struktura pragnienia pojawia się w przypadkach: bowaryzmu, snobizmu czy mody, których obecność prześledzić możemy także w powieści Grabowskiego. Jerzy kształtuje swój rytuał uwodzenia wedle powieściowych wzorców, przekonuje o tym chociażby historia „umężczyźnienia się” (C, s. 20–22) Jerzego poprzez próbę uwiedzenia Janki. W opisie tej historii dominują odniesienia do wielu literackich wzorców, a w szczególności do Casanovy i Baudelaire’a. Jerzy nieustannie zapożycza pragnienia od innych: ojciec zaszczenia w nim donżuanizm, Zygmunt odkrywa przed nim miłość duszy. Z czasem Jerzy zatracza wolę bycia sobą i staje się notorycznym bowarystą, całkowicie identyfikując się z osobą i życiem swojego przyjaciela, nawet po jego śmierci.

O obecności „trójkątnego” pragnienia w powieści Grabowskiego przekonuje struktura relacji między Jerzym, Zygmuntem a innymi kobietami. Relacja między mężczyznami oparta jest początkowo na sportowym współzawodnictwie, które w przyszłości rzutuje na ich stosunki z kobietami. Można wręcz uznać, że przyjaciele konkurują między sobą pod względem liczby doświadczeń seksualnych, przy czym warto zauważyć, że kobiety Zygmunta wzbudzają większe zainteresowanie Jerzego z uwagi na fakt, iż zostały one obdarzone pragnieniem jego przyjaciela. Jerzy pożąda żony Zygmunta z perwersyjną wręcz skłonnością do sadyzmu (C, s. 69). Concha „była najdzikszą muzyką zmysłów” (C, s. 66) dlatego, że kusiła Jerzego swoją bliskością z Zygmuntem.

Jak zauważa Kosofsky Sedgwick, analizując esej Girarda, relacja między mężczyznami w miłosnym trójkącie posiada erotyczny aspekt<sup>19</sup>. Rywalizacja między mężczyznami niejednokrotnie zdradza znacznie większą namiętność i intensywność niż relacja miłosna pragnącego i ukochanej. Więzy pomiędzy uczestnikami trójkąta nigdy nie są jednakowe i determinują asymetryczny podział władzy, która w tym układzie na mocy erotycznego porozumienia przypisana zostaje mężczyznom. W pragnieniu „trójkątnym” więź między mężczyznami nabiera szczególnego znaczenia. Ukochana staje się elementem rozgrywki, jaką toczą. Rywalizacja wywyższa podmiotowość męską, a kobiecą redukuje do funkcji reprezentacji męskich interesów.

W świecie powieści Grabowskiego miłości, a raczej miłostki z kobietami są liczne i krótkotrwałe, można wręcz postrzegać je w perspektywie seryjnej monogamii, w efekcie jednak zawsze stają się udręką duszy i przekleństwem. Doktor Magnasius przekonuje Jerzego, że pragnienie seksu-

---

<sup>19</sup> Zob. E. KOSOFSKY SEDGWICK: *Gender Asymmetry and Erotic Triangles*. In: EADEM: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985, s. 21–27.

alne jest zawsze poligamiczne, natomiast miłość dusz jest jedyna – „ciało jest poligamiczne, ale dusza monogamiczna” (C, s. 168). W tym ujęciu trwała, wieczna i jedyna – prawdziwie monogamiczna – może być tylko męska przyjaźń. Związki z kobietami są możliwe jedynie wtedy, kiedy uzyskają homologację, a więc zostaną potwierdzone i dowartościowane przez innego mężczyznę. Zdaniem Kosofsky Sedgwick, przedmiotowa rola kobiety w miłosnym trójkącie jest przejawem systemowego wykluczenia kobiet w kulturze patriarchalnej, w której „relacje władzy między kobietami a mężczyznami zdają się być zależne od relacji władzy pomiędzy mężczyznami”<sup>20</sup>. Różne formy męskich relacji rozpiętych pomiędzy pragnieniem homospołecznym a pragnieniem homoseksualnym oparte są na strukturalnej mizoginii. Kobiety wpisane w trójkąt pragnienia istnieją więc jako element scalający więzi między mężczyznami. Zygmunt i Jerzy podzielają wręcz przekonanie, że są one niezbędnym środkiem do przeprowadzenia syntezy męskości: „Dokonuje w nas ona [kobieta – T.K.] tej syntezy, której sami nie możemy przeprowadzić” (C, s. 63).

W piekle patriarchalnej kultury, degradującej kobiecość do rangi biologii, heteroseksualny mężczyzna nie jest w stanie uzyskać pełni szczęścia. Pełnię intelektualną i duchową może on znaleźć jedynie w drugim mężczyźnie. Heteroseksualny mężczyzna wydaje się wewnętrznie pęknięty: popęd i prokreacyjny obowiązek skłaniają go ku kobiecie, ale duchowej jedności szuka w świecie mężczyzn, co popycha go w stronę homoseksualności. Odkąd jednak męska przyjaźń została postawiona w stan podejrzenia przez coraz wyraźniejszą homofobię, heteroseksualny mężczyzna skazany jest na egzystencjalną samotność. Przez tęsknotę Jerzego przemawia melancholia heteroseksualisty, który oplatuje niemożliwą przyjaźń i utraconą stronę życia, podobnie jak podmiot liryczny sonetów Ruffera. Jak przekonuje Judith Butler, u podstaw melancholijnej heteroseksualności leży homoseksualny zakaz, który radykalnie ingeruje w płęć kulturową, a tym samym dyscyplinuje relacje między osobami tej samej płci. Heteroseksualna melancholia powoduje, iż „zaprzeczona męska homoseksualność w rezultacie przeradza się w pogłębioną czy też wzmocnioną męskość”<sup>21</sup>, podobnie jak utrata obiektu w trakcie pracy żałoby konsoliduje podmiotowość przez oderwanie obsadzenia libidalnego i przeniesienie go z jednego obiektu na drugi. Identyczny proces przeniesienia zachodzi przecież w trójkącie pragnienia, któremu również można przypisać strukturę melancholijną: rywalizacja pomiędzy mężczyznami jest

<sup>20</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>21</sup> J. BUTLER: *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. K. KRASUSKA. Warszawa 2008, s. 150.

w istocie przetworzoną na drodze sublimacji reminiscencją zaprzeczonej homoseksualności.

Zdaniem Girarda, niektóre formy homoseksualizmu, na przykład homoseksualizm Proustowski, można zrozumieć wywodząc je od pragnienia „trójkątnego”: to sytuacja, kiedy wartość erotyczna zostaje przypisana pośrednikowi pragnienia: „Pęd ku przedmiotowi jest w istocie pędem ku pośrednikowi”<sup>22</sup> – przekonuje francuski myśliciel. Pogoń Jerzego za kobietami Zygmunta, ujawniająca pragnienie dotarcia do jego tajemnicy, jest w zasadzie melancholijną próbą zbliżenia się do przyjaciela przez rekonstrukcję zerwanej przyjaźni. Powieść Grabowskiego ukazuje nie tylko problem z definicją homo- i heteroseksualności na początku XX wieku, jest również świadectwem zerwania, które nastąpiło w obszarze męskich relacji homospołecznych na skutek osadzenia seksualności w porządku wiedzy i władzy.

Jak podkreśla Kosofsky Sedgwick:

w każdym zdominowanym przez mężczyzn społeczeństwie istnieje szczególna więź pomiędzy męskim pragnieniem homospołecznym (w tym także homoseksualnym) a strukturami utrzymującymi i przekazującymi patriarchalną władzę: więź zasadzająca się na inherentnej i potencjalnie aktywnej zgodności. Z przyczyn historycznych, ta szczególna więź może przybierać kształt ideologicznej homofobii lub ideologicznej homoseksualności, a także wysoce sprzecznej, lecz mocno ustrukturyzowanej kombinacji tych dwóch<sup>23</sup>.

W tym ujęciu nowoczesna definicja homo- i heteroseksualności wydaje się wewnątrznie sprzeczna, a zarazem fundamentalna i paradygmatyczna dla kultury. Można wręcz uznać, że kultura patriarchalna jest oparta na strukturalnej sprzeczności, w której bliskie relacje między mężczyznami są jednocześnie wymagane i zakazane. Paradoks ten wynika z faktu, wyraźnie zaakcentowanego chociażby w psychoanalizie, że rozróżnienie tego, co seksualne i tego, co nieseksualne, staje się wysoce problematyczne, a częstokroć niemożliwe do przeprowadzenia. Ów epistemologiczny impas kładzie się cieniem na przyjaźni Jerzego i Zygmunta, którą umieścić można między homospołecznym rajem a piekłem heteroseksualizmu.

---

<sup>22</sup> R. GIRARD: *Pragnienie „trójkątne”...*, s. 16.

<sup>23</sup> E. KOSOFSKY SEDGWICK: *Gender Asymmetry...*, s. 25. Przekład – T.K.

## Bibliografia podmiotowa

GRABOWSKI Z.: *Ciszy lasu i twojej ciszy*. Kraków 1931.

## Bibliografia przedmiotowa

- BACZYŃSKI S.: [bez tytułu] „Polonista” 1933, z. 4.  
 BACZYŃSKI S.: *Pisma krytyczne*. Oprac. A. KIJOWSKI. Warszawa 1963.  
 BUTLER J.: *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. K. KRASUSKA. Warszawa 2008.  
 CYBULSKA M.E.: *Tematy i pisarze*. Londyn 1982.  
 FIK I.: *20 lat literatury polskiej (1918–1938)*. Kraków 1939.  
 FLUKOWSKI S.: [bez tytułu] „Droga” 1932, nr 5.  
 FOUCAULT M.: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1995.  
 GIRARD R.: *Kłamstwo romantyczne i prawda powieściowa*. Przeł. K. KOT. Warszawa 2002.  
 JESKE-CHOIŃSKI T.: *Seksualizm w powieści polskiej*. Warszawa 1914.  
 KALIŚCIAK T.: *Katastrofy odmieńców*. Katowice 2011.  
 KALIŚCIAK T., WARKOCKI B.: *Czesław Miłosz. O homospołecznym aspekcie środowiska literackiego Warszawy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*. W: *Warszawa Miłosza*. Red. M. ZALESKI. Warszawa 2013.  
 KOSOFSKY SEDGWICK E.: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985.  
 KOSOFSKY SEDGWICK E.: *Epistemology of the Closet*. Berkeley–Los Angeles 1990.  
 KRISTEVA J.: *Tales of Love*. Trans. L. ROUDIEZ. New York 1987.  
 MIKULSKI A.: *Homoseksualizm ze stanowiska medycyny i prawa*. Warszawa 1920.  
 MIŁOŻ C.: *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*. Kraków 2003.  
 RUFFER J.: *Posłanie do dusz*. Warszawa 1922.  
 STAROWIEYSKA-MORSTINOWA Z.: [bez tytułu] „Przegląd Powszechny” 1931, nr 570.  
 TERLECKI T.: *Przewyciężenie egotyzmu*. „Słowo Polskie” 1931, nr 273.  
*Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*. T. 3. Red. J. CZACHOWSKA, A. SZALAGAN. Warszawa 1994.

Tomasz Kaliściak

## In the hell of heterosexualism

On a male friendship in a novel by Zbigniew Grabowski *Ciszy lasu i twojej ciszy*

Keywords: Zbigniew Grabowski, male friendship, asexuality, homo-social desire, homoeroticism

## Summary

The article deals with the problem of a male friendship which in a debut novel by Zbigniew Grabowski *Ciszy lasu i twojej ciszy* (1931) was presented under the label of

the love of souls deprived of a bodily element. Love between the novel characters the author analyses in a perspective of “amosexuality” (J. Kristeva) has a homo-social nature and is deprived of a bodily aspect, is perceived by both friends as more valuable than love to women and, paradoxically, homosexuality. Male friendship, understood in such a way, illustrates contradictions deriving from the crisis of a definition of homo and heterosexuality that appeared at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries as a result of the emergence of a discourse on sexuality.

Tomasz Kaliściak

### In der Hölle der Heterosexualität

Die Männerfreundschaft in dem Roman *Ciszy lasu i twojej ciszy* von Zbigniew Grabowski

Schlüsselwörter: Zbigniew Grabowski, Männerfreundschaft, Amosexualität, homosoziale Begehren, Homoerotismus

#### Zusammenfassung

Der Artikel handelt über die von Zbigniew Grabowski in seinem Debütroman *Ciszy lasu i twojej ciszy* (1931) (dt.: *Die Waldstille und deine Stille*) als eine Seelenliebe ohne Körperlichkeitselemente dargestellte Männerfreundschaft. Das von den Romanhelden empfundene Gefühl, das von dem Autor aus der Sicht der „Amosexualität“ (J. Kristeva) betrachtet wird, hat einen homosozialen Charakter. Da ihre Liebe mit keinem körperlichen Akt einhergeht ist sie von den beiden Freunden für ein wertvolleres Gefühl als die Liebe zu Frauen oder – paradoxal – Päderastie gehalten. So verstandene Männerfreundschaft veranschaulicht alle aus der Krise der Definitionen: Homosexualität und Heterosexualität folgenden Widersprüche; diese Krise tritt an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts auf, als es zu einem Diskurs über die Sexualität gekommen ist.



Anna Szóstak  
UNIWERSYTET ZIELONOGÓRSKI

## Czyta $\dot{l}$ o Tadeusza Konwickiego – interpretacja po latach

Słowa klucze: Tadeusz Konwicki, *Czyta $\dot{l}$ o*, przełom, mit, czasoprzestrzeń symboliczna

Przypadająca na rok 2012 dwudziesta rocznica ukazania się powieści Tadeusza Konwickiego *Czyta $\dot{l}$ o* wydaje się znakomitą okazją do ponownego przyjrzenia się powieści, która tuż po jej opublikowaniu nie wzbudziła entuzjazmu krytyki. Przemysław Czapliński uznał ją za nieudaną, zarówno jeśli chodzi o satysfakcję czytelnika literatury popularnej, jak i fakt, że tą powieścią, jego zdaniem, Konwicki wypisuje się „z wcześniejszych – realistycznych i diagnostycznych – zobowiązań, jakie nałożono na jego twórczość od czasu *Małej apokalipsy* (1979) albo nawet *Sennika współczesnego* (1963)”<sup>1</sup>. Ta etykieta przyczepiona powieści przez znanego krytyka sprawiła, że odtąd zaczęto ją traktować z pewnym lekceważeniem, uznając za rzecz niewartą uwagi i głębszego namysłu. Czy dzisiejsza perspektywa pozwoli zweryfikować ten osąd? Czy rzeczywiście powinniśmy patrzeć na *Czyta $\dot{l}$ o* jak na potknięcie, które trafia się największym pisarzom i które najlepiej pomijać wyrozumiałym milczeniem?

Z pierwszym stwierdzeniem chyba rzeczywiście przyjdzie się zgodzić – z punktu widzenia dzisiejszego wymagającego czytelnika stylizacja na powieść detektywistyczną czy romans na pewno nie wystarczy, ale ten niedosyt odczuwał przecież już odbiorca ówczesny – którego głód literatury odpowiadającej na jego potrzeby ludyczne, uwolnionej od narodowych powinności, spełniającej wymagania stawiane kulturze popularnej, wciąż

<sup>1</sup> P. CZAPLIŃSKI: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 65–66. Zob. też IDEM: *Tadeusz Konwicki*. Poznań 1994, s. 195.

jeszcze nie został zaspokojony. Wysoce wątpliwe jednak wydaje się przekonanie, że doświadczonemu pisarzowi, mistrzowi w żonglowaniu gatunkami przytrafiła się nagle rzecz słaba i niedopracowana. O wiele bardziej uprawnione staje się wobec tego przyjęcie założenia, że nie o satysfakcję odbiorczą tu idzie, że niedosyt stąd wynikający jest kolejną, zamierzoną prowokacją pisarza, który w ten sposób stara się zwrócić naszą uwagę na zupełnie inne kwestie. Szyta grubymi nićmi kryminalna fabuła być może świadomie ujawnia swoje braki, skłania do postawienia pytania, gdzie wobec tego leży klucz do odczytania tej powieści. Możliwe że jej kształt gatunkowy jest formą komentarza do rzeczywistości, w jakiej powstała. A był to – przypomnijmy oczywistość – czas rewolucyjnych zmian w literaturze i kulturze. Obydwie dziedziny w zupełnie nowych okolicznościach społeczno-politycznych i ekonomicznych wymagały ponownego samookreślenia się i zweryfikowania obowiązujących od dziesięcioleci wzorców i sposobów realizowania się i przejawiania. Przeobrażenia sięgały jednak znacznie głębiej, dotykając mitycznego fundamentu myślenia o literaturze jako przestrzeni kulturowego i narodowego *sacrum*. Ten mit, głównie romantycznej proveniencji, należy rozpatrywać chyba nie tylko w kontekście polskich doświadczeń historycznych i przemian, jakie dokonały się w ciągu ostatniego półtorawiecza, zwieńczone przełomem roku 1989, lecz także, a może przede wszystkim, w perspektywie pytań i wyzwania, przed jakimi stanęła kultura i świadomość europejska w obliczu wydarzeń, które na zawsze zmieniły jej kształt i charakter. Na polskie opozycje i dylematy rozstrzygające się w nieustającym sporze między Gustawem a Konradem nałożyły się inne, każące na nowo przemyśleć racje takich oponentów ideowych, jak choćby Prometeusz i Faust czy Settembrini i Naphta. Jest jednak coś, co ich, podobnie jak bohaterów książek Konwického, łączy – ból istnienia i konieczność odnalezienia siebie w chaosie zmieniającego się gwałtownie świata, w którym poszukiwanie punktu odniesienia, jakiejś stałej, niezmiennego centrum, słowem – mitu, uprawomocniającego ludzką egzystencję i obdarzającego ją metafizyczną racją, staje się warunkiem *sine qua non* poczucia sensowności bytu. To przecież za taki właśnie mityczny porządek wszechświata decyduje się poświęcić życie bohater *Małej apokalipsy*:

Tak, widzę, pamiętam wczorajszą noc. Nagłą światłość na progu jesiennej albo letniej nocy. Raptowna, wszechogarniająca pewność, że to my, ludzie, ta płynąca znikąd donikąd rzeka materii biologicznej, że to my stworzyliśmy Boga. Nie w siedem dni, ale przez wieki lodowców i tropików, przez wieki rodzących się kontynentów i wysychających mórz, przez wieki rozwoju półkul mózgowych i zamierania skrzeli,

przez wieki złe i dobre, przez ery ujawnione i okryte dotąd tajemnicą, przez całą naszą człowieczą wieczność stworzyliśmy mozolnie, z bólem, z męką naszego Boga, Boga miłosierdzia i dobra, aby nas uchronił przed złem wszechświata, kosmosu albo choćby tego niebieskiego nieba, które razi nas piorunami. Żeby nas uchronił przed nami<sup>2</sup>.

Zmienione realia późniejszego, tak długo wyczekiwanego czasu, nie wymagają już może tak tragicznych i spektakularnych ofiar, trauma istnienia i tęsknota za sensem wciąż jednak są tak samo silne, każąc bohaterowi *Czytała* marzyć o wielkim wołaniu w przestrzeń: „Może wyjdę na balkon i strasznym kosmicznym wrzaskiem nawymyślam całemu światu”<sup>3</sup>. Te na poły rzeczywiste i na poły fantasmagoryczno-oniryczne rojenia bohatera staną się zresztą główną zasadą organizującą świat przedstawiony powieści. Świat, w którym budzi się pewnego ranka jest już światem odmienionym, innym od tego, w jakim żył do tej pory i jakiego będzie się musiał odtąd boleśnie uczyć na nowo („Nie byliśmy jeszcze przyzwyczajeni do nowego nazewnictwa policyjnego, my, klienci dawnej komunistycznej milicji” – Cz, s. 238). W świecie tym wciąż są jednak upiory przeszłości, bardziej nawet realne niż wcześniej, jest też ta sama duszna atmosfera codziennego koszmaru, znana z *Małej apokalipsy*:

I zobaczyłem wtedy przed sobą tunel cichej ulicy, półnagie nieruchome drzewa i na samym końcu ciężki masyw Pałacu Kultury. Ale ten Pałac dziwnie się przybliżył. Stał na wyciągnięcie ręki, strasznie wyrazisty, namacalny, jakby wycięty z grubej brązowej tektury, z czarnymi prostokątami okien pozbawionych nie tylko światła, ale i szyb. Tkwił jak martwa dekoracja teatralna, raczej operowa, i był do tego stopnia realny, niestonowany zwykłą mgłą, codziennym smogiem, rozmyciem oddalenia, że pomyślałem: jakby wypompowano z miasta powietrze. Patrzyłem tak i nie mogłem oderwać wzroku od tego nieboszczyka architektonicznego i bałem się przenieść wzrok gdzie indziej.

Cz, s. 239

Sceneria miasta ma, jak zwykle u Konwickiego, znaczącą wymowę. Tworzy nie tylko tło poczynań bohatera, lecz także jest odrębnym i samodzielnym bytem metaforycznym, który buduje warstwę znaczeń i symbolicznych zależności. Pałac Kultury, z woli historii przypadkowy, ale zarazem wyrazisty i jednoznaczny symbol Warszawy, w nowej rzeczywistości straszy martwością i pustką. Ale podobnie jak przeszłość nie znika, ist-

<sup>2</sup> T. KONWICKI: *Mała apokalipsa*. Warszawa 1989, s. 195.

<sup>3</sup> T. KONWICKI: *Czytało*. Warszawa 2010, s. 352 (wydanie I – Warszawa 1992). W dalszej części pracy dla oznaczenia cytatu stosuję skrót Cz oraz podaję numer strony.

nieje, żyjąc własnym życiem, przypominając swoją obecnością o czasie minionym, który determinuje w dużym stopniu czas teraźniejszy i projektuje przyszły. Przestrzeń jest tu równie ważna jak czas historyczny, a ich rozumienie u Konwickiego bliskie jest konstatacjom Paula Ricoeura dotyczącym równoważności zarówno obiektywnego, jak i spekulatywnego postrzegania czasoprzestrzeni, jaką tworzą nie tylko warunki obiektywne, lecz także my sami – nadając sensy i wpisując je w tkanę mitu – wyobrażeń i przedstawień o charakterze całościowym i teleologicznym:

Tę odyseję przestrzeni – przeżywaną, konstruowaną, przemierzaną, zamieszkiwaną – można prześledzić za pomocą *ontologii „miejsca”*, zajmującej ten sam poziom co ontologia „historyczności” [...].  
Poznanie historyczne chyba wcale nie zrywa z tymi wizjami czasu historycznego, skoro mówi o czasie cyklicznym bądź linearnym, czasie nieruchomym, o upadku bądź postępie. Czyż wobec tego zadanie pamięci pouczanej przez historię nie polegałoby na przechowywaniu śladu tej spekulatywnej historii na przestrzeni wieków i włączeniu go w jej przestrzeń symboliczną? Takie będzie najwyższe przeznaczenie pamięci – nie przed, lecz po historii. Pałace pamięci, o których czytaliśmy w *Wyznaniach* Augustyna, przechowują nie tylko wspomnienie o zdarzeniach, regułach gramatyki, retorycznych egzemplach; przechowują także teorie, w tym takie, które roszcząc sobie prawo do ich ogarnięcia, groziły ich likwidacją<sup>4</sup>.

Sprzeczność w łączeniu pojęć cykliczności i linearności, *Mythos* i *Logos*, jest tu bowiem tylko pozorna – bohater Konwickiego żyje w obu jednocześnie: czas przebiegający po linii prostej, od jednego punktu do drugiego, bez możliwości cofnięcia się, nakłada się na czas pamięci, która zdarzeniom i miejscom stara się przypisać sens, umieścić je w kolistej wizji czasoprzestrzeni, w której nic nie jest przypadkiem, ale konsekwencją wynikającą z regularności jakiegoś wyższego, nadrzędnego planu oraz porządku czyniącego strukturę bytu jednostkowego i zbiorowego sensowną i celową. Na tym właśnie polega siła mitu, którego tworzenie, nawet za cenę możliwych rozczarowań, jakie najczęściej przynosi jego konfrontacja z rzeczywistością, wydaje się jedną z zasadniczych, konstytutywnych potrzeb ludzkości.

Takimi marzeniami i wyobrażeniami żyje także bohater skonfrontowany nagle z rzeczywistością, która kompletnie go zaskoczyła (w planie wydarzeń fabularnych jest to wkroczenie pewnego ranka do mieszkania

---

<sup>4</sup> P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Tłum. J. MARGAŃSKI. Kraków 2007, s. 202, 212.

bohatera ekipy dochodzeniowo-śledczej, która odnajduje w jego łóżku ciało nieznanego mu dziewczyny), zmuszając do dokonania rozrachunku z własnym życiem i przeszłością:

Dlaczego ja nie umarłem wcześniej. Tyle razy miałem okazję. Wszystko się nie układa. Nie układa od lat. [...] Wszystko jedno, pomyślałem. Teraz to już wszystko jedno. Tak się musiało skończyć. Ale co się miało tak skończyć. Moje życie. Mój los. Mój niefart.

Cz, s. 241

Dla Konwickiego w momencie ukazania się powieści, tak jak dla jego bohatera, wraz z przemijaniem euforii dni i miesięcy tak długo wyczekiwanej zmiany staje się jasne, że całościowy projekt (znamienne sformułowanie „Wszystko się nie udało” (Cz, s. 241) zamiast zwrotu przyjętego w językowym uzusie „Nic się nie udało”) daleki jest od postulowanego i oczekiwanego. Pielęgnowane przez długie lata „Wszystko” – romantycznej proveniencji mit, projektujący realizację najszczytniejszych wolnościowych i humanistycznych ideałów w nowej, niepodległej, demokratycznej i sprawiedliwej ojczyźnie okazuje się kolejnym złudzeniem, złowrogą fantasmagorią, złym snem, z którego nie można się obudzić, grożącą utratą sensu w znaczeniu metafizycznym klęską w wymiarze ogólnym i jednostkowym, gdyż mikrokosmos pojedynczego istnienia jest ściśle powiązany z makrokosmosem Historii. W tym pierwszym aspekcie entuzjazm i nadzieje związane z nowym początkiem ustępują miejsca, tak jak w roku 1918, gorzkiej radości z „odzyskanego śmietnika”, w istocie zaś – cmentarzyska idei i sensów zbyt wysublimowanych, by mogły sprostać oczekiwaniom i uchronić się od chaosu nieprzewidywalności realnego życia. W planie osobistym natomiast oznacza dla bohatera niemożność pogodzenia się z faktami, mierzenie rzeczywistości miarą mitu, co sprowadza się do braku zgody na życie w świecie dalekim od wyobrażeń o ziszczonej idei, dla której kiedyś, jak jego wcześniejsze wcielenie w *Małej apokalipsie*, gotów był ponieść najwyższą ofiarę. Zyskuje perspektywę, z której wszystko wygląda inaczej, karleje i degeneruje się, wskazując – w obliczu dziejowych i geopolitycznych determinant oraz uwarunkowań – ironię Historii, w której krzywym zwierciadle przegląda się terażniejszość:

sunęliśmy wolno w stronę Placu Trzech Krzyży. Słaby ruch w słabym miasteczku osłabłego kontynentu, pomyślałem. Gruzowisko zapomnianych wojen, umarłych reżimów, niedokończonych cywilizacji. Jakaś gwiazda, z pewnością fałszywa gwiazda zaranna wytrzeszczała się nad doliną ulicy.

Cz, s. 241

Obietnica odnowy kryjąca się w micie wiecznego powrotu, micie *apokatastasis* – zaczynania od początku i podejmowania kolejnej szansy, uzdrowienia, stworzenia na nowo, zmienia się w parodię, w męczącą malignę, senny koszmar, w którym bez końca powtarza się te same błędy: „Co się stało. Co się stało ze mną. Skądś to wszystko znam. Ktoś mi o tym opowiadał” (Cz, s. 241). W *Czytadle*, jak zauważa Aleksander Fiut, Konwicki na pewno nie „ograniczył się wyłącznie do gorzkiej satyry, skrajnie wyostrażając anomalie, które dały się po 1989 roku zaobserwować w życiu politycznym i społecznym”<sup>5</sup>. Nie jest to jednak także jednoznacznie obraz „*finis mundi*”<sup>6</sup>, a więc wizja zawierająca „hipotezę eschatologiczną”<sup>7</sup>. To również coś więcej niż „koniec świata jako stan permanentny”<sup>8</sup>. Przewidywalny schemat powieści kryminalnej, który zastosował Konwicki (i od którego autotematycznie i ironicznie się dystansuje), uzasadnia samopoczucie bohatera, uświadamiającego sobie powtarzalność i absurd egzystencjalnego banału, a także złudność ludzkiej wiary w wielką sprawę i uniwersalny, ponadczasowy, wyższy sens, za którym jednak, pomimo tej wiedzy albo na przekór niej, nigdy nie przestaje się tęsknić i podążać, próbując, z podziwu godnym uporem, ciągle od nowa i ulegając wciąż tym samym słabościom – w skali ludzkiej i w skali historycznej:

Znam na wylot wszystkie te nasze zachowania, które wydają nam się oryginalne i własne, spowodowane niepowtarzalnym incydentem, a są tylko odruchem właściwym dla każdego egzemplarza naszego gatunku. Więc ja wszystko wiem i mogę nawet przewidzieć obscurny automatyzm następnych gestów i poczynań, więc ja wszystko wiedząc [może bez przecinka?? – rytm] kropnąłem jeszcze jedną szklaneczkę [...]. Gdybym ja to mógł odwołać, skasować za sobą, unieważnić na wieczność.

[...] a przecież nie chciałem pić, mam nadkwasotę, to oni pili, chleli, zalewali się, ja po trzeźwemu na widok butelki odbezpieczam pistolet, więc ja, niech pan wierzy, naprawdę niewinny, coś sobie przypomniałem, Europę, tak Europę Środkowowschodnią, wojny, rewolucje, katastrofy moralne, wstydy, rozpacz, poniżenia, niegodne postęпки i łaknienie wzniosłości.

Cz, s. 245–247

<sup>5</sup> A. FIUT: *Konwickiego quasi-traktat o ubecji*. W: *Kompleks Konwicki*. (Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 27–29 października 2009 roku przez Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ oraz Wydział Polonistyki UJ). Red. A. FIUT, T. LUBELSKI, J. MOMRO, A. MORSTIN-POPLAWSKA. Kraków 2010, s. 88.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Zob. A. FIUT: *Histeria?* W: IDEM: *Pytanie o tożsamość*. Kraków 1995, s. 91.

<sup>8</sup> A. FIUT: *Konwickiego quasi-traktat...*, s. 89.

To tęsknota za tym, by koniec, unieważniając przeszłość, stawał się nowym początkiem, otwierał przyszłość. Z rozbudzonej przez mit nadziei, posługując się słowami Mircei Eliadego, „zniweczenia minionego czasu, obalenia historii przez stały powrót *in illo tempore*, [...] do beczasowej chwili pierwotnej pełni”<sup>9</sup>, a przynajmniej ziszczenia snów o wielkiej idei, nie pozostaje wiele: upragnione „wszystko” zamienia się w pełne gorczy i rozczarowania „nic”: „Kiedyś interesowałem się polityką i kochałem nieszczęśliwą ojczyznę” (Cz, s. 242) – mówi bohater. Już wie na pewno, że skończyły się czasy wielkich czynów i wielkich śmierci („Czy tak niechlujnie i bez głębszych znaczeń ma wyglądać moje szczęście, jeśli już przyszła na mnie pora” (Cz, s. 249) – pyta retorycznie, będąc wychowanym na literaturze romantycznej i bohaterskiej), tak jak – co wie autor książki – skończyły się czasy wielkich narracji. Autor wie również i to, że od przeznaczenia, jakim jest własne miejsce w przestrzeni i wynikająca z niego tożsamość, nie ma ucieczki. Świadomość tego jest jednak w jakiś sposób krzepiąca, chociaż oparcie, które daje, jest niepewne:

Wyszedł, nie zamykając drzwi na klucz. Mógłbym skorzystać z okazji. Ale lepiej umrzeć. Dobrze byłoby zamknąć oczy i znaleźć się po drugiej stronie. Ładnie to wykombinowano, znaleźć się po drugiej stronie. Magiczne prześwity, tajemnicze zakamarki, niegłębokie przepaście. Uboga magia.

Cz, s. 249

Śmierć idei, śmierć mitycznego paradygmatu, to śmierć ducha i sensu, bez którego człowiek nie może istnieć jako istota spełniona. Bez nich jest tylko więźniem, który na szarych ścianach swojej celi może co najwyżej wydrapywać swój ból i gniew, dramat konieczności i ograniczeń – w niedoskonałości biologicznej nietrwałej istoty kryjący nieadekwatny do niej i nieskończony potencjał uniwersum:

Krzyk protestu, może imię chwilowej ukochanej albo złotą myśl, od której nie sposób się uwolnić. On jest astronomem. Ma w głowie cały trójwymiarowy model wszechświata. Stale jest świadom lotu niebiesko-białej lekko zgniecionej kuli w pozorowanej pustce. Dla nas jest noc, a dla niego półobrót na własnej osi ambitnej i zarozumiałej planetki.

Cz, s. 242–243

Rozmowa ze śledczym staje się dla bohatera okazją do dokonania rachunku z własnym życiem, którego kolejne etapy, jak kręgi na wodzie

<sup>9</sup> M. ELIADE: *Mit wiecznego powrotu*. Tłum. K. KOCJAN. Warszawa 1998, s. 94, 95.

rozchodziły się z jednego punktu, miejsca narodzin, determinującego i jednocześnie wyznaczającego azymut. W tym właśnie punkcie brały początek ścieżki wyznaczające kierunek, decydujące o przyszłych losach i wyborach:

ona mi przypominała moją młodość, a może nawet dzieciństwo. Bo tam, skąd pochodzę, spotykało się często takie młode kobiety o ciemnych włosach, fiołkowych oczach i bladej cerze. I potem one pojechały na Syberię albo pośpiesznie wyszły za mąż za bohaterskiego partyzanta, który okazał się pijakiem, albo po prostu zostały starymi pannami z niewiadomych powodów.

Cz, s. 246

Wciąż obsesyjnie powraca pytanie, które zadaje sobie również bohater na płaszczyźnie fabularnej intrygi kryminalnej – jak to się stało, jak do tego doszło? Jest to pytanie o uwodzicielską i zwodniczą zarazem moc idei władających wyobraźnią, o mechanizmy ich działania, pułapki, jakie na nas zastawiają, wkraczając w „mityczną przestrzeń naszych uczuć”<sup>10</sup>, by odnaleźć tam odwieczne pragnienie mitu, który mógłby być „wyrażeniem pewnego sposobu bycia w świecie”<sup>11</sup>:

Co ja tu robię. Gdzie mnie zagnało. I co zagnało. Mnie, który zawsze tak ostrożnie kosztowałem życia. Ostrożnie. A wojna, a amoki intelektualne i moralne, a cały ten chłam życiowy. Paręset metrów stąd jest mój dom, moja codzienność, moje skrzypiące łóżko. Co mnie oddzieliło od mego gasnącego żywota.

Cz, s. 247

To dylematy opisywane wcześniej nie tylko w *Małej apokalipsie* i nie tylko w twórczości Konwickiego. Na myśl przychodzi tu jakże wyrazisty przykład bohaterów parabolicznej powieści Jerzego Andrzejewskiego *Bramy rajy*. W *Czytadle* i *Bramach rajy* mamy jednak dodatkowo do czynienia z faktem dokonany i doświadczeniem, które podpowiadają, że – zacytujmy Leszka Kołakowskiego:

Uczestnictwo w micie jest – przynajmniej w naszej kulturze – wiecznym wyzwaniem dla rozumu, jest uzurpatorstwem w stosunku do monopolu władzy, którą sprawują nad nami „w naturze zastane” potrzeby naszego ciała. Rozdwojenie świadomości jest rozdwojeniem życia na porządki, które nie mogą odnosić się do siebie ani z obojętnością izolowanych

<sup>10</sup> Zob. R. PRZYBYLSKI: *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Warszawa 2002.

<sup>11</sup> M. ELIADE: *Mity, sny i misteria*. Tłum. K. KOCJAN. Warszawa 1999, s. 17.

całkiem obszarów, ani z życzliwością uzupełniających się kooperantów, wspólnie konstruujących całość egzystencji. Porządek animalny i porządek mityczny zwrócone są przeciw sobie w nieprzychylniej podejrzliwości, czasem wrogości – przynajmniej w kulturze, której ruchomość sama nie pozwala na zrównoważenie. Nie mamy powodów, by wierzyć w syntezę ostateczną, która okaże pozorność tego skłócenia, jego tymczasowość. Nie mamy powodów, by dać się zwodzić eschatologii dziejowej czy kosmicznej, obiecującej nam spełnienie graniczne historii, pojednanie nieodwracalne wszystkich energii czynnych w kulturze, słowem – przerośnięcie doczesnego świata w tryumfalną harmonię punktu Omega (by użyć Teilhardowskiego wyrazu)<sup>12</sup>.

Nieulegająca wątpliwości sensowność idei, której wierny był bohater i której aktualność skończyła się wraz z nadejściem nowego, w utworze Konwickiego przeciwstawiona zostaje z jednej strony chaosowi historii skazującej na wieczne poszukiwanie nowych celów i powołań:

Ja nie byłem nigdy takim flakiem rozdeptywanym przez historię na rogach ulic. Miałem pewne ambicje. Na początku bardzo silne, potem słabsze. Świat znowu szuka wzorców.

Cz, s. 249

Z drugiej – przypadkowości wydarzeń, jakie przynosi życie, podlegającym kaprysom historii oraz potrzebom i ograniczeniom naszej materialnej i cielesnej natury:

Wszystko się we mnie rozsypało. Trzeba się pozbierać. Ale do czego się pozbierać. Co się stało. I czy to możliwe, żeby mi się zdarzył taki idiotyczny nonsens. [...] Kto to zainscenizował. Nasz tyran, boski przypadek?

Cz, s. 252, 254

Tadeusz Konwicki bardzo mocno przywiązany jest do odchodzącego w przeszłość i wypieranego przez życie romantycznego paradygmatu – gdzie Gustaw wciąż jeszcze walczy z Konradem, a powołaniem poety jest bycie przewodnikiem narodu i wieszczem („I ja starałem się – wyznaje bohater – być wzorcem dla tych wszystkich nierozgarniętych, co wytrzeszczają zażawione oczy i ciągle o coś pytają” – Cz, s. 249) – z którego oków próbuje się jednak, choćby przez prowokacyjnie pospolitą formę powieści i jej obrazoburczy tytuł, wyzwolić, zmierzyć z wyzwaniem nadchodzącej epoki. A ta wydaje się nie mieć właściwości i punktów odniesie-

<sup>12</sup> L. KOŁAKOWSKI: *Obecność mitu*. Paryż 1972, s. 196–197.

nia, zdaje się niestała i płynna, by użyć określenia Zygmunta Baumana<sup>13</sup>, czego skutkiem jest również brak organizujących ją mitów, co opisuje Konwicky jako stan dziwnej, toczącej zwłaszcza cywilizację europejską, choroby, której wirus atakuje świadomość, niszcząc:

Mechanizmy motywacji życiowych. Jednego dnia pan się budzi – mówi podczas przesłuchania bohater zwracając się do śledczego – i nie chce się panu kochać ojczyzny, nie ma pan ochoty zarabiać pieniędzy, stają się obojętne panu sława, zaszczyty, podziw bliźnich, ryzyko hazardu, a nawet strach przed Panem Bogiem. [...] człowiek przestaje bać się nieba i piekła.

Cz, s. 259

Te dywagacje wydają się zresztą streszczeniem sformułowanych przeszło dekadę później poglądów i rozpoznań Zygmunta Baumana, dotyczących późnej nowoczesności (płynnej nowoczesności, ponowoczesności) z jej głównymi bolączkami: zanikiem więzi emocjonalnych, głodem uczuć i idei, moralnym relatywizmem, poczuciem jałowości i metafizycznej pustki, bezdomności oraz wykorzenia – tak w znaczeniu braku własnego miejsca w sensie fizycznym, jak i duchowym, wreszcie – wtórności i powtarzalności życia, a także wtórności i powtarzalności kultury jako parodii ich cyklicznej odnawialności, jak również nieskończonej pomysłowości. W tej epoce wszystko wydaje się wtórne i nijakie, nawet krzyk aresztanta w komisariacie nie budzi już grozy: „dawniej takie wycie oznaczało tortury, dziś natomiast mogło być objawem nudy” (Cz, s. 269); „Świat traci wymiary – mówi bohater – i staje się płaski jak fotografia” (Cz, s. 273).

Dla Konwickiego nowe łączy się dodatkowo ze świadomością utraty romantycznego wzorca rzeczywistości, co bardzo wyraźnie uzmysławia sobie bohater, postrzegając romans w kategoriach nie dawnego i wzniesłego *Mythos*, ale racjonalnego *Logos*, autonomizując i instrumentalizując – tak jak ujmuje to Michel Foucault<sup>14</sup> – sferę biologii oraz naturalnych, libidalnych i najbardziej prymitywnych popędów, które kultura nieudolnie ukrywa pod fasadą obyczajowego konwensu:

Miłość, czy to, co nazywamy miłością, a co okrasza nasz animalny przymus prokreacyjny, więc ta miłość w moim pojęciu to jakieś upo-

<sup>13</sup> Zob. m.in. Z. BAUMAN: *Płynna nowoczesność*. Tłum. T. KUNZ. Kraków 2006; Z. BAUMAN: *Płynne życie*. Tłum. T. KUNZ. Kraków 2007; Z. BAUMAN: *Płynny lek*. Tłum. J. MARGAŃSKI. Kraków 2008; Z. BAUMAN: *Płynne czasy: życie w epoce niepewności*. Tłum. M. ŻAKOWSKI. Warszawa 2007.

<sup>14</sup> Zob. M. FOUCAULT: *Historia seksualności*. Wstęp T. KOMENDANT. Tłum. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1995.

karzające ograniczenie, jakaś utrata samodzielności, chwilowe albo trwałe upośledzenie umysłowe. Owa miłość to stan niższości, zgubienie panowania nad sobą, uzależnienie pozbawione kontroli racjonalnej. Ale miłość to także umowna forma naszej kultury, to pewien konwenans obyczajowy, a też i jakaś postać rozrywki emocjonalnej.

Cz, s. 260

Klęskę w każdym z wymiarów – bo nie pozostaje nawet gorzka satysfakcja moralnej przewagi i racji – w takim ujęciu ponosi więc nie tylko Konrad, lecz także Gustaw, nie tylko Prometeusz, lecz także Faust. Bohater *Małej apokalipsy* z nadzieją umierał za sprawę i wielką, romantyczną miłość, bohater *Czytadła* pozbawiony jest takiej szansy. Cena, jaką przyjdzie mu zapłacić, także jest jednak bardzo wysoka – to wewnętrzny konflikt, niezgoda na odrzucenie *Mythos* głęboko zakorzonego w świadomości i sposobie myślenia:

Patrzyłem i wstydziłem się, a zawstydzają mnie jakieś nadużycie jej godności, pamięci, dumy kobiecej. Ale instynkt był silniejszy [...].

Cz, s. 261

Uprzedmiotowanie partnera miłosnego aktu budzi sprzeciw, każe szukać wyjaśnienia, które pozwoliłoby zachować resztę wiary w sens mitycznej idealizacji świata, w istnienie metafizyki, Tajemnicy, która nadaje mu głębię, i tylko ona, jego zdaniem, czyni nas przeciw ludźmi, a życie – znośnym, a nawet lepszym niż jest w istocie (nawet jeśli to tylko złuda, samooszukiwanie się), decyduje o człowieczeństwie:

Tak, ta piękna dziewczyna była pijana, tym prostym narkotykiem odarta z tożsamości, z tej dziwnej tajemnicy, która czyni kilkadziesiąt kilogramów pierwiastków chemicznych indywidualnym człowiekiem. Wydała mi się piękniejsza niż przedtem. Ale ta jej duchowa nieobecność czyniła ją tylko pięknym zwierzęciem.

Cz, s. 262

*Czytadło* to zatem także pożegnanie z mitem, przecucie jego nieuchronnego końca, przyznanie zwycięstwa rzeczywistości, uznanie nad nim jej prymatu, ale jednocześnie – odmowa w nim partycypowania:

Z jakimś okropnym żalem, z raptownym i idiotycznym współczuciem dla siebie, z jakąś przejmującą rozpaczą poszedłem do szafy, znalazłem koc, wróciłem z nim do kanapy. Jej ciało mżyło tym rudoczerwonym światłem. Najpiękniejsza kobieta, jaką widzę na tym padole, pomyślałem. No tak, no tak, tak musi być. Nie wiem, przeznaczenie, przypa-

dek, a może zwykły bezsens. I przykryłem ją tym kocem jak całunem, pożegnawszy wzrokiem niezwykłą, niezapomnianą pierś, co chyliła się ufnie ku mnie oszalałemu z emocji, alkoholu i złych przeczuć. Potem obudziło mnie dobijanie się policji.

Cz, s. 262

Horyzont mitu to horyzont idei – to „niebieskie niebo, takie, jakie widywałem kiedyś w młodości, w czasie niespokojnej, pełnej obietnic wiosny” (Cz, s. 263). Podobnie jak w *Małej apokalipsie*, linearny, zgodny z kalendarzem zapis zdarzeń nie ma większego znaczenia, jest względny („te daty kalendarzowe to przecież tylko nic nieznacząca umowa, którą jutro można zmienić. To tylko zbiorowa autosugestia [...]” – Cz, s. 264) – wydaje się, że Konwicki opowiada się za koncepcją czasu jako koła odpowiadającego cyklicznemu rytmowi pór roku, następujących po sobie okresów odradzania się i rozwoju oraz przychodzących po nich czasach uwiędnięcia i obumierania. Wiośnie mitu oraz pięknych idei przeciwstawiony zostaje zatem mróz realiów i faktów:

Komisarz Korsak patrzył na mnie zimowym wzrokiem, tak, właśnie zimowym, a nie zimnym czy lodowatym, wzrokiem przejrzystym jak zimowy poranek. Ale obawiam się, że myślał o czym innym.

– To jest podobne do literatury – rzekł w końcu. Zdaje pan sobie z tego sprawę? Mój nauczyciel w szkole powiadał, że życie naśladuje literaturę, a później literatura naśladuje naśladowane życie albo odwrotnie. Panu zapewne przypomina się w tej chwili Dostojewski. Ale my nie będziemy nikogo naśladować. Nie mamy czasu ani głowy do naśladownictw.

Cz, s. 263

W konfrontacji racji *Logos* (policjant) i racji *Mythos* (bohater) – ta ostatnia i jej przedstawiciel nie mają już żadnych szans. Paradoksalnie jednak również *ratio* ma swoją mityczną, skrycie pielęgnowaną ideę, bez której nie może istnieć (pojęcie mitu – pisał Kołakowski – tworzy sieć, „która wyławia w kulturze pewien jej konstytutywny składnik”<sup>15</sup>, a wszystkie „źródłowe uprawomocnienia wysiłku naukowego korzystają z pracy świadomości mitycznej”<sup>16</sup>): „ratunek przyjdzie ze wschodu – żarliwie wyznaje i wierzy śledczy – *Lux ex oriente*. Mylono to z komunizmem, bo nikt nie chciał wierzyć w słowiańszczyznę, słowiańszczyznę samą w sobie, słowiańszczyznę jako potężny zasób sił duchowych i witalnych” (Cz, s. 265). Idee zatem i fundujące je mity są wieczne, ewoluują

<sup>15</sup> L. KOŁAKOWSKI: *Obecność mitu...*, s. 9.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 10.

tylko i przybierają inne kształty oraz formy w następstwie pokoleń, zmieniając swoich nosicieli oraz orędowników. Sama idea jest zaś „samolubna i zazdrosna”, bez skrupułów wykorzystująca swoich wyznawców w imię fatamorgany, ułudy, „co chciała – jak u wieszczka – przemienić zmurszałą planetę w samorodek diamentu lecący w pustej przestrzeni bez Boga” (Cz, s. 266). Dla policjanta zatem, jako wyznawcy tych nowych wier i wartości, wypalenie bohatera oznacza „frustrację, lenistwo, brak woli i niechlujność duchową” (Cz, s. 263). Mesjanistyczną, a także soteriologiczną ideę pokolenia bohatera może zastąpić choćby jedna z wielu nowych wier, bo każda aberracja jest równoprawna – przekształcona, adekwatna do zmienionej rzeczywistości, służąca odreagowaniu traumy przeszłości, nietzscheańska z ducha idea prężnej i odzyskującej wiarę w siebie państwo-wiańskości: „Był czas Romanów, potem Germanów, a teraz nadchodzi era Słowian. Odkupiliśmy wszystkie grzechy świata, zejdziemy z krzyża...” (Cz, s. 266). Bohater ma tego pełną świadomość, co nie umniejsza jego rozgoryczenia i bólu, jakie wiążą się z tą nieuchronną i wszechogarniającą zmianą, choć próbuje ją wytłumaczyć:

Czas raptownych nawróceń, pomyślałem. Albo epoka nerwowo wymyślanych wier. My się transformujemy, ale i cały świat się przekształca. Co mnie to wszystko obchodzi. Co ja tu robię w tym mieście jak zbezczeszczoney grobowiec. Skąd mnie wyrwało i tu zaniósło jak pyłek topoli.

Cz, s. 266

Nawet pokazane w *Czytało*, osiagające granice groteski i absurdu, konsumpcja i komercjalizacja egzystencji to też są jakieś idee – z ich mitami na miarę czasów: kultem cielesności i młodości, wiecznego życia bez trosk i problemów, bogacenia się oraz ciągłego technologicznego postępu. Towarzyszą im jednak rozpaczliwe błaganie i nieudolne starania o taki mit, który pozwoli odnaleźć metafizyczną rację bytu w kalejdoskopie chaotycznej rzeczywistości:

Ruszyłem przed siebie krętymi uliczkami tego kolosalnego bazaru, który wyrósł tu nie wiadomo kiedy i nie wiadomo kiedy zniknie zmieciony tak zwanym wiatrem historii. Wiatr historii, wiatr kosmosu, wiatr albo huragan gniewu boskiego. [...]

Na ceglany fragment ściany nowoczesnego domu tablica upamiętniająca rozstrzelanie kilkudziesięciu ludzi podczas ostatniej wojny. Czerwona żaróweczka w latarni. Wieczny elektryczny płomyk naszej zawodnej pamięci. A nad tym ogromny napis czarną farbą sprayową: Sobór Słowiański. A dalej na słupach, na podmurówkach, na węglach

budynków plakaty reklamujące hinduskich filozofów i rosyjskich znachorów. Zaroiło się na świecie od lekarzy dusz i uzdrowicieli ciała.

Cz, s. 274–275

Bohater nie jest w stanie przyjąć i zaakceptować tych zmian, a na nostalgiczną konstatację kolegi, który dostosował się i odnalazł w nowej rzeczywistości – „To nie nasze miasto. Nasze zostało na tamtym brzegu”, i jego pytanie-stwierdzenie: „Jeździsz tam czasem”, odpowiada: „– Nie. Nie chcę. Nie mogę. Wolę pamiętać” (Cz, s. 272). Jego czas minął, został po nim już tylko niepotrzebny „magazyn przeszłości, rupieciarnia minionego” (Cz, s. 278).

Warszawa z *Czytadła* nie jest już wprawdzie groteskowym symbolem rozpadającego się reżimu, ale nie jest też miastem ziszczonych nadziei, odmienionym przez nadchodzącą wiosnę, która skończyła się, zanim na dobre się rozpoczęła („Pasażerowie apatycznie patrzyli przez brudne szyby na tę rewię haseł, wezwań, obietnic. Wiosna raptownie się skończyła. Ze wszystkich stron leciał chłodny wiatr pełen zapachów niedawnej zimy” – Cz, s. 293). Wciąż straszy zimową martwością nagich drzew, tworząc jakby pejzaż duszy bohatera i korespondując z jego nastrojem, zaś oznaki prawdziwej wiosny dopiero się w niej pojawiają:

Znaleźliśmy się na owalnym skwerku, gdzie umierało kilka gołych drzew. Bez słowa usiedliśmy na zrujnowanej ławce, wokół której wałały się pogięte puszki po piwie.

Cz, s. 285

Poszedłem w stronę skarpy. Obejrzałem forsycję. Pierwszy kolor w szałości zostawionej przez zimę.

Cz, s. 351

Potencjalny koniec świata, przed jakim ostrzegał Konwicki w *Małej apokalipsie*, który nie dokonał się w wymiarze zbiorowym, narodowym, społecznym i nie nastąpił nawet dla jej bohatera, który poszedł na śmierć wiedząc, że idea przetrwa, w tym przypadku ziścił się dla pojedynczego ludzkiego istnienia, jednostki dramatycznie próbującej odnaleźć w świecie jakiś sens, nadrzędny porządek, znak transcendencji, który pogodziłby potrzeby wysublimowanego ducha z ciężarem materii. Tymczasem, powołując się na owo „najwyższe istnienie” i tworząc je ciągle od nowa na doraźny użytek, uzurpujemy sobie boskie prawa na własną zgubę:

Za twoimi plecami, ale z twoim imieniem na ustach, masakrujemy planetę, na której znaleźliśmy się bez naszej woli i wiedzy, masakrujemy również siebie i naszych bliźnich powołanych z ożywionej tajemniczo materii.

I stała się rzecz najgorsza. Z ubogich i żalonych procesów chemicznych, które w nas zachodzą. Z nędznych mikroprądów, które pobudzamy w swojej wegetacji, wyemancypowało coś, czego nie umiemy opisać i zrationalizować, a co nazywamy świadomością. Ta świadomość, będąca początkiem naszej emancypacji, staje się powoli przekleństwem. Rozdyma się jak balon, przekraczając nasze fizyczne możliwości i jak balon stratosferyczny porывa nas w głąb nieskończoności, która jest twoim gniazdem orlim na szczytach niewiadomego.

Cz, s. 281

Konwicki wie doskonale, że najtrudniej zmienia się właśnie świadomość, przytomność bycia tu i teraz, ale również kiedyś i gdzieś, zanurzona w historii i przeszłości, żywych i martwych jednocześnie, których pamięci nie da się wyrzucić ani wyzbyć jednorazowym aktem woli i którymi rządzi przypadek czy kaprys nieznanych sił. A wszystko to miesza się i nakłada na siebie na jawie i w sennych majakach bohatera, składając się na jego tożsamość. Wyznaczając jego miejsce w czasoprzestrzeni, na które już do końca będzie skazany i od którego nie będzie mógł uciec, mimo że dla jego generacji „tę przeszłość przywaliły dostatek, powodzenie, inne, zwariowane życie” (Cz, s. 299), życie, które „szło naprzód”,

Ale nie moje – stwierdza bohater – Moje ktoś zatrzymał jak wskazówkę zegara. Zegara z kukułką albo z kurantem wygrywającym poloneza „Pożegnanie ojczyzny”.

Cz, s. 301

*Czytadło* to pendant *Małej apokalipsy* – zarówno na płaszczyźnie rzeczywistości, jak i literatury, bo w obu zaszły rewolucyjne przekształcenia – rozrachunek z dawnymi mitami i nadziejami, które trzeba było boleśnie skonfrontować ze światem, nie tyle godząc się ze zmianami, co uznając ich realność. Nowa rzeczywistość wymusiła zastąpienie uwznioślającego – mimo że z dodatkiem „mała” – pojęcia apokalipsy trywialnym i autoironicznym określeniem *czytadło* – z całym zasobem konotacji znaczeniowych, jakie ze sobą niesie. Konwicki lubi bawić się słowami i stosować aluzje, licząc na domyślność czytelnika: i tak, Nadzieja – Nadzieja z *Małej apokalipsy*, w *Czytadle* już się nie pojawia, spotykamy jednak jej siostry: Wierę – Wiare, która zostaje zamordowana, i Lubę – Miłość, stworzoną po to, by „ułatwić nieznośną przez niezrozumienie egzystencję”, jako „sposób na zagłuszanie wiecznego niepokoju i okropnych spazmów strachu” (Cz, s. 302) przed przemijaniem i bezsensem ulotnej, pogrążonej w chaosie egzystencji. Jednak nawet ostatnia z boskich cnót: miłość – do kobiety i do ojczyzny – okazuje się tylko chwilowym złudzeniem, rodzajem choroby, ostatnim paroksyzmem romantycznej wyobraźni.

Świat opisany w powieści to świat *in statu nascendi*, czas przedwiośnia, formujący się dopiero, przejściowy i niegotowy, wyłaniający się z sennych majaczeń przeszłości i jawy terażniejszości, jakie złożą się na jego przyszłość: „Świat jest w gorączce – mówi bohater – moje-nie moje miasto jest w gorączce i ja jestem w gorączce” (Cz, s. 352):

Chodzę całe życie tymi samymi ulicami. Kiedyś były ścieżkami wśród dramatycznych pagórów gruzu, potem przeobraziły się w smętne uliczki niewielkiego socjalistycznego miasta, a dziś przebrały się w szatę prowincjonalnego kapitalizmu. Jedzie samochód z głośnikami na dachu. Reklamują jeszcze jedną partię albo stronnictwo. Wiatr ustał, chmury się rozeszły na moment i zrobił się kwadrans lata. Magnolie na Placu Trzech Krzyży wkrótce zakwitną.

Cz, s. 354

W takim kontekście i w ten sposób czytane, *Czytadło* jest więc swego rodzaju łże-powieścią, a więc konstruktem na kształt powieści, w którym fabuła jest kamuflażem, ma charakter pretekstowy i nieistotne są właściwe, kanoniczne cechy gatunku, które bez wątpienia Konwicki zna i potrafiłby wykorzystać wirtuozersko. Autor świadomie jednak eksponuje „szwy” i niedoskonałości, drwi z genologicznych reguł, kierując uwagę ku temu, co najważniejsze, a co znajduje się pod powierzchnią, czego nie przedstawia wprost, ale ukrywa, wykorzystując konwencję literacką. Przyjęta konwencja jest zresztą charakterystycznym dla pisarstwa Konwickiego ironicznym pastiszem, znakiem nowych czasów, w których – jak przeczuwał autor *Sennika współczesnego* już na początku tej drogi – lekka i błaha forma będzie musiała stać się nośnikiem ważnych treści. To właśnie dlatego powieść Konwickiego wzbudziła niechęć krytyki. Krytycy, choćby Zdzisław Pietrasik<sup>17</sup>, nie potrafili jeszcze wtedy wybaczyć pisarzowi, że problemy polskiej rzeczywistości, które dotąd zawsze przez literaturę traktowane były bardzo poważnie, umieścił w niestosownej ich zdaniem, kiczowatej formie kryminału i romansu. Nie schlebianie niskim gustom w pozornie nieudanej powieści popularnej będzie więc formułą opisującą *Czytadło*, ale kolejna w twórczości Konwickiego próba oceny rzeczywistości, diagnoza, jaką jej stawia, skonfrontowanie tak długo pielęgnowanych wolnościowych mitów, tęsknot i bohaterskich wzorców z realiami nowego systemu, wreszcie – rozliczenie z okresem brzemienym w wypadki oraz rozstrzygnięcia w wymiarze historycznym epokowe

---

<sup>17</sup> Zdzisław Pietrasik zarzucał Konwickiemu, że wykorzystał polską rzeczywistość jako temat w *Czytadle*, a najważniejsze problemy współczesności sprowadził do poziomu romansu. Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Tadeusz Konwicki...*, s. 196.

i przełomowe, a w ludzkim – zmuszające do przewartościowań systemów dawnych wiar i życiowych reguł.

#### Bibliografia podmiotowa

KONWICKI T.: *Czytadło*. Warszawa 2010 (wydanie I – Warszawa 1992).

#### Bibliografia przedmiotowa

- BAUMAN Z.: *Płynne czasy: życie w epoce niepewności*. Tłum. M. ŻAKOWSKI. Warszawa 2007.
- BAUMAN Z.: *Płynny lęk*. Tłum. J. MARGAŃSKI. Kraków 2008.
- BAUMAN Z.: *Płynna nowoczesność*. Tłum. T. KUNZ. Kraków 2006.
- BAUMAN Z.: *Płynne życie*. Tłum. T. KUNZ. Kraków 2007.
- CZAPLIŃSKI P.: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997.
- CZAPLIŃSKI P.: *Tadeusz Konwicki*. Poznań 1994.
- ELIADE M.: *Mit wiecznego powrotu*. Tłum. K. KOCJAN. Warszawa 1998.
- ELIADE M.: *Mity, sny i misteria*. Tłum. K. KOCJAN. Warszawa 1999.
- FIUT A.: *Pytanie o tożsamość*. Kraków 1995.
- FIUT A.: *Konwickiego quasi-traktat o ubecji*. W: *Kompleks Konwicki*. (Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 27–29 października 2009 roku przez Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ oraz Wydział Polonistyki UJ). Red. A. FIUT, T. LUBELSKI, J. MOMRO, A. MORSTIN-POPŁAWSKA. Kraków 2010.
- FOUCAULT M.: *Historia seksualności*. Wstęp T. KOMENDANT. Tłum. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1995.
- KOŁAKOWSKI L.: *Obecność mitu*. Paryż 1972.
- KONWICKI T.: *Mała apokalipsa*. Warszawa 1989.
- PRZYBYLSKI R.: *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Warszawa 2002.
- RICOEUR P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Tłum. J. MARGAŃSKI. Kraków 2007.

Anna Szóstak

#### *Czytadło* by Tadeusz Konwicki – an interpretation after years

Keywords: Tadeusz Konwicki *Czytadło (Pulp)*, breakthrough, myth, symbolic space-time

#### Summary

The article is an attempt to reconsider and reread the novel by Tadeusz Konwicki from today's point of view and by means of research tools that has not been applied so far to this type of text. A confrontation of its character with a changed reality of the sur-

rounding world becomes an occasion to reflect on coming to terms with tradition and ideas as well as myths of the Romantic provenience or, in a word, the whole symbolic heritage of the past while for the writer himself, also with existing hierarchies and literary conventions. In such a perspective the novel by Konwicki turns out to be an addition and supplement of *Mała apokalipsa* whereas its convention an ironic and prophetic harbinger of a direction the Polish literature goes in totally different conditions and circumstances than before.

Anna Szóstak

*Czytadło* von Tadeusz Konwicki –  
die Interpretation nach einigen Jahren

Schlüsselwörter: Tadeusz Konwicki, *Czytadło* (dt.: *Der Schmöcker*), Umbruch, Mythe, symbolische Raumzeit

Zusammenfassung

In ihrem Artikel bemüht sich die Verfasserin, aus heutiger Sicht und mittels der bis jetzt noch nicht angewandten Forschungsmittel den Roman *Der Schmöcker* von Tadeusz Konwicki zu interpretieren. Die Konfrontation seines Protagonisten mit den veränderten Umweltrealien wurde für den Autor eine Gelegenheit, mit der Tradition, mit romantischen Ideen und Mythen, kurzum mit der ganzen symbolischen Erbe der vergangenen Jahre – und im Literaturbereich mit bestehenden Prioritäten und literarischen Umgangsformen abzurechnen. Auf solche Weise aufgefasst ist der Roman von Konwicki sozusagen eine Fortsetzung und Ergänzung seines anderen Romans *Mała apokalipsa* (dt.: *Kleine Apokalypse*). Die Konvention des *Schmökers* dagegen ist ein ironischer und prophetischer Vorbote der Richtung, in der die polnische Literatur unter den verändernden Umständen gehen wird.

Kamila Dzika-Jurek  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## Jedwabna czerwień

### Kolor i materiał w powieści *W czerwieni* Magdaleny Tulli

Słowa klucze: Magdalena Tulli, *W czerwieni*, Zagłada, materiał, kolor

#### Nie-porozumienia

W ostatnich latach XX wieku odkryto w literaturze polskiej wybitną pisarkę. Mam na myśli rok 1995 i ukazanie się debiutanckiej powieści Magdaleny Tulli *Sny i kamienie*, którą krytycy nazwali „mikro-arcydziełem”<sup>1</sup>, jednym z „najbardziej udanych wystąpień literackich lat dziewięćdziesiątych”<sup>2</sup>, wróżąc jej jednocześnie „wywołanie nie lada zamętu w martwym morzu polskiej prozy”<sup>3</sup>. Powieść ta przyniosła nieznanej jeszcze wówczas pisarce pochwały środowiska literaturoznawczego, nagrody<sup>4</sup> i rozgłos. Dziś Tulli jest autorką sześciu powieści<sup>5</sup>, z czego ostat-

---

<sup>1</sup> P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 275.

<sup>2</sup> D. NOWACKI: *W rekwiizytorni*. „Kresy” 1998, nr 6, s. 160.

<sup>3</sup> Tak pisał Marek ZALESKI na okładce *Snów i kamieni*. Zob. IDEM: *Kometa Magdaleny Tulli*. W: M. TULLI: *Sny i kamienie*. Warszawa 1995, s. 92.

<sup>4</sup> Za *Sny i kamienie* Tulli otrzymała Nagrodę im. Kościelskich oraz Nagrodę Fundacji Kultury.

<sup>5</sup> Oprócz *Snów i kamieni* M. Tulli wydała jeszcze: *W czerwieni* (1998), *Tryby* (2002) i *Skazę* (2006) oraz *Kontrolera snów* (2007) – książka ukazała się pod pseudonimem Marek Nocny. W niniejszej pracy posługuję się następującymi wydaniem i skrótami: *Sny i kamienie* (Warszawa 1999) – Sk, *W czerwieni* (Warszawa 1999) – Wcz, *Tryby* (Warszawa 2003) – T, *Skaza* (Warszawa 2006) – S, *Włoskie szpilki* (Warszawa 2011) – Ws.

nia to wydane w 2011 roku *Włoskie szpilki*. Znakomite recenzje tytułu i przyznane nagrody przypominają czasy debiutu pisarki.

Napisanie *Włoskich szpilek* – książki odmiennej od pozostałych, prawie pozbawionej metaforycznego kamuflażu tak charakterystycznego dla prozy Tulli, pisarka tłumaczy poniekąd „zmęczeniem fikcją”<sup>6</sup>. Jednak z kilku innych wywiadów można wyczytać powód być może znacznie ważniejszy – rzecz, na którą Tulli nie mogła się doczekać przez kilkanaście lat, kiedy ukazywały się kolejne jej powieści: *W czerwieni* (1998), *Tryby* (2002), *Skaza* (2006). Chodzi mianowicie o kwestię, którą pisarka określiła jako „porozumienie z czytelnikami”<sup>7</sup>, mając na myśli sytuację, w której ludzie (w tym wypadku pisarz i czytelnicy) tworzą wspólnotę w obrębie podobnych przeżyć. To porozumienie, którego pisarka oczekiwała za każdym razem po wydaniu kolejnej powieści, nigdy wcześniej nie zostało osiągnięte (co innego „łatwe” – jak mówi pisarka – autobiograficzne *Włoskie szpilki*, które od razu „nawiązały kontakt wzrokowy z publicznością”<sup>8</sup>). W wywiadzie z 2009 roku – komentując sprawę „błędnych” odczytań swoich powieści – Tulli stwierdza z żalem, że: „Te błędne odczytania wskazują tylko na to, że moje osobiste doświadczenia są widocznie nie dość uniwersalne”, i że „boli poczucie, że tak trudno się porozumieć”. Z kolei w jednym z najnowszych wywiadów pisarka wyznaje, jak bardzo poczuła się zawiedziona, kiedy po ukazaniu się *W czerwieni* w recenzjach nie odnalazła wyczekiwanej empatii:

to, że porozumienie nie wypaliło, okazało się dla mnie bardzo bolesnym przeżyciem, bo ta druga książka była o moich sprawach, bardziej niż pierwsza. Czułam się jak ktoś wypisany ze wspólnoty, ktoś, z którymi doświadczeniami nikt inny się nie identyfikuje. Krótko mówiąc, czułam się depresyjnie<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ludzik mi padł, więc gram następnym*. Rozm. K. KUBISIOWSKA. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 251 (dodatek „Duży Format” 2011, nr 41, s. 17–19).

<sup>7</sup> Sprawie tej Tulli poświęciła prawie cały wywiad zatytułowany: *Pisanie jako porozumienie*, który ukazał się w internetowym piśmie „Pro Arte” (niestety, wywiadu nie można już odczytać ze względu na brak archiwalnych numerów). O „porozumieniu” mówi Tulli również w jednym ze swoich pierwszych wywiadów: „Ze szczeliny narracji, ze sprzeczności, z wykolejonej logiki jego [narratora – K.D.J.] wywodu wyziera niedopowiedziane dopowiedzenie. Autor próbuje porozumieć się z czytelnikiem za plecami narratora” (zob. *Za plecami narratora*. Z M. TULLI rozmawia M. ZALESKI. „Res Publica Nowa” 1999, nr 8, s. 81), i w dwóch ostatnich, które wspominam w artykule. Z tego chociażby można wnioskować, jak ważną jest to dla Tulli sprawą.

<sup>8</sup> *Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy*. Rozm. D. WODECKA. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 246, s. 15–16.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 15.

Metaliteracki charakter tej prozy, własna, oryginalna koncepcja metafory, z której w wywiadach nieraz „tłumaczyła się” Tulli<sup>10</sup>, niejednoznaczność figur literackich, a nawet reakcja oburzenia autorki na próby odczytywania *Skazy* w kontekście Holocaustu<sup>11</sup>, skłaniały raczej do czytania jej powieści jak rebusów niż do odkrywania w nich zaszyfrowanych doświadczeń z historii XX wieku. Jednocześnie w czasie wydania *Skazy* (2006) krytycy mogli mieć już świadomość, jak emocjonalnie Tulli podchodzi do sprawy „błędnych” interpretacji jej utworów<sup>12</sup>. Wydaje się również, że pisarka wystarczająco wyjaśniła swoje podejście do literatury oraz specyfikę światów przedstawionych w jej powieściach już w wywiadzie udzielonym Markowi Zaleskiemu w 1999 roku (nieдолго po wydaniu *W czerwieni*)<sup>13</sup>. Mimo tego, z jakichś powodów na „porozumienie” Tulli musiała poczekać aż do wydania *Włoskich szpilek*, które recenzenci od razu określili kluczem do twórczości pisarki.

W tej perspektywie warto bliżej przyjrzeć się powieści *W czerwieni*. Z wypowiedzi autorki wynikałoby, że to właśnie wydanie drugiej książki („była o moich sprawach bardziej niż pierwsza”<sup>14</sup>) miało być dla Tulli prawdziwym przełomem. Odkryciem przed „publicznością” i zmierzeniem się ze sprawami, z którymi – jak sądziła warszawska pisarka jeszcze przed napisaniem tej powieści – powinna się identyfikować większa część Polaków. Recenzje i omówienia *W czerwieni* przyniosły jednak refleksje zgoła odmienne.

Krytycy nie widzieli w tym utworze niczego ponad kontynuację *Snów i kamieni* jako „ulubionej [przez pisarkę – K.D.J.] opowieści o rozwoju

---

<sup>10</sup> Tulli komentuje w wywiadach swoje nietuzinkowe podejście do metafory, mówiąc o „traktowaniu jej jako wyrażenia dosłownego” albo „źródła informacji”. Zob. G. ŁĘCKA: *Metafora musi pracować*. W: EADEM: *Salon literacki. Z polskimi pisarzami rozmawia G. Łęcka*. Warszawa 2000; *Calvino, Marquez i pewna pani. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. W: P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 125–128.

<sup>11</sup> Wspominają o tym B. Przymuszała i A. Izdebska, cytując wypowiedź Tulli (*Pisanie jako porozumienie...*): „nie chodzi tam akurat o Żydów, to oczywistość. Dlaczego niektórym ludziom tak bardzo pasuje, że to byli Żydzi, że nawet wbrew tekstowi gotowi są przy tym się upierać. Dopatrywać się »rekwizytów«, jakiegoś dziwnego szyfru, diabli wiedzą czego. Świat zawsze jest pełen uchodźców [...]”. Cyt. za: A. IZDEBSKA: *Proza Magdaleny Tulli. W kręgu wieloznacznej referencji*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 1. Red. Z. ANDRES, J. PASTERSKI. Rzeszów 2010, s. 317–318.

<sup>12</sup> Tak zaczyna się właściwie wywiad Michała Larka z Tulli, opublikowany w „Czasie Kultury”. Zob. *Pułapka komunikacyjna*. „Czas Kultury” 2009, nr 2, s. 14.

<sup>13</sup> Tulli wyczerpująco odpowiadała wówczas na pytania np. o postać narratora, sprawę terminu „historyjka”, którego używa w swoich powieściach, o czym są *Sny i kamienie*, a o czym *W czerwieni*?

<sup>14</sup> *Ibidem*.

ludzkości, jej cywilizacyjnym pędzie”<sup>15</sup>. Z nieskrywanym rozczarowaniem pisali również o skopiowanym z pierwszej powieści schemacie stylistycznym, dostrzegając w lekturze *W czerwieni* zaledwie możliwość zabawy dla postmodernistycznego czytelnika w wyławianie zawartych w utworze aluzji i kryptocytatów<sup>16</sup>. Jedynie Maria Janion w swoim eseju zatytułowanym *W śmierci*<sup>17</sup> (o tej interpretacji *W czerwieni* napiszę jednak nieco później) i Jan Błoński w tekście *Słowa i upiory*<sup>18</sup>, dostrzegli skrywany potencjał powieści Tulli. Błoński, w przeciwieństwie do innych krytyków, zauważył, że druga powieść Tulli jest „znacznie bogatsza i bardziej misterna” od pierwszej. Recenzja krakowskiego krytyka podkreśla przede wszystkim pomysłowość i oryginalność światów przedstawionych, tworzonych przez autorkę *Trybów*. Gdyby wziąć pod uwagę perspektywę odnalezienia w tekście powidoków historii, najostrożniejsza wydaje się recenzja Mieczysława Orskiego<sup>19</sup>. Krytyk dostrzega bowiem w utworze jedynie pustkę jego „tekstowości”, odmawiając mu głębszej prawdy:

Cała gra toczy się w gruncie rzeczy w tekście i o tekst; o (niekiedy rzeczywiście rzadkiej urody, ale częściej sztuczne i przekombinowane) piękne zdania, błyskotliwe przenośnie lub konstrukcje idiomatyczne. Pogoń za sensem i ideą (owej ludzkiej degradacji w kapitalizmie) z czasem zastępuje gonitwa wyrafinowanych pomysłów imaginacyjnych, magicznych klisz, koncepcji stylizatorskich; w rezultacie tekst szybko, zbyt szybko pochłania kreowany świat – pozostawiając nas w gabinecie pustych w środku dekoracji.

Przyznanie temu słuszności, wtedy – w 1998 roku – wiązało się ze stygmatyzującym określeniem powieści Tulli jako postmodernistycznej i z niesłusznym wrzuceniem jej do jednego worka z tak pomyślaną, i bądź co bądź, okrutnie nazwaną literaturą „gabinetu pustych dekoracji”. Zwłaszcza jeśli dostrzec jej referencjalne możliwości, które daje się odkryć właśnie w tym, co najczęściej poddawano krytyce – w cierpliwym śledzeniu powtarzalnych schematów, metafor oraz w przyglądaniu się z bliska rekwizytom w twórczości autorki *Kontrolera snów*.

Dzisiaj – po ukazaniu się autobiograficznych *Włoskich szpilek* – interpretacja *W czerwieni* (i innych powieści Tulli) zmusza do postawienia

<sup>15</sup> A. KOŚCIŃSKA: *Nim się domknie melodia i dopełni los*. „Dekada Literacka” 1999, nr 7/8, s. 153–154.

<sup>16</sup> A. CZACHOWSKA: *W potrzasku*. „Res Publica Nowa” 1998, nr 12, s. 67–69.

<sup>17</sup> M. JANION: *W śmierci*. W: EADEM: *Żyjąc tracimy życie*. Warszawa 2003, s. 367–386.

<sup>18</sup> J. BŁOŃSKI: *Słowa i upiory*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 5, s. 12.

<sup>19</sup> M. ORSKI: *W dekoracjach*. „Nowe Książki” 1998, nr 12, s. 38.

pytania o relacje między światem przedstawionym a rzeczywistością. Pożar (ogień) wojny i obozów koncentracyjnych wspomniany we *Włoskich szpilkach*, z którego matka pisarki cudem ocalała, choć „założeniem [tamtego – K.D.J.] regulaminu” był „ruch jednokierunkowy” (Ws, s. 45), stanie się z pewnością kontekstem historycznym, zdolnym przewartościować dotychczasowe interpretacje powieści Tulli; jak również zmienić charakter myślenia o twórczości autorki *Trybów* – z metaliteracko-lingwistycznego, dostrzegającego wyłącznie pracę fabulacyjną, na bliższy widzeniu relacji tejże literatury z sytuującą się poza słowami rzeczywistością.

Myślenie o *W czerwieni* jako o książce, która „każe czytelnikowi zatrzymać się na płaszczyźnie słów i nie pozwala mu szukać poza nimi jakiegokolwiek rzeczywistości”<sup>20</sup>, tudzież jako o powieści z „papierowymi postaciami i schematami sytuacyjnymi”<sup>21</sup> wynika ze sposobu, w jaki Tulli pojmuje kwestię opowiadania historii i jak tę historię definiuje. Otóż, nieco upraszczając wypowiedzi warszawskiej pisarki, można sformułować podstawową dla kształtu jej twórczości tezę: zarówno w literaturze, jak i w życiu, wszyscy jesteśmy skazani na używanie gotowych schematów narracyjnych<sup>22</sup>. Tak rozumiane historie (dla Tulli nieodmiennie – „historyjki”) „dziedziczymy”, przyswajamy, dodajemy do nich coś od siebie, przekazujemy dalej. W ten sposób zyskujemy narzędzia niezbędne do komunikowania się w życiu.

W tym myśleniu Tulli idzie jeszcze dalej. Każe nam wnioskować, że porozumiewanie się nie odbywa się za pomocą słów, ale właśnie poprzez historyjki – ułożone i odpowiednio dopasowane do siebie słowa i obrazki. Porozumieć udaje nam się więc tylko z tą osobą, która posługuje się podobnym repertuarem haseł i obrazków, oraz kiedy istnieje szansa, że hasła z zasobu jednej osoby będą pasować do obrazków w puli drugiej. Tę metaforykę posługiwania się obrazkami i słowami znakomicie wyobraża pojawiający się we *Włoskich szpilkach* leksykon *Il mio primo Palazzi* (włoski słownik obrazkowy dla dzieci), który przegląda dziewczynka – główna bohaterka książki. Ów leksykon przypomina jej nie tylko o istnieniu „dwóch światów”, w których żyje (w połowie Polka, w połowie Włoszka –

---

<sup>20</sup> J. SOBOLEWSKA: *Obosieczny stereotyp*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 42, s. 13.

<sup>21</sup> D. NOWACKI: *W rekwizytorni...*, s. 161.

<sup>22</sup> „Czy jesteśmy na nie [historyjki – K.D.J.] skazani?” – pyta Marek Zaleski. „Jesteśmy. Zdarzenia należą do mgły, która nas otacza. Fakty niezinterpretowane są nieczytelne. W najlepszym wypadku możemy tylko być pewni, że miały miejsce. Ktoś strzelał, ktoś zginął. Żeby uchwycić sens wydarzeń, umieścić je w porządku większej całości, budujemy narrację. Korzystając z ogólnego schematu narracyjnego [...]”. Zob. *Za plecami narratora...*, s. 79.

„od początku należały do mnie dwa komplety słów” – Ws, s. 80), ale przede wszystkim przywodzi na myśl działanie wyuczonych, zuniwersalizowanych „historyjek”, które mają wskazywać, jak się porozumiewać oraz jak poruszać się w rzeczywistości, którą „tłumaczy” dany słownik. Jednocześnie, ograniczony repertuar obrazków w leksykonie zdaje się przypominać o skończonej liczbie historii, od dawna krążących w obiegu społeczno-kulturowym. Ta właśnie kwestia zostaje poruszona *W czerwieni*:

Skąd brać nowe opowieści? Ich liczba jest ograniczona, wszystkie bez wyjątku znane na wylot od niepamiętnych czasów. Nie żądają uwagi. Tylko sił, żeby je dźwigać, stare szmaty butwiejące w ciężkich tobołach, które urywają ręce.

Ws, s. 158

Niezmiennność zbioru opowieści – „od niepamiętnych czasów”, co można uznać za główny temat (meta)twórczości Tulli, wskazuje pewne *status quo* świata. W zorientowanym postmodernistycznie świecie literackim odnosiłoby się to po prostu do znanej Barthowskiej formuły „literatury wyczerpania”, którą recenzenci powieści Tulli często przykładali do jej, jak twierdzą, metaliterackich utworów. Natomiast już poza granicami tekstów, w świecie realnym, opowieści, których podaż jest mocno ograniczona (taką ekonomiczną metaforę proponuje Tulli m.in. w *Trybach*), ukazują swoją niebezpieczną moc.

Mianowicie to właśnie skończona liczba historii, ich nieustanne przeżuwanie przez społeczeństwo i poddawanie opowieści swoistemu „recyklingowi” (to dlatego Dariusz Nowacki nazwał tę prozę żartobliwie „proekologiczną”<sup>23</sup>), jest przyczyną bólu i odczuwania melancholii w tym świecie. Istnienie leksykonów z hasłami, które mają nauczyć dziecko dopasowywać obrazki do słów – wracając do wcześniejszej metafory z *Włoskich szpilek* – prowadzi w późniejszym życiu do tragedii zniewolenia przez owo (jeszcze niewinne w dzieciństwie) „dopasowywanie”. Chodzi o to, co w życiu dorosłym objawia się w stereotypowym podejściu do ludzi i świata, w schematach i w napiętnowaniu, którego tylko pierwszym z brzegu przykładem są bohaterowie *Skazy* – uchodźcy, których obcość w świecie przedstawionym powieści konstytuują, jak czytamy, „defekty aparycji” (S, s. 71). Dodajmy do tego nieciekawą „sytuację” egzystencjalną narratorów i bohaterów w prozie Tulli, którzy zmuszeni są żyć w lęku przed dosłownym „uwięzieniem” („ugręźnięciem”) w historyjkach, w „ściegach” tekstu (?), o czym zawiadamia podmiot mówiący w powieści:

<sup>23</sup> D. NOWACKI: *W rekwizytorni...*, s. 160.

Akwizytorze szukający szczęścia albo ratunku, jeśli chcesz się wyostać ze Ściegów, nie zwlekaj ani chwili: musisz to zrobić między wielką literą a kropką, nie czepiając się urwanej myśli, nie czekając na ostatnie słowo.

Wcz, s. 158

Narrator o tym wcześniej nie pomyślał. Zniecierpliwiony bezwładem fabuły, nie zadał sobie pytania, jaka przyszłość go czeka, kiedy wysnują się wszystkie wątki. Kiedy koło się zamknie. Kiedy umilknie ostatnie ze zdań [...]

T, s. 147

Powieści Tulli wypełnia atmosfera sytuacji bez wyjścia. Pętla tramwajowa opisywana jest za pomocą złowrogich wyrażen, potęgujących poczucie niezmiernej ciasnoty przestrzeni („Szyny tramwajowe połyskują tuż obok krawężnika i razem z nim kreślą koło zamykające przestrzeń w podwójnej stalowej obręczy, której błysk razi oczy” – S, s. 12), i przywodzących na myśl inną pętlę – zaciskającą się na szyi jakichś nieszczęśników. Nawet recepcja twórczości Tulli, gdyby spojrzeć na nią z tej perspektywy, potwierdza wrażenie uwięzienia w przestrzeni tekstu, słów, schematów. Badacze utworów Tulli piszą m.in. o odczuwaniu przestrzeni świata przedstawionego powieści jako byciu w potrzasku<sup>24</sup>, o jego „dusznej atmosferze zamknięcia, przypominającej niektóre powieści Marqueza”<sup>25</sup>, o „uwięzionych w trybie warunkowym tworach”<sup>26</sup>, o bohaterach „żyjących w świecie zamkniętym papierowymi granicami”<sup>27</sup>...

Zastosowania przez Tulli literackich klisz i schematów, po tylu komentarzach ekspertów, nie ma już sensu omawiać. Warto jednak dodać, że świat literacki ufundowany na narracyjnych sztancach, nie jest tym właściwym, do którego od zdania do zdania biegnie myśl warszawskiej pisarki. Ustanawia on jedynie ramy, odpowiedni wykrój – jak się wydawało Tulli przed napisaniem *W czerwieni* – niezbędny do porozumienia się z publicznością. Tworzy poręczny szablon dla właściwej treści, którą jest również świat – tyle, że w przeciwieństwie do tego pierwszego, wymykający się jakimkolwiek metawzorcom narracyjnym. To świat, o którym najwięcej mówi sponiewierany gdzieś w przestrzeni literackiej szczegół – okruch, którego chrzęszczenie pod butami bohaterów (deptanie go), przypominać ma o niszczycielskim żywiole Zagłady<sup>28</sup> i o tym, jak krucha jest struk-

<sup>24</sup> A. CZACHOWSKA: *W potrzasku...*

<sup>25</sup> M. ZAPĘDOWSKA: *Słowa, słowa, słowa...* „Czas Kultury” 1999, nr 1, s. 125–127.

<sup>26</sup> J. GONDOWICZ: *Lust zu fabulieren*. „Nowe Książki” 2003, nr 6, s. 59.

<sup>27</sup> M. CUBER: *Niepełne zbawienie*. „Nowe Książki” 2006, nr 4, s. 30–31.

<sup>28</sup> Myślę tutaj przede wszystkim o bardzo znaczącym fragmencie *W czerwieni*, gdzie mowa jest o baletnicy w „zakurzonych porcelanowych szyfonach”, którą Oswald

tura rzeczywistości. Jednocześnie Tulli daje w ten sposób wyraz swojemu przekonaniu, że Zagłada jest stale obecna w świecie, nigdy „nie wygasa” (jak nie wygasa pożar pod podłogą w teatrze – Wcz, s. 124, 156), a każda równa jej rozmiarom katastrofa zaczyna się zawsze od niewielkiej skazy na „gładkiej”<sup>29</sup> z pozoru narracji, jak w tekście *W czerwieni*: od stłuczenia porcelanowej figurki baletnicy, wyprucia jedwabnych nitek z haftu utkanego przez Stefanię Neumann, pojawienia się w obiegu wyblakłego banknotu itd.

Zwracam uwagę na ten interesujący wątek<sup>30</sup>, ponieważ przywołuje on inny element, który może być kluczem do rozumienia powieści *W czerwieni*. Mam na myśli natrętne wręcz eksponowanie przez autorkę *Skazy* materialnego aspektu świata przedstawionego oraz podkreślanie zmysłowego charakteru ludzkich relacji z rzeczywistością, które mają owocować rozumieniem świata, jego interpretacją. Gdyby zatem odczytując komentarz Tulli z okładki *Trybów* – „Jeśli pominąć papier i tekturę, jest to książka z samych słów” – skupić się, zamiast na słowach, na „papierze i tekturze” powieści, to co nowego w takiej materialnie zorientowanej interpretacji mogłoby się ukazać? Jakie znaczenie dla lektury *W czerwieni* może mieć substancja, z jakiej zbudowane są Ściegi – powieściowe miasto „pod zaborem szwedzkim” („najlepszym ze wszystkich”)? Jaka różnica uwidoczni się pomiędzy Ściegami jako miasteczkiem w wyobrażeniu realnym a Ściegami tekstowymi (stekstualizowanymi, „utkanymi”)? W powieści Tulli raz po raz pojawiają się (fruwają) strzępy materiału, non stop produkuje się (fabryka Strobbla), wielbi (np. młody Strobbl) i depcze (Oswald Slotzki) porcelanę. Światem Ściegów rządzą przemysłowcy i finansiści, rodem z *Argonautów* Orzeszkowej, których ciało i dusza zbudowane są jedynie z materii<sup>31</sup>. Wszystko w świecie przedstawionym

---

Slotzki (przybyły do Ściegów, by ratować przed bankructwem fabrykę porcelany swojego wuja Strobbla) rozbija na znak zmiany produkcyjnego asortymentu z porcelanowych naczyń na porcelanowe sedesy, tłumacząc, że „świat potrzebuje czystości”: „Baletnica potłukła się, okruchy porcelanowych szyfonów, tak drobne, że szczotka do zamiatania nie mogła dać im rady, wciąż chrzęściły pod butami w gabinecie starego Strobbla” (Wcz, s. 83).

<sup>29</sup> „Historyjka tocząca się wokół placu została pomyślana jako rzecz lekka i gładka” – można przeczytać w *Skazie* (S, s. 67).

<sup>30</sup> Nie rozwijam go niestety ze względu na ograniczone rozmiary artykułu.

<sup>31</sup> „Powiadają niektórzy, że my, przemysłowcy i finansiści, posiadamy w sobie tylko materię, a nie posiadamy psyche. Jednak psyche pańska, która przyozdobiła pałac księcia, sprawiła na mnie wrażenie takie, jak gdybym nie był samą materią” – mówi Alojzy Darwid, główny bohater *Argonautów* Elizy Orzeszkowej do pewnego młodego rzeźbiarza. Zob. E. ORZESZKOWA: *Argonauty*. W: EADEM: *Pisma zebrane*. T. XXX. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1951, s. 12.

W *czerwieni* kręci się wokół materiału, z którego jest zrobiony: dykty, machoniu, złota, ebonitu, miedzi, blachy, jedwabiu, szmat... Przypuszczam więc, że to jakość, waga, barwa (odcień) tego materiału, sygnując historię Ściegów i los jej mieszkańców, jednocześnie przybliży mnie do ich literackiego fenomenu.

## Biel porcelany

Nie mogąc jednak w jednym artykule objąć całości fenomenu powieściowej „tekstury”, moja propozycja interpretacji *W czerwieni* dotyczy koloru (tudzież – jego odcieni), zawartego już w tytule powieści.

Pierwsze próby analizy powieści przez pryzmat koloru podejmowano niedługo po wydaniu *W czerwieni*. I tak, Przemysław Czapliński, dyskutując z Piotrem Śliwińskim na temat tej powieści (w listopadzie 1998 roku) zauważył, że czerwień to „kolor miłości, bankowego sukna i krwi – trzech najsilniejszych skupisk ludzkiego pożądania”<sup>32</sup>. Czapliński wysunął z tego wniosek, że „powiastka Tulli” jest właśnie utworem o „ludzkich pragnieniach”. To z kolei zgadzałoby się z późniejszym (maj–czerwiec 1999 roku) odautorskim komentarzem pisarki, która nazwie ten utwór powieścią o braku, który „nakręca [ludzkie – K.D.J.] pragnienia”<sup>33</sup>. Przyjrzymy się jednak fabule.

*W czerwieni* opowiada o zdarzeniach z życia mieszkańców (z pogranicza realizmu i fantastyki) miejscowości o nazwie Ściegi, której nie sposób lokalizować, podobnie jak miasta „realizmu magicznego”, na rzeczywistej mapie. Wiemy, że Ściegi z czterech stron otaczają „puste i mroźne przestrzenie” (Wcz, s. 5), a żeby tam dotrzeć, wystarczy: „Po prostu zasiąść w saniach i póki sen nie zmorzy, mknąć środkiem równiny pustej jak biała kartka papieru, bezkresnej jak życie” (Wcz, s. 5). Wszystko zaczyna się więc w istocie nie od czerwieni, lecz bieli. To ona stwarza fundamenty świata Ściegów, w którym zima trwa „we wszystkie dni roku” (Wcz, s. 5) i „wszędzie tylko śniegi i śniegi” (Wcz, s. 32). Jednocześnie, bieli, która pojawia się nie tylko na początku powieści, lecz także regularnie na przestrzeni całego utworu, Tulli nadała ważne dla rozumienia problematyki *W czerwieni* znaczenia.

<sup>32</sup> *Magia sophia*. W: P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach...*, s. 129–132.

<sup>33</sup> *Za plecami narratora...*, s. 79.

Jedno z nich można poznać, zwracając uwagę na klimat i pewne szczegóły opisu miasta, które jakby mimochodem zdradza autorka *Snów i kamieni*. Wietrzna i zimna aura Ściegów oraz wzmianki o morzu i porcie, do którego przybijają statki (np. flota angielska) przywodzą na myśl topografię i klimat jakiegoś północnego kraju. Gdyby dodać informację o zorzy polarnej, którą zachwycają się mieszkańcy miasta, Sztokholm, na który wskazuje się jako na miejsce z siedzibą ministerstwa wojny (Wcz, s. 29) oraz garnizonu szwedzki, którego istnienie w powieści wydaje się krytykom jedynie „pisarską ekstrawagancją”<sup>34</sup>, można by zbudować stereotypowe wyobrażenie kraju nordyckiego (nie musi to być wcale Szwecja). Ale dla czego Tulli odwołuje się w swojej powieści akurat do Północy, do krajów skandynawskich? Czystość bieli, którą opisują zimno i mróz (chroniąc przed „zgnilizną rozkładu”) albo wielkie pryzmy śniegu, maskujące każdy brud miasta, zawiera w sobie złowrogie konotacje „czystości” w zakresie nazistowskiej ideologii. Nieskazitelna biel nordyckich twarzy i lodowaty błękit oczu ludów Północy dla hitlerowców w okresie II wojny światowej stanowiły o „czystości rasowej”. Oddalenie od tego wzorca stało się powodem śmierci milionów ludzi, których kolor skóry i oczu nie miał w sobie nic z chłodnej, północnej „czystości”. Taką urodą odznaczają się mężczyźni w powieści Tulli, „rdzenni” mieszkańcy Ściegów:

o wąsach od młodości ściętych szronem, o zaciśniętych szczękach i lodowatym spojrzeniu<sup>35</sup>, wolnym od złudzeń, na wskroś przesywającym pociemniały werniks.

Wcz, s. 10

Ideologiczny porządek w utworze odzwierciedla również widoczny „szacunek dla reguł”, w przypadku naruszenia których „źródło zgorzenia zostanie usunięte przemocą” (Wcz, s. 152). Kiedy więc czytam w powieści

<sup>34</sup> T. Komendant widzi w utworze *W czerwieni* historię „syntetycznego polskiego miasteczka Bełz” (skądinąd nie wyjaśnia dlaczego), dlatego nie rozumie, skąd u Tulli pomysł, by Ściegi pozostawały pod zaborem szwedzkim: „Jest to w zasadzie znajoma historia syntetycznego miasteczka Bełz, nie rozumiem zatem, dlaczego Tulli umieściła Ściegi pod zaborem szwedzkim; nie wpływa to znacząco na przebieg wydarzeń i wygląda mi na pisarską ekstrawagancję”. Zob. T. KOMENDANT: *Trzeci wymiar*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 216 (dodatek „Książki”, s. 5).

<sup>35</sup> Ciekawą sprawą byłoby podjęcie w powieściach Tulli tropu takiego „lodowatego spojrzenia”, tożsamego z tym, którym „obdarzała” pisarkę w dzieciństwie jej matka. Oto cytat z *Włoskich szpilek*: „Inaczej mówiąc, dostrzegałam pewne oznaki swojego nieistnienia. Zwłaszcza w chłodnej pustce błękitnego spojrzenia mojej matki, które przechodziło przeze mnie na wyłot kilka centymetrów poniżej kołnierzyka, jakby materia w tym miejscu nie stawiała żadnego oporu” (Ws, s. 83). Ale niestety, na przesunięcie akcentu interpretacji w tę stronę, nie ma miejsca w tym artykule.

o „zimnym jak sople ścieżańskim rozsądku” Sebastiana Looma – miejscowego przedsiębiorcy (Wcz, s. 10) albo o przybyciu pewnego dnia do miasta „oficera niemieckich wojsk kolonialnych w białej kurtce ze złotymi guzikami” (Wcz, s. 11), myślę tak, jak Grażyna Borkowska, że:

pewnych historii [po Holokauście – K.D.J.] nie da się już opowiedzieć inaczej, bez systemu odesłań i podejrzeń, że pewnych historii nie da się już przeczytać bez pamięci o Zagładzie, że inne – naiwne – pisanie i czytanie może się dokonać tylko za sprawą pominiętej wiedzy i złej wiary<sup>36</sup>.

Jednak uruchomienie „systemu odesłań i podejrzeń” u Tulli wymaga benedyktyńskiej pracy nad każdym akapitem tej prozy. Udostępnione metafory, którymi posługuje się warszawska pisarka (użycie których sama nieraz wyjaśniała<sup>37</sup>) paradoksalnie utrudniają interpretację, m.in. dlatego, że każdorazowa próba ich rozumienia prowadzi do uzmysłowienia sobie, że poznawanie świata przedstawionego oparte jest w istocie na studiowaniu samego języka powieści i rozpoznawaniu ukrytych w słowach „klisz”. Ważną rolę odgrywają w tym również barwy.

Biel – wróćmy do koloru – byłaby więc również odniesieniem do „czystej” barwy ciała, którą powinni się odznaczać mieszkańcy nordyckich Ściegów. W powieści próżno jednak szukać przykładów, które by tę tezę potwierdzały. Nie znaczy to jednak, że tak nie jest. Odwołam się do moich wcześniejszych ustaleń. Mianowicie, u Tulli być może najwięcej o świecie mówi materiał, z którego ten świat jest zrobiony. Weźmy również pod uwagę fakt, że u autorki *Kontrolera snów* to, co zmysłowo postrzegane, ma w powieściach silną reprezentację. Dlatego też przedstawienia ciała (cielesności) *W czerwieni* noszą znamiona materialistyczno-kapitalistycznej koncepcji świata (miasta) przedstawionego. W tej przestrzeni funkcje i właściwości narażonych na ból i bezbronnych wobec przemocy ciał przejmuje krucha i biała jak śnieg porcelana z fabryki Strobbla. Jest to literacki gest, który Tulli powtórzy później w *Skazie* (gdzie jeszcze?), w której czytam np. o panie służącej, która boi się, że sprzeciwiając się molestującemu ją notariuszowi, „wypadnie z roli” i „boleśnie się potłucze” (S, s. 27).

Strach służącej przed „potłuczeniem się” upodabnia jej ciało do kruchej, porcelanowej figurki. Podobnie metaforyzuje somę *W czerwieni*. Dla przykładu łagodne spojrzenie Augustusa Strobbla przypomina „zdo-

<sup>36</sup> G. BORKOWSKA: *Idiomy Zagłady*. „Res Publica Nowa” 2006, nr 2, s. 114–115.

<sup>37</sup> O specyficznym podejściu do metafor w swoich utworach Tulli mówi m.in. tak: „Można powiedzieć, że ja podchodzę ze śmiertelną powagą do metafor, to znaczy rozumieniem je tak, jak wyrażenia dosłowne”. Por. *Calvino, Marquez i pewna pani...*, s. 127.

bioną błękitem kobaltu porcelanę” (Wcz, s. 25), a jego serce scharakteryzowano jako: „szlachetne i delikatne, jak dzwoneczek z porcelany” (Wcz, s. 15). Z czułością opisywana porcelana odzwierciedla wysokie morale mieszkańców Ściegów i pokazuje, jaką wartością w tej przestrzeni jest ludzkie życie. Jest tak jednak tylko do pewnego momentu (bo w świecie powieści Tulli, w którym rządzi język ekonomii, nic nie ma stałej wartości), kiedy następuje załamanie „koniunktury”: przychodzi wojna, wprawiając wszystkich w poczucie pustki i melancholii. Wtedy też w Ściegach zjawia się Oswald Slotzki, który ma pomóc wujowi Strobblowi uratować fabrykę porcelany przed bankructwem. Slotzki bierze sprawy w swoje ręce, dotychczasowe funkcjonowanie fabryki podporządkowując swojej złowrogo brzmiącej maksymie: „Świat potrzebuje czystości, niczego więcej” (Wcz, s. 83) oraz zmieniając dotychczasowy asortyment – filizanki, sosjerki i wazy, na „ośniewająco białe umywalki”. Za tym wprowadzeniem nowego porządku w fabryce porcelany stoi znaczące, pozaliterackie odniesienie do Zagłady, a jej śladami w powieści jest np. wspomniana już przeze mnie potłuczona baletnica, której drobne odłamki chrzęszczą pod butami odwiedzających gabinet Strobbla/Slotzkiego, czy tajemnicza „stłuczka zalegająca ulice miasta” (Wcz, s. 59).

### Czerwień jedwabiu

W świecie przedstawionym *W czerwieni*, tak samo jak w rzeczywistości, z bielą ciała kontrastuje czerwień „strużki krwi”. Kropla krwi wywołuje skojarzenia z tym, co przychodzi nagle i niespodziewanie, z gwałtowną siłą, uderzającą bez jakiegokolwiek uprzedzenia. Stąd w pierwszej kolejności czerwień z powieści odsyła do krwi, a jej znakiem rozpoznawczym jest „nagle wniesiony” w przestrzeń świata przedstawionego i w los mieszkańców Ściegów – „zamęt”:

Z pomocą panny służącej Stefania szyła ślubną wyprawę [...] Ale doszła do jej uszu plotka, że przed odjazdem Kazimierz sprzedał pierścionek, żeby spłacić karciane długi. Stefania upuściła robótkę na stolik i zapatrzyła się w ścianę. Tak przesiedziała dzień cały, a wieczorem drżącą ręką sięgnęła po jedwab o barwie mocnej jak zapach róży.

Ciemna czerwień rozkwitła na tamborku i wniosła nagły zamęt między lilie. Robótką zdawała się splamiona.

Wcz, s. 30

Krew w powieści Tulli („ciemna czerwień”) jest alegorią niepokoju, gwałtownego wtargnięcia obcego żywiołu w czystą, śnieżnobiałą materię Ściegów. Żywioł ten czasem ma postać i właściwości szalonego tanga:

Tango nieustępliwym rytmem pulsowało w skroniach pod kropelkami potu, przez chwilę każdy brał jego brutalność za własną i ledwo utrzymywał ją w ryzach, z fordanserką w jaskrawym makijażu balansując na przeciągniętej strunie, na granicy światła i mroku, miłości i nienawiści, życia i śmierci.

Wcz, s. 73

Innym razem trawiącego wszystko wokół ognia, który początkowo długo tlił się pod podłogą („Żar nigdy nie wy-y-ygasa! Potrafi tlić się pod podłogą przez lata! – wołał Alojzy za odchodzącymi” – Wcz, s. 124), by później ogarnąć w mgnieniu oka całe miasto:

Pochłonawszy szafy, płomienie wystrzeliły przez okna. Wielka gala czerwieni rozsadziła teatr i zawładnęła całym miastem.

Wcz, s. 154

Znaczenie czerwieni, która dominuje w powieści właśnie pod postacią żywiołu ognia, zdaje się bliskie temu, co zawarto w pierwszych teoriach na temat funkcji i znaczenia koloru w sztuce i w rzeczywistości. Mianowicie, w starożytnej Grecji (ok. V w. p.n.e.) Empedokles, który zajmował się głównie obserwacją żywiołów w naturze, wysunął tezę, że każda barwa, którą posługuje się malarz, ma swój odpowiednik w przyrodzie – konkretny żywioł. W tym układzie czerwień była przede wszystkim kolorem płomieni ognistych. Platon z kolei w swojej „racjonalnej teorii kolorów” poszedł dalej, wyróżniając kilka „odcieni” ognia, z których m.in. ten „pośredni” miał mieć kolor krwistej czerwieni<sup>38</sup>...

Motyw płomieni i pożaru pojawia się w każdej z powieści Tulli. Ogień ogarnia poszczególne przedmioty, znaczy na zawsze twarze bohaterów tej prozy (jak twarz Oswalda Slotzkiego, która jest bezrzęsa i „cała w bliznach jaskrawych jak płomienie” – Wcz, s. 58), w końcu trawi całe budynki i miasto. Dopóki jednak w świecie przedstawionym *W czerwieni* na fasadach budynków nie pojawią się nazistowskie swastyki – „czerwone sztrajfy z wpisanym w koło emblematem fabryki urządzeń sanitarnych Slotzkiego” (Wcz, s. 108), każdy z najmniejszych płomieni w powieści warszawskiej pisarki można odnieść zaledwie do zwykłych historyjek,

<sup>38</sup> J. GAGE: *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*. Przeł. J. HOLZMAN. Kraków 2008, s. 11–12.

jakich wiele „powtarzanych w ogonkach do kuchni polowych, jakby nic się nie stało” (Wcz, s. 157). Tymczasem zmiana w obrębie jednego emblematu – kiedy po przyjeździe Slotzkiego do Ściegów „cztery ramiona płątka śniegu”, którymi znaczone porcelanę z fabryki Strobbla, „złamano pod kątem prostym” (Wcz, s. 88) – wprowadza odniesienia do konkretnego momentu w historii – Holocaustu, ale też do konkretnego losu jednostki – życia matki Tulli, które Holocaust tragicznie naznaczył.

Ogień w powieści pełni jednocześnie rolę swoistego dyskursu, osobniczej – melancholijnej – mowy pisarki. Funkcję tego dyskursu – pożaru, czerwieni, piekła – w obszarze twórczości Tulli bardzo trafnie scharakteryzowała Hanna Gosk, widząc w tym metahistoryczność tej prozy, wyrażającą:

przeświadczenie, iż, nie mając dostępu do znaczenia pozadyskursywnego ani do neutralnych i naturalnych punktów odniesienia, każdy dyskurs (także historyczny) związany jest z efektem rzeczywistości, który sam wytwarza (tj. z autoreferencjalnymi symulakrami)<sup>39</sup>.

Ten „efekt rzeczywistości” (Zagłada, wojna, obozy i krematoria, pożar getta) do której odnosi się w gruncie rzeczy nie tylko *W czerwieni*, lecz także cała niemal twórczość Tulli, funkcjonuje w wyobraźni pisarki głównie jako pożar. I nawet jeśli taka interpretacja przed wydaniem *Włoskich szpilek* budziła jeszcze jakieś wątpliwości (nie mówiąc o tym, że została przez krytyków w sposób do dziś niezrozumiały wykluczona), to teraz, po ukazaniu się książki, w której Tulli pisze w kontekście wojny 1939 roku o „pożarze, który strawił pół świata”, trudno je mieć:

Gdyby mogła [matka pisarki – K.D.J.] sobie na to pozwolić, nie potwierdziłaby, że za jej życia wybuchła wojna. Tym bardziej nie przyznałaby, że w niej samej coś spłonęło i zgasło. Łatwo było ukrywać się z tym po pożarze, który strawił pół świata. Wokół nie brakowało poparzonych jawnie przyznających się do swojej krzywdy, i to oni ścigali na siebie uwagę.

Ws, s. 30

Na stronie następnej Tulli napisze jeszcze: „O pożarze, po którym wydarzyło się to wszystko, wiedziałam”, natomiast pod koniec książki: „Urodziłam się, kiedy było dawno po wszystkim” (Ws, s. 140). Pisząc w ten

<sup>39</sup> H. Gosk: *Dyskurs zamiast opowieści* (Zbigniew Kruszyński „Na łąkach i morzach”, „Szkice historyczne”, Magdalena Tulli „Tryby”). W: EADEM: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*. Warszawa 2005, s. 210.

sposób, autorka *Trybów* wchodzi jednocześnie na powrót w rolę małej dziewczynki, której dane było poznać traumatyczne wydarzenia, jakich doświadczyła w czasie wojny matka, jedynie we fragmentach (w strzępach rozmów?), przez niejasne jeszcze wtedy dla niej słowa i gesty<sup>40</sup>. Tak również można by tłumaczyć wprowadzenie „sekretnych” określeń: „to”, „z tym”, „coś”, „po wszystkim” – jakie w domu pisarki – przez zamkniętą w swoim bólu postawę matki – służyły do opisu wojny i obozów. Również z tego powodu całość problematyki Zagłady jest w powieściach Tulli w pewien sposób zdefektowana. Historia przejawia się brakiem jej znajomości przez bohaterów, stawianiem hipotez, metaforami, które u Tulli są zawsze „częścią i początkiem akcji”<sup>41</sup> – samą fabułą. Dlatego w świadomości autorki *Snów i kamieni* historia istnieje „pozszywana byle jak, byle tylko grube nici utrzymały przyczyny i skutki w stosownym porządku” (Wcz, s. 157).

Czerwień przez swoją biologiczną reprezentację – krew – jest wpisana w język (metaforykę) i kulturę zupełnie nieprzypadkowo. Jak pisał Van Gogh, dla którego „doznanie koloru splecione było z doznaniem świata jako całości”<sup>42</sup>: „Prawa koloru są niewypowiedzianie piękne właśnie dlatego, że nie są przypadkowe”<sup>43</sup>. Myślę, że wobec tego „praw” czerwieni należałoby więc szukać w tym, co cielesne. Moją myśl wspiera starotestamentowa Księga Kapłańska (Kpł 17,14), która kolor czerwony odnosi wyłącznie do koloru krwi, w którym jest „życie wszelkiego ciała”<sup>44</sup>. Terminem, który odnosi się i do ciała i do ożywiającej go krwi w języku polskim jest *pokrewieństwo*. W nim właśnie zawiera się podstawowe znaczenie czerwieni, „przełożone” wprost z języka natury na język kultury, jako tej barwy, która łączy wszystko ze sobą – światy i żyjących w nich ludzi (a także pulsującą w ich ciałach „czerwień”) odległe od innych światów i ludzi o nawet kilka wieków od siebie, a zarazem bliskich im przez krew, geny. W tym ujęciu czerwień krwi wyobrażałaby tkaninę (notabene zgodnie z Prawem Mojżeszowym jasnej czerwieni należy używać do barwienia tkanin używanych w kulcie żydowskim<sup>45</sup>), którą tworzą (tkają) losy poszczególnych pokoleń „krewnych”. O tym właśnie mówi

<sup>40</sup> Nauka o rozwoju mowy dziecka mówi, że na początku wszystko jest „dosłowne”. Dla uczącego się dopiero języka dziecka nie istnieje pojęcie metafory (w jaki rozumieją je dorośli).

<sup>41</sup> *Calvino, Marquez i pewna pani...*, s. 127.

<sup>42</sup> J. GAGE: *Kolor i kultura...*, s. 205.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Cyt. za: D. FORSTNER: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. ZAKRZEWSKA, P. PACHCIAREK, R. TURZYŃSKI. Warszawa 1990, s. 117.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 117.

analizowana przeze mnie powieść Tulli w swojej najgłębszej warstwie, do której dostęp uzyskuje się po przeczytaniu tego przejmującego fragmentu z *Włoskich szpilek*:

Wtedy wszystko zrozumiałam. W tej czarnej chmurze, niesionej wiatrem ponad łądami i morzami, płynęła po niebie moja rodzina.

Trudno uporać się z zamętem, który wniosło do mojego życia to pokrewieństwo [podkreśl. – K.D.J.]. Chmura czarnego dymu unieważnia całe moje życie, odbiera prawo do własnego losu, czyni ze mnie kropkę na końcu zdania, w którym nie o mnie mowa.

Ws, s. 140

Zastanawiające, jak bardzo przywołany tekst przypomina cytowany już przeze mnie fragment z *W czerwieni*, kiedy to Stefania, ozdabiając swoją ślubną wyprawę haftem, postanawia nagle – w przyptywie złości na swego narzeczonego („doszła do jej uszu plotka, że przed odjazdem Kazimierz sprzedał pierścionek, żeby spłacić karciane długi” – Wcz, s. 30) – sięgnąć po jedwabną czerwoną nić, by później się jej przestraszyć („złękła się róży, która wymknęła się spod jej zręcznych palców”). Otóż, w obu tych fragmentach czerwień (jedwabna nić i krew) wnosi do świata przedstawionego „zamęt” i „plami” go.

Ten moment wejścia „czerwieni” do świata jest szczególny, naznaczony „lękiem”. Jednocześnie, w planie całościowym obydwóch powieści widać, że jest to chwila przełomowa. Kiedy jedwabne nitki zostają wyprute przez Stefanię z robótki, unoszą się w powietrzu – „posłuszne siłom elektrostatycznym”, by wreszcie osiąść na żołnierskich mundurach oraz na ubraniach mieszkańców Ściegów, znacząc w ten sposób kolejną śmiertelną ofiarę w powieści. Z kolei w autobiograficznych *Włoskich szpilkach* właściwą wymowę nadaje powieści moment, w którym pisarka uświadamia sobie, jaką rolę w jej życiu spełnia „to pokrewieństwo”, z którym tak „trudno się [jej – K.D.J.] uporać”. „Chmura czarnego dymu”, wyobrażająca okrutny los, jaki spotkał w obozach koncentracyjnych semicką część rodziny Tulli (ze strony matki), jak pisze autorka *Skazy*, „odbiera jej prawo do własnego losu”. Jak można rozumieć to zdanie? *Włoskie szpilki* są właściwie w całości opowieścią o rozpacz, jaka pozostała w matce Tulli po wojnie, a której ciężar przekazała swojej jedynej córce w – jak to nazywa – „spadku”.

Matka pisarki co prawda nie zginęła w Auschwitz, ale też nie ocalała. W jej pamięci pozostały przerażające widoki śmierci („przedwcześnie zjrziała za kulisy” – Ws, s. 69), którymi obarczyła swoją córkę Magdalenę. „To choroba, która przenosi się na potomstwo przez spojrzenia, przez westchnienia i przez dotyk” (Ws, s. 73–74) – pisze Tulli-córka. Dziew-

czynka zostaje więc w ten sposób symbolicznie uwięziona w matczynej „czerwieni”. Mam na myśli to, że w tym wypadku krew matki zamiast dawać życie, przekazuje potomnej „swoją” śmierć, zatruwa, „plami” życie u jego zarania – w dzieciństwie. Analogicznie, niewinna biel lilii na płótnie Stefanii zostaje „splamiona” przez czerwień róży...

Na większości malarskich wizerunków Maryja Matka pod niebieskim płaszczem skrywa suknię w kolorze głębokiej czerwieni<sup>46</sup>. Czerwień od wieków symbolicznie związana jest z macierzyństwem i jego przedstawieniami w sztuce. Królewska czerwień szat Maryi konotuje bezpieczeństwo Bożego Dziecka, majestat macierzyństwa, świętość i tajemnicę przekazywanego przez krew życia. Próżno podobnych powiązań z czerwienią i matczynym ciepłem szukać u Tulli. Autorka *Snów i kamieni* wpisuje macierzyństwo nie w czerwień, która przywodzi na myśl ciało matki, pulsującą w nim życiodajną krew, lecz w czerwień wciąż jątrzącej się, głębokiej rany, jaka pozostała w matce pisarki po wojnie, za którą, jak za „śmiertelnie rannym zwierzęciem ciągnie się krwawy ślad” (Ws, s. 75).

Ślad ten (w którego figurze Ryszard Nycz widzi notabene znamieny dla literatury nowoczesnej sposób na związanie sztuki z rzeczywistością<sup>47</sup>), wyposażony w energię specyficznej substancji i koloru – krwi i jej niezmywalnej czerwieni, odciska się na całej twórczości Tulli, swoją tropologiczną pełnię ukazuje zaś w powieści *W czerwieni*. Świat przedstawiony Ściegów nurza się dosłownie i metaforycznie w kolorze czerwonym, na co wskazuje m.in. potraktowanie barwy czerwonej przez Tulli w kategoriach przestrzeni (stąd m.in. przyimek „w” w tytule powieści). W tejże perspektywie *W czerwieni* przedstawia się jako udosłownione przez pisarkę miejsce „splotu” życia i literatury – w wyobraźnię małej Tulli wtargnęła matczyzna „czerwień”, która w przyszłości „splami” twórczość Tulli dorosłej<sup>48</sup>. „Robótka zdawała się być splamiona” – można by powtórzyć przywoływany już przeze mnie cytat, tym razem przyporządkowując jednak te – stale obecne w całej twórczości pisarki – figury plamy, śladu i strzępu („Opowieść o strzępach czerwonego jedwabiu, osiadają-

<sup>46</sup> Zob. ibidem, s. 120.

<sup>47</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2012.

<sup>48</sup> Do przyglądania się tym interesującym relacjom: matka – dziecko, matka – przyszły twórca, w dziełach wielu pisarzy (na co w przypadku Tulli pozwoliło ukazanie się *Włoskich szpilek*, a tym samym przerwanie milczenia przez pisarkę na temat swojej trudnej przeszłości) zachęcają znakomite prace Hanny Segal – psychoanalityczki, która w kształtowaniu wyobraźni przyszłego twórcy, pisarza widzi ogromny wpływ związku matki i dziecka w jego skomplikowanych, nieraz bardzo trudnych dla samego badania psychoanalitycznego, przejawach. Zob. m.in. H. SEGAL: *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*. Przeł. P. DYBEL. Kraków 2003 albo J.M. QUINODOZ: *Rozmowy z Hanną Segal*. Przeł. J. GROTH. Sopot 2012.

cych na mundurach żołnierzy” – Wcz, s. 157) skutkom, jakie przyniosły w życiu matki i córki – bohaterek autobiograficznych *Włoskich szpilek*, zdarzenia po wybuchu II wojny światowej.

Trafne więc byłyby rozpoznania Marii Janion, która w postaci Stefanii Neumann jako pierwsza dostrzegła *porte-parole* samej autorki *W czerwieni*. Janion wydaje się jedyną osobą (przypominam, że tekst Janion ukazał się w 2003 roku), która z uwagą przeczytała powieść Tulli. Efektami tej wnikliwej lektury podzieliła się w znakomitym eseju, w którym zdaje się, że badaczka nie pominęła żadnej istotnej kwestii poruszonej w dziele. Wspomniała również o tym, że „integralną część paraboli Tulli stanowią kolory”<sup>49</sup>, ukazując ich znaczenie w utworze w perspektywie symboliki mortalnej. „W określonych zestawieniach wszystko to są kolory śmierci”<sup>50</sup> – argumentowała swój wywód Janion, przywołując trafne cytaty z powieści. Czy jednak sposób, w jaki Tulli traktuje sprawę śmierci bohaterów – śmierci, której można zaprzeczyć, zamykając się w pokoju i zaczytując francuskimi romansami (jak przypadek „kapryśnej” Emilki Loom, która nie zgadzała się na swoją śmierć) pozwala sądzić, że kolory, a zwłaszcza tytułowa czerwień, odnoszą się w utworze przede wszystkim do śmierci? Jeśli rację ma badaczka, to barwy w powieści Tulli byłyby jedynie szablonami barw, inkrustującymi sztapnową historyjkę o śmierci. Z powodów, które wymieniłam na początku tego artykułu, pisząc o innym niż miłośnik, metaliteracki charakterze prozy Tulli, wnioskuję, że tak nie jest. Kolory w utworach Tulli odnosiłabym do zasad, jakimi rządzi się świat przedstawiony tej prozy.

Jak pisałam już wcześniej, w rzeczywistość literacką utworów warszawskiej pisarki wpisany jest rygor pewnego determinizmu. Założenie istnienia swego rodzaju pułapki, w którą nieuchronnie wpadają bohaterowie powieści Tulli. Przykładowo los wszystkich mieszkańców miasta ze *Snów i kamieni* spoczywa w rękach tajemniczych robotników, „wyższych ponad codzienność” (Sk, s. 57), w *Skazie* opowieść od początku „zmierza ku zdarzeniom gwałtownym i okrutnym” (S, s. 161), natomiast w *Trybach* narrator broni się jak może przed sytuacją, „kiedy wysnują się wszystkie wątki. Kiedy koło się zamknie. Kiedy umilknie ostatnie ze zdań” (T, s. 140). Kolory są ważną częścią tego mechanizmu. Dlatego to właśnie w tragicznym determinizmie, a nie w śmierci, objawia się prawdziwa semantyka tytułowego wyrażenia „w czerwieni”, zakładająca owo straszne „ugrzęźnięcie” w przestrzeni „śnieżnych zasp ciągnących się aż po horyzont” (Wcz, s. 158). Trzeba przy tym podkreślić, że wszystkie

<sup>49</sup> M. JANION: *W śmierci...*, s. 382.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

podstawowe barwy w interpretowanej przeze mnie powieści – biel, czerń, czerwień, żółć – łączą się z samym bytem w jego niebezpiecznej wersji *signifiant*, zastawiającej na powieściowe postaci sidła. Wiążąc je w sytuacji bez wyjścia. W utworze Tulli biel wyobraża ogromne masy „pryzm śniegu” („wszędzie tylko śniegi i śniegi – Wcz, s. 32) albo „bezkres” białej kartki papieru. Czerń to kolor ciemności, w której muszą żyć mieszkańcy Ściegów („Mrok rozpraszał się tylko na krótką chwilę w porze obiadu” – Wcz, s. 9), zaś barwa żółta wskazuje śmiertelną chorobę („żółty sztandar gangreny” – Wcz, s. 60). Również nadrzędna wobec innych barw czerwień (płomieni, krwi, namiętności) i towarzyszący jej materiał (jedwab, haft, w końcu sama nazwa miasteczka – Ściegi) wyobraża w powieści Tulli zamkniętą przestrzeń (filogenetyczną, historyczną, filozoficzną, socjologiczną, polityczną etc.), z której, jak powtarzają bohaterowie powieści, „nie ma ratunku”<sup>51</sup>. W tym sensie ostatni utwór Tulli – *Włoskie szpilki*, nie jest wcale zwrotem w twórczości pisarki, lecz kontynuacją problematyki *W czerwieni*. Dlatego, jak sądzę, wszystkie kluczowe dla interpretacji *W czerwieni* zdania o niebezpiecznym „ugrzęźnięciu” bohaterów w przestrzeni, pozbawione tropologicznej dekoracji, można by równie dobrze odczytać, jak pierwsze zdanie z *Włoskich szpilek*: „Sytuację bez wyjścia najłatwiej sobie wyobrazić” (Ws, s. 8).

#### Bibliografia podmiotowa

- TULLI M.: *W czerwieni*. Warszawa 1999.  
TULLI M.: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011.

#### Bibliografia przedmiotowa

- BŁOŃSKI J.: *Słowa i upiory*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 5.  
BORKOWSKA G.: *Idiomy Zagłady*. „Res Publica Nowa” 2006, nr 2.  
Calvino, Marquez i pewna pani. *Rozmowa z Magdaleną Tulli*. W: P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999.  
CUBER M.: *Niepełne zbawienie*. „Nowe Książki” 2006, nr 4.  
CZACHOWSKA A.: *W potrzasku*. „Res Publica Nowa” 1998, nr 12.  
CZAPLIŃSKI P., ŚLIWIŃSKI P.: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999.  
FORSTNER D.: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. ZAKRZEWSKA, P. PACHCIAREK, R. TURZYŃSKI. Warszawa 1990.

<sup>51</sup> To zdanie pojawia się kilkanaście razy w powieści *W czerwieni* w sposób wierny albo sparafrazowany.

- GAGE J.: *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*. Przeł. J. HOLZMAN. Kraków 2008.
- GOSK H.: *Dyskurs zamiast opowieści (Zbigniew Kruszyński „Na łąkach i morzach”, „Szkice historyczne”, Magdalena Tulli „Tryby”)*. W: EADEM: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*. Warszawa 2005.
- IZDEBSKA A.: *Proza Magdaleny Tulli. W kręgu wieloznaczonej referencji*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 1. Red. Z. ANDRES, J. PASTERSKI. Rzeszów 2010.
- JANION M.: *W śmierci*. W: EADEM: *Żyjąc tracimy życie*. Warszawa 2003.
- GONDOWICZ J.: *Lust zu fabulieren*. „Nowe Książki” 2003, nr 6.
- KOMENDANT T.: *Trzeci wymiar*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 21.
- KOSIŃSKA A.: *Nim się domknie melodia i dopełni los*. „Dekada Literacka” 1999, nr 7/8.
- Ludzik mi padł, więc gram następnym*. Rozm. K. KUBISOWSKA. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 251 (dodatek „Duży Format” 2011, nr 41).
- ŁĘCKA G.: *Metafora musi pracować*. W: EADEM: *Salon literacki. Z polskimi pisarzami rozmawia G. Łęcka*. Warszawa 2000.
- NOWACKI D.: *W rekwizytorni*. „Kresy” 1998, nr 6.
- NYCZ R.: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2012.
- ORSKI M.: *W dekoracjach*. „Nowe Książki” 1998, nr 12.
- ORZESZKOWA E.: *Argonauci*. W: EADEM: *Pisma zebrane*. T. XXX. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1951.
- Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy*. Rozm. D. WODECKA. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 246.
- QUINODOZ J.M.: *Rozmowy z Hanną Segal*. Przeł. J. GROTH. Sopot 2012.
- SEGAL H.: *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*. Przeł. P. DYBEL. Kraków 2003.
- ZALESKI M.: *Kometa Magdaleny Tulli*. W: M. TULLI: *Sny i kamienie*. Warszawa 1995.
- ZAPĘDOWSKA M.: *Słowa, słowa, słowa...* „Czas Kultury” 1999, nr 1.
- Za plecami narratora. Z Magdaleną Tulli rozmawia M. Zaleski*. „Res Publica Nowa” 1999, nr 8.

Kamila Dzika-Jurek

### Silky red

The colour and material in *W czerwieni*, a novel by Magdalena Tulli

Keywords: Magdalena Tulli, *W Czerwieni* (*In Red*), Holocaust, fabric, colour

### Summary

The article presents an attempt to reinterpret *W czerwieni*, a novel by Magdalena Tulli in the context of an autobiographic work of the writer, namely *Włoskie szpilki*. Such an intertext allows for reading the novel in question as a record of The Holocaust experiences. The majority of researchers have qualified Tulli's prose as the so called post-modernist literature about nothing while incomprehensive motives in novels written by a Warsaw writer have been defined as "a writing extravagance". The author of the very text, on the contrary, makes a belief about "the readability" of this prose a gen-

eral hypothesis whereas on the example of *W czerwieni* shows referential possibilities of Tulli's works. Discussing the motives pointing to the meaning of what is material in the world presented in the novel (porcelain, silk), as well as interpreting the meaning of the colours in the work, the author of the article concludes that the structure of the world presented, full of traces, frays and corpse is the way of expressing the Extermination.

Kamila Dzika-Jurek

### Das Seidenrot

Die Farbe und der Stoff in dem Roman *W czerwieni* von Magdalena Tulli

Schlüsselwörter: Magdalena Tulli, *W czerwieni* (dt.: *Im Rot*), Vernichtung, Stoff, Farbe

#### Zusammenfassung

Der Artikel versucht, den Roman *W czerwieni* (dt.: *Im Rot*) von Magdalena Tulli im Zusammenhang mit dem autobiografischen Werk der Schriftstellerin, *Włoskie szpilki* (dt.: *Italienische Stöckelschuhe*) zu interpretieren. Solch ein Intertext lässt, den untersuchten Roman als eine Aufzeichnung der Holocaust-Erfahrung betrachten. Die Prosawerke von Tulli waren bisher von den meisten Forschern zu der sog. postmodernistischen und von Nichts handelnden Literatur gerechnet und die in den Werken der Warschauer Schriftstellerin erscheinenden unverständlichen Motive wurden als „schriftstellerische Extravaganz“ bezeichnet. Die Verfasserin des vorliegenden Artikels stellt eine andere These auf: sie ist zwar von der „Verständlichkeit“ der Prosa überzeugt und am Beispiel von dem Roman *Im Rot* zeigt sie referenzielle Möglichkeiten von Tullis Werken. Sie nennt die, auf die Bedeutung von dem Materiellen in der dargestellten Welt des Romans hindeutenden Motive (Porzellan, Seide). Die Rolle der Farben in dem Werk erforschend stellt die Verfasserin fest, dass die von Spuren und Fetzen erfüllte Struktur des Romans für die Schriftstellerin eine Methode ist, die Vernichtung mit Worten auszudrücken.



Beata Nowacka

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## Reporter żywiołów O (prawie) całej twórczości Melchiora Wańkowicza\*

Słowa klucze: Melchior Wańkowicz, teoria żywiołów, reportaż, problematyka filio-logiczna

Jeśli o Williamie Turnerze, urodzonym w drugiej połowie XVIII wieku prekursorze malarstwa abstrakcyjnego, mówi się dziś „malarz żywiołów”<sup>1</sup> to młodszego odeń o wiek ojca polskiej szkoły reportażu, można by chyba nazwać „reporterem żywiołów”. Podobieństwa łączące ich drogi twórcze i efekty prac są nieoczywiste, ale – jak się zdaje – możliwe. Nie idzie mi oczywiście o ocenę jakości artystycznych dokonań, ale o ciekawą grę podobieństw. Dotyczy ona przede wszystkim materii, której obrazy próbują w swych dziełach przetworzyć. Rzeczywistość poznają za pomocą tych samych narzędzi – przez podróże i lektury. Turner – malarz epoki *Grand Tour*, nakazującej szlachetnie urodzonym zwieńczyć proces edukacji kulturową ekskursją, do późnej starości przemierzał Europę, szukając obrazów dzikiej przyrody, kulturowej odmienności, podziwiając arcydzieła sztuki. Dla Wańkowicza podróżowanie było zawodowym wyborem, ale i losem – od chwili utraty majątku w Kalużycach nie zdołał nigdzie się

---

\* Tekst ten jest znacznie rozszerzoną wersją artykułu: *Melchior Wańkowicz. Cztery żywioły reportażu*, złożoną do druku w: *A History of Polish Literature and Culture: New Perspectives on 20th and 21st Centuries*. Red. J. NIŻYŃSKA, T. TROJANOWSKA, P. CZAPLIŃSKI [w druku, ss. 5].

<sup>1</sup> Od października 2011 roku do stycznia 2012 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie prezentowano przeniesioną z Buceris Kunst Forum w Hamburgu wystawę zatytułowaną: *Turner. Malarz żywiołów*.

trwale zakorzenić. Swą reporterską pracę uzupełniał obfitymi studiami literatury przedmiotu, Turner natomiast po sumiennej lekturze *Traktatu o kolorach* Goethego przeobraził swą twórczość, eksponując odtąd światło i barwy.

Obu twórców łączy coś jeszcze – wychodząc od fascynacji przyrodą: jej pierwotnym pięknem i nieprzewidywalnością, szybko rezygnują z tworzenia jej artystycznych kopii. Ostatnie prace Turnera – te, które zbliżają się do abstrakcjonizmu, zostały uznane w 1845 roku za „bohomyzy”. Wańkiewicz natomiast nie raz był zmuszony bronić swej autorskiej koncepcji mozaiki rzeczywistości, zbudowanej z faktograficznych okruczeń. Rezygnacja z przestrzegania zasad obiektywizmu u pierwszego zaowocowała studiowaniem światła i jego modelującej mocy, w konsekwencji zaś – przewrotem w sztuce, który zdezonizował dotychczasowy sposób odwzorowywania przestrzeni na rzecz nowego: doceniającego rozmaite walory koloru, różnorodność faktury i artystyczną ekspresję. Odważne operacje faktograficzne Wańkiewicza uchroniły rodzący się w dwudziestolecie międzywojennym reportaż przed ugrzeźnięciem w koleinach doraźnego dziennikarstwa i skierowały w stronę obiecujących literackich przestrzeni.

Jednak najbardziej zbliża obu twórców fascynacja żywiołem. Spośród ponad trzydziestu tysięcy prac, które pozostawił po sobie Turner, większość stanowią szczegółowe studia pejzażu. Przyglądając się obrazom ziemi, łatwo dostrzeżemy urozmaiconą rzeźbę terenu, zróżnicowaną twardość powierzchni i bogate formacje geologiczne. Ogień występuje w wielu postaciach: jako część natury, siła destrukcyjna i element przemysłowy. Woda, wbrew ówczesnej tradycji, jest często przedstawiana jako zagrażający człowiekowi żywioł, który, przyjmując kształt wiru, łączy się z wiatrem i chmurami. Największe zasługi ma jednak angielski artysta w obrazowaniu powietrza, które od czasów renesansu pokazywane było jednakowo: z zamazanym horyzontem i detalami niknącymi pod niebieską farbą. Turner udowodnił jednak, że dalekie plany mogą przewyższać szczegółowością bliskie wtedy, gdy skupiają na sobie wiązkę światła. W późnym dorobku angielskiego mistrza wyróżniają się prace przedstawiające fuzję żywiołów, na których przenikają się poszczególne plany kompozycji, a stopione w jedną plamę pierwiastki trwają w dynamicznym napięciu.

\* \* \*

„Pan, niestety, jest żywiołem, a ja się muszę szamotać w swoich maleńkich ramkach” – pisał w 1952 roku Jerzy Giedroyc w liście do Melchiora Wań-

kowicza<sup>2</sup>. Pozycja twórcy *Bitwy o Monte Cassino*, którego uważa się obok Ksawerego Pruszyńskiego za ojca polskiego reportażu, wciąż jest w polskiej literaturze nieustabilizowana. Niezrównany, pełen swady gawędziarz, znany ze swojej przekory i zdolności do łączenia przeciwieństw, zamiast łatwego kompromisu, zwykle wolał wybierać inną alternatywę, co spopularyzował zresztą jako „klub trzeciego miejsca”. Przez ponad pół wieku twórczości uchodził za postać nietuzinkową: potomek dawnego szlacheckiego rodu, który obnażał słabości swej sfery i pionier nowoczesności, człowiek interesu, a także – powiedzielibyśmy dziś – kreatywny *copywriter*, twórca wciąż popularnych haseł reklamowych. Był aktywnym uczestnikiem dramatycznych wydarzeń XX wieku, doświadczanym przez los, ale do końca obdarzonym gargantuicznym apetytem na życie<sup>3</sup>. W pracy zawodowej – pełen pasji, w kontaktach międzyludzkich – nieprzewidywalny, w pisarstwie – „rozwichrzony”, w refleksji literaturoznawczej – wciąż niezbadany.

W 2014 roku mija czterdzieści lat od śmierci ojca polskiej szkoły reportażu, którego 120 rocznicę urodzin mogliśmy świętować w roku 2012. Trudno się spodziewać, by wydarzenie to było w jakikolwiek sposób dostrzeżone, skoro twórczości Melchiora Wańkowicza od dawna nie towarzyszy już większe zainteresowanie ze strony polonistów<sup>4</sup>. Pewne nadzieje można było wiązać z publikacją szesnastu tomów dzieł zebranych, wytrwale opracowywanych przez Aleksandrę Ziółkowską-Boehm. W przygotowanej przez nią edycji do lektury zachęcali znani, często wybitni specjaliści, np. Norman Davies komentujący *Bitwę o Monte Cassino*. Wydanie, przygotowane z dużym rozmachem, choć niestety niewolne od poważnych niedociągnięć (np. *Ziele na kraterze* opublikowano w wersji okrojonej przez cenzurę<sup>5</sup>), w środowisku literaturoznawców

---

<sup>2</sup> J. GIEDROYC, M. WAŃKOWICZ: *Listy 1945–1963*. Wyboru dokonała i wstępem opatrzyła A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Przypisy opracowali A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM, J. KRAWCZYK. Warszawa 2000, s. 362.

<sup>3</sup> Ten temat podejmowałam ostatnio w artykule: *Kolumbowie i kosmonauci. O sztuce życia reporterów (casus: Wańkowicz)*. „Anthropos?” 2013, nr 20–21, s. 277–286.

<sup>4</sup> Rolę Wańkowicza we współczesnej literaturze właściwie pomija np. Czesław Miłosz, który w swoim podręczniku *Historia literatury polskiej*, lokuje jego twórczość w latach sześćdziesiątych i ogranicza jej opis do zdawkowego komentarza: „był płodnym twórcą historii wyrastających z polsko-litewskich tradycji szlacheckich, który po powrocie z zagranicy do Polski ciągnął dalej swe zbeletryzowane wspomnienia. Bardzo wcześnie, w wydanej w Rzymie *Bitwie o Monte Cassino* (1945–47), podjął próbę rekonstrukcji tej bitwy, opierając swoją opowieść na świadectwach jej uczestników”. C. MIŁOŚZ: *Historia literatury polskiej*. Kraków 2010, s. 607–608.

<sup>5</sup> Wzorcowa edycja została opublikowana przez to samo wydawnictwo dopiero dwa lata później: M. WAŃKOWICZ: *Ziele na kraterze*. Wstęp A. GRONCZEWSKI. Oprac. lekturowe A.M. ŚWIĄTEK. Oprac. tekstu i posłowie G. NOWAK. Warszawa 2011.

zostało przyjęte bez większego entuzjazmu. Ostatnią książkę poświęconą twórczości Wańkowicza opublikowała w 2005 roku Urszula Sokólska, która zbadała materiał leksykalny jego utworów, napisanych między 1961 i 1974 rokiem. Pionierskie studia literaturoznawcze przeprowadził Kazimierz Wolny-Zmorzyński i dotyczą one wyraźnie sproblematyzowanych aspektów tego pisarstwa (m.in. *Sztuka reportażu wojennego Melchiora Wańkowicza*, 1991; *Wokół twórczości Melchiora Wańkowicza. W stronę dziennikarstwa, socjologii, polityki oraz krytyki literackiej*, 1999). Autorem pracy obejmującej całokształt twórczości reportera jest Mieczysław Kurzyna, który nad książką, opublikowaną rok po śmierci pisarza, pracował wraz z jej bohaterem (*O Melchiorze Wańkowiczu – nie wszystko*, 1975; i wcześniej – *Wańkowicz*, 1972 w serii „Biblioteczka Sylwetek Współczesnych Pisarzy”). Rozprawy wańkowicologiczne ma również w swoim dorobku sekretarka pisarza Aleksandra Ziółkowska-Boehm, autorka poświęconych jego spuściźnie prac wspomnieniowych i literaturoznawczych (np. *Blisko Wańkowicza, Na tropach Wańkowicza po latach*) oraz dokumentacyjnych (*Proces Melchiora Wańkowicza 1964*, opracowanie bogatej epistolografii). Niewykluczone, że niebawem zostanie opublikowana pierwsza pełna monografia twórczości autora *Bitwy o Monte Cassino*, przygotowana przez znakomitego badacza tego pisarstwa. To znaczące, że długo oczekiwana publikacja nie wyjdzie spod ręki literaturoznawcy, ale będzie dziełem pasjonata tej twórczości, a nadto lekarza weterynarii i prezesa zarządu jednej ze spółek farmaceutycznych. Grzegorz Nowak – jak sam powiada: „genetycznie skażony”<sup>6</sup> Wańkowiczem – jest posiadaczem prawie wszystkich kilkuset publikacji przypisywanych mistrzowi, konsultantem merytorycznym jego dzieł zebranych i wnikliwym redaktorem poprawionego w 2011 roku *Ziele na kraterze* (w nowo wydanej edycji dokonał *circa* pół tysiąca korekt, oczyszczając tekst z chybionych zabiegów redakcyjnych oraz śladów ingerencji cenzury<sup>7</sup>).

<sup>6</sup> Zob. komentarz na okładce pierwszego tomu serii „Ślady Kolumba (Atlantyk-Pacyfik)” w edycji z 2009 roku, którego autorem jest Grzegorz Nowak: „Jestem trochę genetycznie skażony Wańkowiczem, bo dziadek go szanował, a ojciec kochał. Trzy części trylogii amerykańskiej *W ślady Kolumba* leżały przy jego łóżku przy śmierci i wracał do nich wielokrotnie”.

<sup>7</sup> Szczegółowy zapis pracy redakcyjnej zawiera nowa edycja książki, wydana już po opublikowaniu kolekcji dzieł zebranych: G. NOWAK: *Postłowie*. W: M. WAŃKOWICZ: *Ziele na kraterze...*, s. 459. Korzystając z utworów Wańkowicza, sięgam do wymienionych wydań (dla oznaczenia cytatu stosuję wskazane skróty oraz podaję numery stron): M. WAŃKOWICZ: *W ślady Kolumba. Królik i oceany*. Wstęp J. SURDYKOWSKI. *Postłowie*. A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Warszawa 2009 (Kio); M. WAŃKOWICZ: *Tędy i owędy, Zupa na gwoździu*. Wstęp M. RADZIWIŃ. *Postłowie*. A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Warszawa 2010 (Tio oraz Zng); M. WAŃKOWICZ: *W kościołach Meksyku, Opierzona rewolucja, Na tropach*

Odrębnych badań wymagałaby kwestia dotkliwych braków w wańkowiczoologii, zwłaszcza że mamy do czynienia z pisarzem, który brał udział w najważniejszych wydarzeniach dziejowych – począwszy od końca wieku XIX do drugiej połowy wieku XX. Najpierw był bowiem uczestnikiem XX-wiecznego *inferna*, potem emigrantem, który po powrocie do kraju cieszył się przywilejami władzy i jednocześnie wspierał antykomunistyczną opozycję. Doprawdy trudno wytłumaczyć przyczynę niewielkiego zainteresowania literaturoznawców tak barwną postacią. Często wspomina się wprawdzie o gadulstwie reportera, warsztatowych brakach, dyletanctwie, o anachronizmie tej twórczości, ale z drugiej strony nie brak sądów doceniających te same atrybuty jego pisarskiego wyposażenia, zwane wówczas: językową swadą, leksykalną wynalazczością, przenikliwością sądów, odwagą w poszerzaniu granic reportażu, nowoczesnością. Przywołanie choćby kilku odmiennych opinii na temat dorobku pozwala sądzić, że jest Wańkowicz pisarzem ciekawym, bo nieoczywistym, a analizy jego dzieł prowadzić mogą do zaskakujących wniosków<sup>8</sup>. Zachowując ostrożność, trzeba więc założyć, że nie tylko względy czysto warsztatowe czy spora objętość tekstów stanowiących pisarską spuściźną zniechęcają badaczy do podjęcia szerszych analiz. Niewykluczone, że odpowiedź można znaleźć, abstrahując od tradycyjnej interpretacji tekstu – w obszarach socjologii odbioru, psychologii twórczości, polityki wydawniczej. Dość powiedzieć, że rozległa, ale nierzadko także rozwlekła i przegadana twórczość Melchiora Wańkowicza niełatwo poddaje się monograficznym ujęciom. Wydaje się jednak, że można by podjąć próbę opisania jej *in extenso*, opatrując ją metaforą żywiołu. Właśnie ona dobrze oddaje charakter bogatej osobowości pisarza i jego niebanalnej biografii,

---

*Smętka*. Wstęp W. CEJROWSKI, J. GONDOWICZ, R. TRABA. Posł. A. ZIÓLKOWSKA-BOEHM. Warszawa 2010 (WkM, Or, NtS); M. WAŃKOWICZ: *Szczenięce lata, Ziele na kraterze, Ojciec i córki – korespondencja*. Wstęp A. BERNAT, P. KĘPIŃSKI, A. ZIÓLKOWSKA-BOEHM. Posłowie A. ZIÓLKOWSKA-BOEHM. Warszawa 2009 (Sz); M. WAŃKOWICZ: *Ziele na kraterze*. Wstęp A. GRONCZEWSKI. Oprac. lekturowe A.M. ŚWIĄTEK. Oprac. tekstu i posłowie G. NOWAK. Warszawa 2011 (Znk); M. WAŃKOWICZ: *Karafka La Fontaine'a*. T. 1. Kraków 1983 (KLF1) oraz T. 2. Kraków 1984 (KLF2); M. WAŃKOWICZ: *Od Stołpców po Kair*. Wybór, układ i przypisy S. KOZICKI. Warszawa 1969 (OSK).

<sup>8</sup> Tę wyraźną rozbieżność w ocenie twórczości Wańkowicza znać np. w odmiennych opiniach prezentowanych przez bohaterów filmu TVP *Errata do biografii* (serial dokumentalny. Reż. G. BRAUN. Polska 2007) oraz np. w refleksjach Marii DĄBROWSKIEJ: *Dzienniki powojenne*. T. 3 (wybór i przypisy T. DREWNOWSKI. Warszawa 1997, s. 153, 374) oraz *Dzienniki powojenne*. T. 4 (wybór i przypisy T. DREWNOWSKI. Warszawa 1997, s. 295, 317). Zob. też S. KISIELEWSKI: *Abecadło Kisiela, Testament Kisiela*. Wstęp T. WOŁEK, P. GABRYEL. Posł. M. URBANEK. Warszawa 2011, 135–136; J. GIEDROYC: *Autobiografia na cztery ręce*. Oprac. K. POMIAN. Warszawa 1996, s. 144–147; J. LECHOŃ: *Dziennik*. T. 3. Londyn 1973, s. 17, 85, 419, 450, 658.

lecz jest także elementem przenikającym całe jego pisarstwo. Pierwiastki ziemi, ognia, wody oraz powietrza funkcjonują jako sprawdzone motywy, które – jak dowodzi choćby przykład *Wyobraźni poetyckiej* Gastona Bachelarda – mogą być nośnikami rozmaitych znaczeń<sup>9</sup>. Należy jednak poczynić kilka istotnych zastrzeżeń: wzajemnie przenikające się cztery pierwiastki, tworzące czasem fuzję żywiołów, nie pozwolą się wyraźnie wyodrębnić ani w naturze, ani w teorii żywiołów. Pisał Platon: „Nie powinniśmy nigdy tak nazywać żadnej spośród tych rzeczy [żywiołów – B.N.], jak gdyby miały jakąś trwałość [...]. Zatem nie powinniśmy nigdy tak ich definiować, jak gdyby były jestestwami samo-istniejącymi”<sup>10</sup>. Również metoda opisu literackiego świata Wańkowicza za pomocą tych obrazów musi zakładać zgodę na nieostre granice między nimi. Pedantyczne podporządkowanie narracji tekstu rozmaitym aspektom teorii żywiołów, z uwzględnieniem wielu współistniejących i wzajemnie przenikających się interpretacji, najpewniej dałoby wrażenie chaosu. Z drugiej strony, każda próba wprowadzania ładu przypomina sytuację powstrzymywania przyływu rękami. Zdając sobie sprawę z konieczności zastosowania ograniczeń dla czytelności przekazu, wybieram jednak tę drugą strategię – opis konkretnego żywiołu zawężam więc do jednego, dwóch motywów, na marginesie rozważań sugerując niekiedy inne możliwe inklinacje. Inspiracją do spojrzenia na twórczość Wańkowicza za pomocą metafory żywiołu są dla mnie – oczywiście poza malarstwem Williama Turnera – teoria żywiołów Gastona Bachelarda oraz tradycja symboliczna dotycząca zagadnienia pierwotnych elementów<sup>11</sup>.

## Ziemia

W bliskiej Wańkowiczowi tradycji słowiańskiej żywa jest idea ziemi jako żywiołu obdarzanego czcią i szacunkiem (stąd popularność przysięgi na

<sup>9</sup> G. BACHELARD: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. HUDAK. Przeł. H. HUDAK, A. TATARKIEWICZ. Przedmowa J. BŁOŃSKI. Warszawa 1975. Dla oznaczenia cytatu stosuję skrót Wp oraz podaję numer strony.

<sup>10</sup> PLATON: *Timajos, Kritias albo Atlantykt*. Tłum. i oprac. P. SIWEK. Warszawa 1986, s. 63.

<sup>11</sup> Zob. m.in. *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2002; *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Red. J. BARTMIŃSKI. T. 1–2. Lublin 1999; J.E. CIRLOT: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2000; W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.

ziemię i absolutny zakaz jej kalania). W kulturze ludowej utożsamiana bywa z matką i szerzej – z rodziną, swoimi stronami, ojczyzną<sup>12</sup>. Reporterska twórczość autora *Karafki La Fontaine'a* zawiera zaskakująco dużo przykładów z zakresu problematyki familiologicznej<sup>13</sup>. Znaczącym wydarzeniem w historii polskiej literatury faktu była już publikacja *Szczenięcych lat* (1934), pełnej czułości gawędy o kresowym dzieciństwie, szlacheckich tradycjach i wartościach dawnego świata. Decydując się na nowatorskie podporządkowanie tego reportażu żywiołowi gawędy – bujnej, barwnej, kipiącej od słowotwórczej wynalazczości – pisarz udowodnił, że jest on gatunkiem o sporych możliwościach wyrazu. *Ziele na kraterze* (1951) – ten najślynniejszy, pełen humoru reportaż poświęcony tematyce rodzinnej, jest w istocie opowieścią o domu pisarza, silnych więziach łączących jego mieszkańców i żywiole wojny, który próbuje je zerwać. W idyllicznym obrazie dzieciństwa własnego i swych córek – jakby na przekór sytuacji wojennej – z trudem mieszczą się osobiste tragedie. Oto z autobiograficznej pogwarki o dorastaniu jakby mimochodem dowiadujemy się o wczesnym sieroctwie głównego bohatera. W opowieści napisanej rozlewną kresową frazą ów dramatyczny fakt rodzicielskiej deprivacji ma formę niezdarne zapisu o charakterze kronikarskim: „I nagle zabrakło w kalużańskim dworze wątku anegdotycznego. Zmarł w 1892 roku ojciec, zmarła w 1895 roku matka” (Sz, s. 60). Podobnie wybrzmiewa wiadomość o utracie rodowego gniazda:

O Boże!  
O wielki Boże!  
Nie ma Kalużyc!  
Sz, s. 90

<sup>12</sup> Hasło: ziemia. W: *Słownik stereotypów...*, s. 18. Tematykę familiologiczną w odniesieniu do twórczości Melchiora Wańkowicza podejmowałam w następujących publikacjach: *Dom, którego nie ma. Problematyka rodzinna w powieści „Ziele na kraterze” Melchiora Wańkowicza*. W: *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*. Red. K. KRALKOWSKA-GĄTKOWSKA, B. NOWACKA. Katowice 2011, s. 162–173 oraz *Dom reportera. „Anthropos?”* 2011, nr 16–17, 201–216.

<sup>13</sup> Temat domu rodzinnego w twórczości Melchiora Wańkowicza oraz m.in. Jarosława Iwaszkiewicza, Jana Parandowskiego, Stanisława Czernika był wcześniej podjęty przez Małgorzatę CZERMIŃSKĄ. Zob. EADEM: *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*. W: *Przestrzeń i literatura. Studia*. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1978, s. 229–252. Autorka wyodrębnia trzy sposoby opowiadania o dzieciństwie, wśród których twórczość Wańkowicza realizowałaby typ arkadyjski, podczas gdy np. pisarstwo Stanisława Lema byłoby przykładem tradycji „ambivalentnie” czy wręcz „polemicznie” nastawionej wobec tematu dzieciństwa, a w twórczości Andrzeja Kijowskiego ten sam problem traktowany byłby przede wszystkim jako przestrzeń polemiki i „ilustracja losu człowieka”, nie zaś jako opowieść o własnej biografii.

Zbliżoną emocjonalną powściągliwość można zaobserwować w *Zielu na kraterze*, które mogłoby stanowić kolejną część rodzinnej sagi. Naracja o śmierci córki zbudowana została w większym stopniu z literackich reprezentacji niż z opisu faktycznych doznań emocjonalnych i percepcyjnych ojca. Opowieść o stracie ukochanego dziecka ma bowiem kształt finezyjnej kompozycji: śmierć Krysi i jej przyjaciół poprzedza arcy-polska scena ostatniego mazura odtańczonego przez radosne pary w przededniu wielkiego powstania. Rozdział kolejny, dotyczący późniejszych o zaledwie kilka dni losów szesnastki, odwzoruje ten sam układ tańca:

Pierwsza para: Rzewuski i Krysia. On zginął na Woli. O niej mówiono, że ją widziano w późniejszych dniach powstania.

Druga Para: Łoś i Załęska. Jego ciało znaleziono na Wilanowskiej na Czerniakowie. Ona została zastrzelona z transportem broni.

Trzecia para: Piotruś Szuch i Nina Rostańska. On zginął z całym oddziałem, wyprowadzanym na Wilanów. Ona... [...] leży po tym [krzyżem – B.N.] na lewo.

Czwarta para: Romek i Irenka Wańkowiczowie. Romek poległ w pierwszym dniu, a jego siostra – w dniu ostatnim.

Znk, s. 421

*Ziele na kraterze* już tytułem znakomicie nawiązuje do fuzji żywiołów. Historia domu jako miejsca zamieszkania, kształtowania się rodzinnych więzi i pielęgnowania wspólnych tradycji jest stopniowo unicestwiana przez Molocha historii, który w niniejszym ujęciu jest symbolizowany przez pierwiastek ognia. Interesująca jest różnica między obrazami ziemi u Bachelarda i Wańkowicza. Ten pierwszy akcentuje metaforykę twardości, odnosząc się do potęgi drzewa („Pień dębu to wielki obraz mocy” – Wp, s. 227), poskręcanych sęków świadczących o sile natury, głęboko wrastających korzeni. Obrazy siły, twardości i walki z materialnością odsyłają u Bachelarda do sfery ludzkiej psychiki: stawiającej materii opór i ceniącej wartość wysiłku<sup>14</sup>. Do tych samych wniosków inaczej dochodzi polski reporter, który snuje autobiograficzną opowieść o uparciu odradzającym się na zgliszczach historii „czepliwym” zielu. To chyba nie przypadek, że pisarz wybrał właśnie tę niepozorną roślinę jako synonim mocy. Jego wybór jest uwiarygodniony doświadczeniem własnego życia: Wańkowicz bardzo przeżył zagładę potężnej, kilkusetletniej alei lipowej,

<sup>14</sup> Interesująco ten sam temat rozwija w odniesieniu do twórczości Ryszarda Kapuścińskiego Joanna KISIEL: *Chwile ulotne. O poezji Ryszarda Kapuścińskiego*. Katowice 2009, s. 18–28.

która wiodła niegdyś do dworu w Kalużycach<sup>15</sup>. Tak pisał o tym w *Szczenięcych latach*:

Drzewa sadił dziad, drzewa sadił ojciec. Każde zdarzenie w rodzinie znaczone było sadzeniem drzewa. [...]

Całe to sędziwe, artretyzmem, latami pokręcone dziadostwo tchnące wilgocią nigdy nieosłonecznionego poszycia – hodowało się razem z pokoleniami domu, żyło z pokoleniami domu, było czymś tak grającym rolę w rodzinie, jak Alinka, jak Kazimierz, jak stara służba.

I kiedy tu do Polski przyszła wieść, że ze starej lipy, pod którą stał stół z młyńskiego kamienia, chłopi darli łub (korę), spopielała twarz brata.

Teraz, słyhać, nie masz i starej alei wiodącej do dworu.

Sz, s. 70

Inny charakter tematyka rodzinna przyjmuje w reportażu *Na tropach Smętka* (1936)<sup>16</sup>, będącym relacją z kajakowej wyprawy, którą Wańkowicz odbył w 1935 roku wraz z młodszą córką do Prus Wschodnich, by właśnie tam odnaleźć żywioł polskości. Tymczasem u celu podróży słyszą mowę, która „cuchnie niemczyzną”. Innowacyjność tego reportażu polega na wzbogaceniu autorskiej narracji wypowiedziami dziecka, które dotykając pewnej rzeczywistości po raz pierwszy, określa ją w sposób odkrywczy i niebanalny. Córka uświadamia ojcu nieoczywistość otaczającej przestrzeni, gdy za pomocą baśniowej aury przemiana nieprzyjemne miejsca w oswojone i własne. Oto dlaczego podróżnicy wierzą, że losy wyprawy komplikuje maskotka kupiona na straganie obwieszonym swastykami, a powrót do kraju zwiastują, zdaniem Tili, nie państwowe służby graniczne, lecz „bociany, [które – B.N.] mają jakieś polskie miny” (NtS, s. 456). Ojciec bez reszty daje się uwieść grze dziecięcych fantazji, a jego fascynacja niezawodnie udziela się czytelnikowi.

---

<sup>15</sup> O wycięciu drzew rosnących wokół domu rodzinnego, co stanowi symbol zagłady Arkadii, wspomina Małgorzata Czermińska w odniesieniu do *Książki moich wspomnień* Jarosława Iwaszkiewicza. M. CZERMIŃSKA: *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie...*, s. 247–248.

<sup>16</sup> Kajakowa eskapada wprawdzie zapowiada i niejako inicjuje rozdział poświęcony podróżom właśnie, ale nieprzypadkowo ulokowana zostaje w obszarze rodzinnym. W tym przypadku, bardziej niż opisy odwiedzanych miejsc, interesuje mnie jakość więzi łączących uczestników wyprawy. Takie – przyznając: nieoczywiste – prowadzenie wątku turystycznego pozwala także wyraźniej dostrzec koncept literacki: tradycyjna relacja z podróży zostaje wzbogacona o narrację dziecięcą, co dla kształtującego się wówczas reportażu i jego dalszej historii jest faktem bezsprzecznie istotnym.

## Woda

Bachelard nazywa wodę „żywołem melancholijnym (Wp, s.164) i rzadko dookreśla ją jako materię żywą, nieustająco podlegającą zmianie. Jeśli zatem umieszcza tu obrazy związane z przemieszczaniem się, to raczej sięga po motywy podróży ostatecznej, „bez kresu” (Wp, s. 150), której egzemplifikacją stają się postacie Charona i Ofelii. Tymczasem w autobiograficznej twórczości Wańkowicza motyw podróży jako życia w ruchu jest obecny na wiele sposobów, przede wszystkim zaś jako element literackiej geografii i problematyki emigracyjnej. Pisarz pozbawiony rodzinnego gniazda nie zdołał się nigdzie trwale zadomowić. Jego nieustabilizowanym życiem rządzi przeto żywioł ruchu: Wańkowicz odwiedza m.in. Meksyk, Iran, Irak, Egipt, Syrię, Liban, Włochy, Wielką Brytanię, USA, Kanadę. Jego ruchliwość, jakkolwiek zawsze związana z oderwaniem od przestrzeni oswojonej, ma rozmaite przyczyny: pasja przemieszczania się, potrzeba zaspokajania poznawczego głodu, popularyzacja własnego pisarstwa czy wojenna tułaczka. Spośród wymienionych szlaków szczególne znaczenie trzeba przypisać wyprawom do Ameryki. Celem kanadyjskiej peregrynacji, która rozpoczęła się w 1950 roku i po pięciu latach przerwy doczekała się kontynuacji, była seria odczytów dla środowisk polonijnych<sup>17</sup>. Dodatkowo, podróż miała służyć stworzeniu, w założeniu pięcioletniej, a ostatecznie dwutomowej, „panoramy losu polskiego”. Ożywcza moc, z której słynie Kanada, pomogła boleśnie doświadczonym bohaterom książek Wańkowicza odbudować „potrzaskane życie”, nie przeobraziła jednak – tak jakby sobie tego życzył – twórczości reportera. Odmieniła ją inaczej: kierując zainteresowania pisarskie w stronę beletrystyki, wywołała u niego potrzebę podjęcia refleksji na temat czystości gatunkowej reportażu. Pozwoliła mu także, po wieloletniej dominacji tematów wojennych, wrócić do twórczości związanej z pasją przemieszczania się, na nowo odnaleźć polskiego czytelnika, a z czasem wzbudzić tęsknotę za powrotem do kraju.

Inny charakter ma, chyba najważniejsza, samochodowa podróż, którą pisarz odbył wraz z żoną po Ameryce, na przełomie 1956 i 1957 roku<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Więcej piszę o tym w artykule: *Mit Kanady w powieści i biografii Melchiora Wańkowicza*. W: *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice*. Red. B. SZALESTA-ROGOWSKA. Katowice 2010, s. 273–282.

<sup>18</sup> Wcześniej podejmowałam ten temat m.in. w artykule: *Otworzyć wszystkie, nawet zardzewiałe, klapy chłonne. Reporterskie sensorium Melchiora Wańkowicza*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, s. 99–115 oraz *Wańkowicz na tropach Sienkiewicza*. W: *Literatura obu Ameryk*. Red. B. NOWACKA, B. SZALESTA-ROGOWSKA. Katowice 2014 [w druku].

Wańkowiczowie wyruszyli w drogę po Stanach Zjednoczonych, by poczuć i zrozumieć kontynent, który wybrała na nową ojczyznę ich jedyna żyjąca córka, oni sami – przyjąwszy właśnie obywatelstwo amerykańskie – także rozważali myśl o zapuszczeniu tam korzeni. Pisarskim pokłosiem wojażu była trylogia: *W ślady Kolumba* (1967 – *Atlantyk-Pacyfik*, 1968 – *Królik i oceany*, 1969 – *W pępku Ameryki*), bezbłędnie dostrojona do rytmów, w jakich żyły Stany Zjednoczone po publikacji kultowej powieści Jacka Kerouaca *On the Road* (1957). Realizując ten iście amerykański mit drogi Wańkowicz zamierzał poznać Nowy Świat od podszewki, bez uprzedzeń i łatwych kompromisów. Jednak w zetknięciu ze stechnicyzowaną cywilizacją jego zmysły przestają być czułym instrumentem poznania, kultura stabilizacji nie jest wszak jego żywiołem. W 1958 roku, tuż po zakończeniu amerykańskiej podróży, twórca podjął decyzję o ostatecznym powrocie do kraju, co zresztą poważnie skomplikowało jego stosunki z przedstawicielami polskiej emigracji.

Szczególnym przykładem podróźniczych „mijanek” Wańkowicza jest jego więź z Meksykiem. Zapisem podróży do tego kraju jest zaledwie jeden zbiór reportaży pt. *W kościołach Meksyku* (1927) oraz kilka refleksji rozsianych po innych publikacjach (np. Kio, s. 11–96)<sup>19</sup>. Ma trochę racji, gdy surowo ocenia pisarskie efekty swej wyprawy podjętej w latach dwudziestych ubiegłego wieku, ale trudno oczekiwać, by książka napisana przez młodego adepta dziennikarstwa, pomyślana jako relacja reporterska, komentarz do konfliktu władz państwowych z Kościołem, dotknęła i głębi meksykańskiej duszy. W tym wczesnym reportażu Wańkowicz nawet nie próbuje mierzyć się ze złożoną problematyką mentalności mieszkańców tego terenu, co fascynująco uczyni trzy dekady później Octavio Paz w *Labiryncie samotności*. Trzeba jednak zauważyć, że reportaż Polaka ma swą intensywność, wpisuje się w meksykański paradygmat braku stabilizacji, tajemniczości i wielowątkowej opowieści. Nie mam wątpliwości, że Wańkowicz ma rację, gdy deklaruje: „przy dłuższym pobycie dokopałbym się głębiej istotnych wartości” (Zng, s. 402). W jego biografii i psychologicznym portrecie dostrzec można bowiem wyraźne przesłanki, które pozwalają sądzić, że potrafiłyby opisać fenomen meksykańskości, że byłby w stanie zrozumieć kraj, w którym długotrwały okres dyktatury ukształtował psychikę zbiorową społeczeństwa. Może nie zdołałby pojąć sensu tak cenionej przez Meksykanów cnoty rezygnacji – żywiołem twórcy *Monte Cassino* była jednak walka – ale na pewno byłby nią zaintrygowany. Meksyk musiał jednak pozostać niespełnionym

---

<sup>19</sup> Pisałam o tym w artykule: „*Mexicanidad*” à la Wańkowicz (przyjęty do druku w „Pamiętniku Literackim”, ss. 22).

marzeniem Wańkowicza. W XX wieku uwaga świata skierowana była najpierw na rewolucyjną Rosję, potem hitlerowskie Niemcy, wreszcie na powojenną Amerykę. I właśnie w tych przestrzeniach mogły się realizować jego reporterskie pasje.

## Ogień

Ogień od zawsze waloryzowano rozmaicie. Jedną z ostatnich analiz tego elementu przeprowadził Umberto Eco, który w zaproponowanej interpretacji semiotycznej zawarł kilka interesujących znaczeń, takich jak: żywioł boski, ogień piekielny, narzędzie alchemii, źródło sztuki, doświadczenie epifaniczne i żywioł odradzający.<sup>20</sup> W pisarstwie Melchiora Wańkowicza ogień był przedstawiany jako żywioł niszczący, podstawowy element opisu wojny, spełnionej Apokalipsy. Taka wizja ma swe źródło przede wszystkim w tekstach biblijnych, zwłaszcza w Starym Testamencie, za sprawą Molocha<sup>21</sup>, straszliwego semickiego bóstwa ognia, któremu składano ofiary z dzieci. Kananejski demon zyskał w XX wieku znaczną popularność, stając się nawet frazeologizmem służącym do opisywania wszelkich zdarzeń historycznych, instytucji, systemów politycznych czy idei, które w swym nienasyceniu wciąż domagają się ofiar, przygniatają ciężarem cierpienia. Obok Molocha komunizmu czy Molocha biurokracji, XX-wieczne dzieje boleśnie naznaczył także Moloch historii<sup>22</sup>. W twórczości Wańkowicza ogień mógłby zatem symbolizować wielką historię, w którą pisarz przez całe życie angażował się z wyjątkową intensywnością. Najpierw był bowiem mimowolnym świadkiem, potem zaś – aktywnym uczestnikiem dwudziestowiecznego wrzenia świata: zdążył się „otrzeć” o rewolucję lutową w Moskwie i październikową w Petersburgu, co opisał w budzącej kontrowersje zwłaszcza w środowiskach konserwatywnych, „bolszewickiej” – jak ją sam później nazywał – *Opierzonej rewolucji* (1934). Plonem sześciodniowej wyprawy do Moskwy w grudniu 1933 roku jest opis Rosji Sowieckiej, w którym Wańkowicz wykazuje się zaskakującą życzliwością dla Kraju Rad i zrozumieniem wobec

<sup>20</sup> U. Eco: *Płomień jest piękny*. W: IDEM: *Wymyślanie wrogów i inne teksty okolicznościowe*. Przeł. A. GOŁĘBIEWSKA, T. KWIECIEŃ. Poznań 2011, s. 69–98. Ten kontekst zawdzięczam inspiracji prof. Marka Piechoty.

<sup>21</sup> Zob. m.in.: Kpł. 18, 21; 20, 2–5; 1 Krl. 11, 7; 2 Krl. 23, 10; Jr 32, 35.

<sup>22</sup> Hasło: moloch. W: *Słownik współczesnego języka polskiego*. T. 1. Red. zespół pod kierunkiem A. SIKORSKIEJ-MICHALAK, O. WOJNIEKO. Warszawa 1998, s. 531–532.

wyroków historii, choć przecież jest synem zesłanego na Sybir powstańca z 1863 roku, twórcą urodzonym w zaborze rosyjskim, który jako kilkunastolatek został skazany na trzymiesięczny pobyt w więzieniu carskim, a nieco później pozbawiony rodzinnego majątku w Kalużycach i wreszcie – pisarzem, który brał udział w wojnie z 1920 roku, towarzyszącej ustanawianiu niepodległego państwa polskiego. Jej właśnie poświęcił, sienkiewiczowskie w charakterze, *Strzępy epopei* (1923), opowieść napisaną stylem podniosłym, przywołującym tradycję rycerskiego eposu. Konflikt polsko-ukraiński opisał natomiast w opublikowanych niedawno *Reportażach z Wołynia* (2010). Na bieżąco przygotowywał relacje z okupowanej Polski, gromadząc je w zbiorze pt. *Wrześniowym szlakiem* (1944), który wydano później jako *Wrzesień żagwiący* (1947), wzbogacając o dwa opowiadania: dzieje pierwszego oddziału partyzanckiego majora Henryka Dobrzańskiego-Hubala – *Hubalczyki*, oraz relację majora Henryka Sucharskiego z przebiegu obrony słynnej składnicy – *Westerplatte*. Wrześniowe przekazy Wańkowicza wyróżniała heroizacja trudu polskiego żołnierza. Pisarz zdecydowanie sprzeciwiał się umniejszaniu znaczenia polskiej wojny obronnej, za przedwczesne uważał intelektualne rozrachunki, gdy wokół toczyły się jeszcze walki. Kolejne obrazy wojny zawarte zostały w świadectwach tragicznej historii polskich zesłańców do sowieckich obozów pracy przymusowej, których losy Wańkowicz opisał w *Dziejach rodziny Korzeniewskich* (1944) oraz w monumentalnej *Bitwie o Monte Cassino* (1945–1947), będącej relacją naoczego świadka jednej z najkrwawszych i najważniejszych bitew lądowych II wojny światowej, która pozwoliła aliantom w 1944 roku przełamać niemiecką obronę i w konsekwencji zdobyć Rzym. Trzytomowa *Bitwa o Monte Cassino* jest unikatowym w skali światowej freskiem wojennym, przedstawiającym bardzo szczegółowy, a jednocześnie pełen epickiego rozmachu obraz bitwy. Interesującym dopełnieniem motywu ognia w twórczości Melchiora Wańkowicza jest jego własna refleksja dotycząca reportażu wojennego jako gatunku: potężne, sześćsetstronicowe kompendium na temat wojny w literaturze *Wojna i pióro* (1974), dotyczące pracy korespondenta wojennego, zawiera szkice z historii i teorii reportażu wojennego oraz liczne uwagi warsztatowe.

Żywioł ognia odnaleźć można także w innych tekstach pisarza, takich jak np. *COP – ognisko siły* (1937) i *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym* (1939), w których przejawia się zaangażowanie twórcy próbującego podsycić w młodym pokoleniu ambicję zbudowania nowoczesnej Polski, rozpalić w nim pragnienie wielkiej budowy, zmobilizować siły młodego państwa. Ogień mógłby także symbolizować intelektualne pasje reportera, ujawniające się np. w podjęciu tematu żydowskiego w *De Pro-*

*fundis* (1943) i *Ziemi za wiele obiecanej* (2011) oraz w utworach, które stały się zarzewiem dyskusji i sporów, m.in. *Kundlizm* (1947), będący zbiorem niepopularnych sądów o polskich przywarach, *Klub Trzeciego Miejsca* (1949), zawierający zdecydowaną krytykę polskiej rzeczywistości emigracyjnej jako przestrzeni społecznej zbudowanej z pozorów i iluzji, z której można się wyrwać tylko za cenę publicznego ostracyzmu. Może właśnie te teksty najlepiej oddają ideę ognia jako siły jednocześnie pożytecznej i szkodliwej. Wańkowicz jako publicysta bywa bowiem przenikliwy, np. kiedy wyśmiewa poszukiwanie przez społeczność wychodzącą namiastek godności w honorach, tytułomani i biurokracyjnych rytuałach. Jest przekonujący także wtedy, gdy emigracyjne enklawy nazywa wprost: ucieczką spowodowaną lękiem przed podjęciem odpowiedzialności. Jego drwiny z tej niedojrzałej postawy, porównanie do zabawy w Indian albo gry w orientalnego mah-jonga, przywołać muszą inny znakomity obraz emigracyjnych gier, kapitalnie odmalowany później w *Trans-Atlantyku*. Jednak publicystyka Wańkowicza, choć świadcząca o jego bezkompromisowości i szczerym zaangażowaniu, raczej nie jest wybitna. Wrażenie z jej lektury skłania do łączenia czterech żywiołów z czterema temperamentami, gdzie ogień wiązałby się z cholerycznością (Wp, s. 117). Oto dlaczego polemiczna werwa reportera nieraz nieszczęśliwie splata się u niego z jakimś uzurpatorskim, poszlacheckim poczuciem odpowiedzialności, które jego biograf słusznie nazywa „starymi narowami waćpana”<sup>23</sup>. Pisarzowi nie raz zdarzyło się nadużyć społecznego zaufania, co piętnował po latach, nazywając swą wcześniejszą postawę „chciejstwem niedopuszczalnym” (KLF1, s. 22).

## Powietrze

Żywioł powietrza przywołuje tematykę ulotną, która u Bachelarda dookreślana jest m.in. jako „proces abstrahowania” (Wp, s. 182). W twórczości Wańkowicza mogłaby zatem odnosić się np. do uwag o charakterze metaliterackim, zwłaszcza tych dotyczących twórczego podejścia do teorii reportażu. Niewielki zbiór *Prosto od krowy* (1965), wstęp do zbioru *Od Stołpców po Kair*, zatytułowany *O poszerzenie konwencji reportażu* (1969) i dwutomowa *Karafka La Fontaine’a* (1972, 1981) zawierają wyczerpujący

---

<sup>23</sup> M. KURZYNA: *O Melchiorze Wańkowiczu – nie wszystko*. Warszawa 1975, s. 107–125.

opis Wańkowiczowskiej metody twórczej. Dopuszcza ona użycie literackiej fikcji oraz – jak w przypadku słynnej koncepcji „mozaiki”, która właśnie dzięki pisarzowi przyjęła się w języku refleksji nad reportażem – komponowanie nowej całości z pasujących do siebie, choć niekoniecznie sąsiadujących z sobą w realnej przestrzeni, elementów. Autor uważał bowiem, że z każdego życiorysu wolno mu wyjąć interesujący epizod i umieścić go w biografii innej postaci, uatrakcyjniając w ten sposób świat swoich reportaży. Trudno dziś ustalić, czy Wańkowicz jako pierwszy zastosował tę metodę pracy reporterskiej, jednak raczej nie ma wątpliwości, że jako pierwszy szeroko ją komentował i popularyzował.

Bachelard przypominał, że powietrze jest żywiołem „najsztubtelniejszym i najczystszy” (Wp, s. 186), umożliwiającym doznania sensualne: głównie związane z dotykiem, słuchem czy zapachem<sup>24</sup>. Splot zmysłowości i pracy twórczej (efektu na/tchnienia) jest ważnym komponentem metody pisarskiej Melchiora Wańkowicza<sup>25</sup>. Jego śmiałe korzystanie z literackich dóbr, a więc także z artystycznie przetworzonych wrażeń, wyzwoliły w kształtującym się w dwudziestoleciu międzywojennym gatunku potrzebę docierania pod podszewkę historii, skłoniły do odnajdywania w jednostkowych zdarzeniach uniwersalnych modeli, przyczyniły się także do opisu percypowanej rzeczywistości w sposób czuły i odbierany przez czytelnika jako uczuciowo bliski. Sensualność stanowi dlań nie tylko ważny element wyposażenia świata, lecz także istotną cechę autorskiej metody twórczej. To właśnie – jak sam powiada – „witaminy” reportażu wpływają na percepcję czytelnika, a obrazowi nadają głębię. Nawet najbardziej szczegółowy opis losów bohaterki, jeśli jest ich pozbawiony, staje się jałowy – „nie czujemy zapachu jej włosów, dotknięcia jej palców, nie widzimy jej uśmiechu”:

reporter robi rachunek sumienia, jak wódz wyprawy arktycznej, który przecież wszystko przewidział, zabrał wszystko: tłuszcz, białka, węglowodany, fosfor. Racje były kalorycznie zasobne. A tymczasem...

A tymczasem zęby im się w dziąsłach ruszają, skorbut ich obezwładnia, na ciele pokazują się plamy awitaminozy.

Czegóż tu zabrakło?

Zabrakło tajemniczej substancji – witamin.

A w reportażu – komponenty artystycznej.

OSK, s. 6

<sup>24</sup> Zob. też: *Estetyka czterech żywiołów...*, s. 11–21, 211–212.

<sup>25</sup> Zajmowałam się tym zagadnieniem wcześniej, opracowując artykuł hasłowy: *Wańkowicz: od hipertrofii do technicyzacji zmysłów*, zamieszczony na witrynie internetowej, przygotowanej w ramach grantu kierowanego przez prof. zw. dr. hab. Włodzimierza Boleckiego: *Sensualność w kulturze polskiej*.

Znakiem pewnej pisarskiej samowiedzy twórcy *Bitwy o Monte Cas-sino*, ale i świadectwem oryginalności stosowanej przezeń metody twórczej jest wypowiedź, w której, stawiając się w opozycji do młodszego kolegi Krzysztofa Kąkolewskiego, nazywa siebie „Herbapolem”, jego zaś – „Polfą”. W arcyciekawej potyczce słownej dwóch wielkich indywidualności polskiego reportażu czytamy:

Uprawiam PISARSKIE ZIELARSTWO. Zbieram żywokost, rumianek, chodzę o świcie po rosie, jeszcze przy księżycu. To moje farby, kolory, zapachy. To rzeczy zewu krwi, pożywienia, tradycji. A potem ktoś, jak Pan, przychodzi z próbką chemiczną i ma gotową formułkę, której ja nie znam<sup>26</sup>.

Odsłanianie metafory powietrznej w twórczości Melchiora Wańkowicza może przynieść także inne rezultaty. W rozdziale *Powietrze i marzenia* Bachelard odnosi się do sfery brzmieniowej tekstu literackiego:

Nie ma rzeczywistości wyprzedzającej obraz literacki. Obraz literacki nie przyodziewa nagiego obrazu, nie przydaje słowa obrazowi niememu. W nas mówi wyobraźnia, nasze marzenia, nasze myśli. Cała działalność ludzka pragnie się wypowiedzieć. Gdy ta wypowiedź zyskuje samowiedzę, aktywność ludzka domaga się pisania, to znaczy uporządkowania swych marzeń i myśli. [...] Literatura nie jest więc wtórna w stosunku do żadnej innej działalności. Dopełnia ona ludzkich pożądań. Stanowi akt wynurzania się wyobraźni.

Wp, s. 215

„Brzmienia pisane”, o których pisze autor *Wyobraźni poetyckiej*, przywołują ujarzmiony w pewnym stopniu żywioł oralności, tak wyraźny u pochodzącego z Kresów Wańkowicza. O krasomówczej pasji pisarza świadczy jego – jak sam to określa – „całozyciowa publicystyka”<sup>27</sup>: *Tędy i owędy*, (1961) *Zupa na gwoździu* (1967), *Anoda-katoda* (1981). Oto zbiory reportaży, felietonów i rozmaitych form literatury wspomnieniowej utkane z gawęd, pełnych swady anegdot i licznych fascynacji lekturowych. Słynna słowotwórcza pasja Wańkowicza, jego nieposkromione gawędziarstwo i językowa wyobraźnia mocno zakotwiczone są w obrazach czterech kardynalnych elementów, o czym dowodnie zaświadczały publikacje Urszuli Sokólskiej<sup>28</sup>. Znajdujemy w nich bogatą egzemplifikację

<sup>26</sup> K. KĄKOLEWSKI: *Wańkowicz krzepi. Wywiad-rzeka*. Lublin 1984, s. 70.

<sup>27</sup> T. JODEŁKA-BURZECKI: *Nota wydawnicza*. W: M. WAŃKOWICZ: *Anoda-katoda*. Kraków 1986, s. 546.

<sup>28</sup> U. SOKÓLSKA: *Leksykalno-stylistyczne cechy prozy Melchiora Wańkowicza (na materiale reportaży z lat 1961–1974)*. Białystok 2005.

Wańkowiczowskich metafor, takich jak „Niagara faktów”, „żarzące się wspomnienia”, „fala zawiści” czy opisowe – „zapełnić w sadzawkach cnoty”, które służą intensyfikacji zjawisk, materializacji abstrakcyjnych pojęć i, w zależności od semantycznych konotacji, także wartościowaniu.

### „Ale iluż jest tych Wańkowiczów”<sup>29</sup>

Bogata, niezbadana i jakościowo zróżnicowana twórczość Melchiora Wańkowicza niewątpliwie ma cechy żywiołu także wtedy, gdy wykazuje swe stylistyczne „rozwichrzenie”, kompozycyjne nieopanowanie i pewną, by tak rzec – objętościową nadprodukcję. Czas nie obszedł się z tą literaturą łaskawie: jeszcze w latach siedemdziesiątych autorowi towarzyszyło ponadprzeciętne zainteresowanie – bodaj jako jedyny pisarz zdołał zapełnić swymi czytelnikami kilkutysięczną Salę Kongresową<sup>30</sup>, jego radiowe i telewizyjne pogadanki cieszyły się niezwykle popularnością<sup>31</sup>, książki, po wielokroć wznawiane, ukazywały się w wielotysięcznych nakładach. Dziś autor *Tworzywa* jest chyba pisarzem zapomnianym. Niesłusznie – jego twórczość stanowi przecież ważne ogniwo współczesnej literatury. Znana na całym świecie polska szkoła reportażu, kojarzona głównie z dziełami Ryszarda Kapuścińskiego, Hanny Krall, Wojciecha Tochmana czy Mariusza Szczygła, także jego żywiołowemu temperamentowi pisarstwu, upodmiotowionemu oglądowi świata i niewątpliwej brawurze w poszerzaniu granic gatunku zawdzięcza swą niespożytą energię.

### Bibliografia podmiotowa

WAŃKOWICZ M.: *Karafka La Fontaine'a*. T. 1. Kraków 1983.  
 WAŃKOWICZ M.: *Karafka La Fontaine'a*. T. 2. Kraków 1984.

<sup>29</sup> J. LECHOŃ: *Dziennik*. T. 3..., s. 680.

<sup>30</sup> O odczycie z 1959 roku ironicznie pisała Maria Dąbrowska: „Wojtek [Żukrowski – B.N.] świetnie parodiował ów sławny odczyt Wańkowicza, na którym był. Przedtem była iście amerykańska ostra autoreklama w »Życiu Warszawy«, trwająca kilka dni. Wszystko sam, oczywiście, napisał, a podane było niby od redakcji »Życia«. [...] Ludzie bili się o wejście na ten odczyt. Sala na 4 tysiące osób, a jeszcze mrowie ludzi odeszło nie dostawszy się. Melchior Wańkowicz to Kiepura naszej literatury”. *Dzienniki powojenne...*, s. 381. Zob. też *ibidem*, s. 374.

<sup>31</sup> Joanna Siedlecka mówiła wręcz, że gdy emitowano Wańkowiczowskie pogadanki „pustoszały ulice”. *Errata do biografii*. Serial dokumentalny. Reż. G. BRAUN. Polska 2007.

- WAŃKOWICZ M.: *Od Stołpców po Kair*. Wybór, układ i przypisy S. KOZICKI. Warszawa 1969.
- WAŃKOWICZ M.: *Szczenięce lata, Ziele na kraterze, Ojciec i córki – korespondencja*. Wstęp A. BERNAT, P. KĘPIŃSKI, A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Pośl. A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Warszawa 2009.
- WAŃKOWICZ M.: *Tędy i owędy, Zupa na gwoździu*. Wstęp M. RADZIWIŃ. Pośl. A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Warszawa 2010.
- WAŃKOWICZ M.: *W kościołach Meksyku, Opierzona rewolucja, Na tropach Smętka*. Wstęp W. CEJROWSKI, J. GONDOWICZ, R. TRABA. Pośl. A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Warszawa 2010.
- WAŃKOWICZ M.: *W ślady Kolumba. Królik i oceany*. Wstęp J. SURDYKOWSKI. Pośl. A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Warszawa 2009.
- WAŃKOWICZ M.: *Ziele na kraterze*. Wstęp A. GRONCZEWSKI. Oprac. lekturowe A.M. ŚWIĄTEK. Oprac. tekstu i posłowie G. NOWAK. Warszawa 2011.

### Bibliografia przedmiotowa

- BACHELARD G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. HUDAK. Przeł. H. HUDAK, A. TATARKIEWICZ. Przedm. J. BŁOŃSKI. Warszawa 1975.
- CIRLOT J.E.: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2000.
- CZERMIŃSKA M.: *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*. W: *Przestrzeń i literatura. Studia*. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1978, s. 229–252.
- DĄBROWSKA M.: *Dzienniki powojenne*. T. 3, 4. Wybór i przypisy T. DREWŃOWSKI. Warszawa 1997.
- ECO U.: *Płomień jest piękny*. W: IDEM: *Wymyślanie wrogów i inne teksty okolicznościowe*. Przeł. A. GOŁĘBIEWSKA, T. KWIECIEŃ. Poznań 2011, s. 69–98.
- Errata do biografii*. Serial dokumentalny. Reż. G. BRAUN. Polska 2007.
- Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2002.
- GIEDROYC J.: *Autobiografia na cztery ręce*. Oprac. K. POMIAN. Warszawa 1996.
- GIEDROYC J., WAŃKOWICZ M.: *Listy 1945–1963*. Wyboru dokonała i wstępem opatrzyła A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Przypisy opracowali A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM, J. KRAWCZYK. Warszawa 2000.
- JODEŁKA-BURZECKI T.: *Nota wydawnicza*. W: M. WAŃKOWICZ: *Anoda-katoda*. Kraków 1986.
- KĄKOLEWSKI K.: *Wańkowicz krzepi. Wywiad-rzeka*. Lublin 1984.
- KISIEL J.: *Chwile ulotne. O poezji Ryszarda Kapuścińskiego*. Katowice 2009.
- KISIELEWSKI S.: *Abecadło Kisielewskiego, Testament Kisielewskiego*. Wstęp T. WOŁEK, P. GABRYEL. Pośl. M. URBANEK. Warszawa 2011.
- KURZYNA M.: *O Melchiorze Wańkowiczu – nie wszystko*. Warszawa 1975.
- LECHOŃ J.: *Dziennik*. T. 3. Londyn 1973.
- NOWACKA B.: *Dom reportera*. „Anthropos?” 2011, nr 16–17.
- NOWACKA B.: *Dom, którego nie ma. Problematyka rodzinna w powieści „Ziele na kraterze” Melchiora Wańkowicza*. W: *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*. Red. K. KRALKOWSKA-GĄTKOWSKA, B. NOWACKA. Katowice 2011, s. 162–173.
- NOWACKA B.: *Kolumbowie i kosmonauci. O sztuce życia reporterów (casus: Wańkowicz)*. „Anthropos?” 2013, nr 20–21.

- NOWACKA B.: *Mit Kanady w powieści i biografii Melchiora Wańkowicza*. W: *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice*. Red. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA. Katowice 2010, s. 273–282.
- NOWACKA B.: *Otworzyć wszystkie, nawet zardzewiałe, klapy chłonne. Reporterskie sensorium Melchiora Wańkowicza*. „Białostockie Studia Polonistyczne” 2011, nr 2, s. 99–115.
- MIŁOSZ C.: *Historia literatury polskiej*. Kraków 2010.
- PLATON: *Timajos, Kritias albo Atlantyck*. Tłum. i oprac. P. SIWEK. Warszawa 1986.
- Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Red. J. BARTMIŃSKI. T. 1–2. Lublin 1999.
- Słownik współczesnego języka polskiego*. T. 1. Red. zespół pod kierunkiem A. SIKORSKIEJ-MICHAŁAK, O. WOJNIAKO. Warszawa 1998.
- SOKÓLSKA U.: *Leksykalno-stylistyczne cechy prozy Melchiora Wańkowicza (na materiale reportaży z lat 1961–1974)*. Białystok 2005.
- ZIĄTEK Z.: *Cały Wańkowicz!* W: M. WAŃKOWICZ: *Tworzywo*. Wrocław 1998.

Beata Nowacka

A reporter of elements  
On (almost) all works by Melchior Wańkowicz

Keywords: Melchior Wańkowicz, theory of elements, reportage, familial issues

Summary

The article is an attempt to deal with heritage by Melchior Wańkowicz, virtually absent in philological works. The author describes a multi-dimensional output written by a father of the Polish reportage by means of the theory of four elements: the earth, water, fire and air. Using the very perspective allows for exposing important features of such writing (not being the subject to monographic perspectives, an abrupt changeability and richness of materials) as well as a wild personality of the same writer. A theoretical basis for the research samples proposed constitutes the literature of the subject connected with the fundamental elements and a theory of elements by Gaston Bachelard.

Beata Nowacka

Der Reporter von den Urgewalten  
Von (fast) allen Werken von Melchior Wańkowicz

Schlüsselwörter: Melchior Wańkowicz, Theorie von vier Urstoffen, Reportage, familiäre Problematik

Zusammenfassung

In dem Artikel wird es versucht, den in den philologischen Arbeiten kaum erwähnten Nachlass von Melchior Wańkowicz zu besprechen. Mit Hilfe der Theorie von vier

Urstoffen: Erde, Wasser, Feuer und Luft schildert die Verfasserin die handlungsreichen Werke des Vaters von der polnischen Reportage. Solche Perspektive erlaubt, charakteristische Merkmale seiner Werke, die keinen monografischen Auffassungen erliegen (rasche Wechselhaftigkeit, Reichtum des Werkstoffs) und die aufgewühlte Persönlichkeit des Schriftstellers selbst hervorzuheben. Bei ihren Untersuchungen basierte die Verfasserin auf die mit Grundelementen und mit der Theorie der Urgewalten von Gaston Bachelard verbundenen Fachliteratur.

Anna Gomóła  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## Poza centrum, ale w środku O książkowym debiucie Zbigniewa Brzozowskiego

Słowa klucze: Zbigniew Brzozowski, *W miasteczku, które jak ogród Andersena...*, środek, centrum

Mircea Eliade, odwołując się do tradycyjnego pojmowania przestrzeni przede wszystkim w kulturach prostych<sup>1</sup>, wskazuje, że wyznaczenie „środka świata” jest koniecznym warunkiem kreowania kosmosu – czyli stwarzania własnego miejsca:

Zgodnie z tradycjami jednego z plemion Aruntów, Achilpa – istota boska Numbakula „uładziła” w mitycznych czasach ich przysze terytorium, stworzyła ich przodka i ustanowiła zwyczaje. Z pnia drzewa gumowego Numbakula uczynił święty słup (*kauwa-auwa*), a namaś-

---

<sup>1</sup> W tym artykule stosuję przyjętą powszechnie w różnych naukach humanistycznych typologię: kultury proste – kultury złożone. Fraza „kultury proste” zastąpiła używane wcześniej określenia takie jak: dzicy, ludy pierwotne, kultury prymitywne. Jak napisał David L. TOYE: „Anthropologists, historians, and archaeologists employ the neutral terms »complex« and »simple« to classify cultures that were once categorized, respectively, as »civilized« and »savage« – labels that have been replaced due to their emotionally charged connotations”; IDEM: *The Emergence of Complex Societies: a Comparative Approach*; <http://worldhistoryconnected.press.illinois.edu/1.2/toye.html> [data dostępu: 21.09.2013]. Niektórzy badacze jednak twierdzą, że ta typologia (która miała zastąpić wcześniejsze, mające zdecydowanie wartościujący charakter) także kryje niewyrażane wprost wartościowanie. Greg LADEN uważa, że ludzie żyjący w cywilizacjach żywią przekonanie, iż są bardziej „złożeni”, bardziej elastyczni lub po prostu mądrzejsi. IDEM: *Primitive Cultures are Simple, Civilization is Complex (a Falsehood) I*; <http://scienceblogs.com/gregladen/2009/09/21/primitive-cultures-are-simple/> [data dostępu: 21.09.2013].

cwszy go krwią, wstąpił nań i zniknął na wysokościach. Słup ów przedstawiał oś kosmiczną, gdyż wokoło niego właśnie okolica nadaje się do zamieszkania, przeistacza się w świat. Stąd ważna rola obrzędowa świętego słupa: w czasie swych wędrówek Achilpowie przenoszą go ze sobą, a kierunek wędrówki obierają zgodnie z jego nachyleniem. To właśnie pozwala zmieniać miejsce pobytu, nie przestając być w „swoim świecie” i nie tracąc łączności z niebem, w którym zniknął Numbakula. Złamanie słupa to prawdziwa katastrofa; coś w rodzaju „końca świata”, nawrót do chaosu<sup>2</sup>.

Kosmizacja (tworzenie świata) dokonuje się przez konsekrację. Uświęcenie i uporządkowanie przestrzeni sprawia, że jest ona zdalna do zamieszkania. Środek świata wyznaczony osią świata (*axis mundi*) wskazuje centralne miejsce w sensie kulturowo-geograficznym, jak również łączy aspekt horyzontalny (ziemski) z wertykalnym (oś: świat podziemny – niebo), to pozwala ludziom na kontakt z istotami z odmiennych porządków rzeczywistości. Środek świata to nie tylko punkt, dzięki któremu w przestrzeni może powstać miejsce<sup>3</sup>, czyli obszar zagospodarowany i oswojony przez człowieka, lecz jest to także punkt otwarcia na *sacrum* – świat boski i świat podziemny.

Taka kolumna kosmiczna musi znajdować się w samym środku świata, gdyż wokoło niej rozciąga się całość świata mieszkalnego. Mamy tu więc do czynienia z łańcuchem koncepcji religijnych i obrazów kosmologicznych, wiążących się z sobą i artykułujących się w system, który można by nazwać „systemem świata” społeczności tradycyjnych: a) miejsce święte stanowi przerwanie jednorodności przestrzeni; b) symbolem tego przerwania jest otwarcie, które umożliwia przejście z jednego regionu

<sup>2</sup> M. ELIADE: *Elementy rzeczywistości mitycznej*. W: IDEM: *Sacrum, mit, historia*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Wybór i wstęp M. CZERWIŃSKI. Warszawa 1993, s. 62–63. Na potrzeby tego artykułu przyjmuję interpretację wierzeń Achilpów zaproponowaną przez Eliadego, choć wiem, iż jest ona dyskusyjna. Wystąpił przeciw niej Jonathan Z. SMITH (*Map is not Territory: Studies in the History of Religions*. Leiden 1978), a następnie oba stanowiska – Eliadego i Smitha – omówił krytycznie Sam D. GILL (*Storytracking: Texts, Stories & Histories in Central Australia*. New York 1998). Andrzej Szyjewski, odnosząc się do tych sporów, napisał: „Okazuje się, że upadek słupa *kauaua* [inna wersja zapisu to *kauwa-auwa* – A.G.] ludu Aranda może pociągać za sobą upadek największych autorytetów religioznawczych. W tej sytuacji trzeba być w stosunku do niego szczególnie ostrożnym, bardziej może niż byli sami Aborygeni”; A. SZYJEWSKI: *Dlaczego zginął klan Achilpa? Analiza mitu wędrówek przodków Aranda w kontekście dyskursu Eliade – Smith – Gill*. „Nomos”, nr 67–68 (2009), s. 30.

<sup>3</sup> Celowo przywołuję tu rozróżnienie Yi-Fu Tuana, który pisze: „Miejsce to bezpieczeństwo, przestrzeń to wolność: przywiązani jesteśmy do pierwszego, tęsknimy za drugim”. Y.F. TUAN: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Warszawa 1987, s. 13.

kosmicznego do innego (z nieba na ziemię i *vice versa*: z ziemi do świata niższego); c) łączność z niebem wyraża się przez pewną ilość różnorodnych obrazów, które odnoszą się do *axis mundi*: słup (por. *universalis columna*), drabina (por. drabina Jakubowa), góra, drzewo<sup>4</sup>, liana itp.; d) wokoło owej osi kosmicznej rozciąga się świat (to jest „nasz świat”), a więc oś znajduje się „pośrodku”, u „pępka ziemi”, ona to jest środkiem świata<sup>5</sup>.

Metaforę „pępka świata” analizuje John Michell (w podrozdziale o znaczącym tytule *Contemplating the navel of the earth*): pępek jest centrum ludzkiego ciała – lokuje się w połowie (połowa ma tu znaczenie symboliczne, a nie geometryczne) osi ludzkiego ciała i połowie ludzkiego korpusu. Pępek to pozostałość pępowiny – połączenia z matką, a zatem ewokuje źródło życia i od-żywiania. Pępek to symbol-obraz (pozwalam sobie „po Eliadowsku” zestawić te dwa terminy, za którymi kryją się przeciwieź odmienne pojęcia<sup>6</sup>), który wpływa na wyobrażenie środka świata. Michell zwraca uwagę na to, że oba rodzaje centrum ciała – ludzkiego i ziemskiego, w grece noszą nazwę *omphalos*, a w łacinie – *umbilicus*. W czasach przedindustrialnych centralne miejsce terytorium plemiennego było oznaczane „kamieniem-pępkiem”<sup>7</sup>. To, o czym pisze Michell, łączy symbolikę kosmiczną z antropokosmiczną – antropokosmosem, jest ludzkie ciało<sup>8</sup>.

W koncepcji Eliadego istnienie środka świata jest wyrazem społecznych i duchowych potrzeb człowieka. Środek ów jest punktem odniesienia człowieczych działań, pozwala na orientację zarówno w rzeczywistości materialnej, jak i wyobrażeniowo-symbolicznej. Dzięki koncepcji środka-pępka człowiek zyskuje klucz do analogicznego rozumienia siebie i świata<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Drzewo w roli *axis mundi* – o wiele bardziej niż inne z wymienionych przez Eliadego symboli – jest „obrośnięte” dodatkowymi znaczeniami. Por. A. GOMÓŁA: *Człowiek i drzewo – refleksje o podobieństwie i upodobaniach*. „Studia i Materiały Centrum Edukacji Przyrodniczo-Leśnej” 2011, z. 4 (29), s. 106–113.

<sup>5</sup> M. ELIADE: *Elementy rzeczywistości mitycznej...*, s. 66.

<sup>6</sup> Por. M. ELIADE: *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*. Przeł. M. i P. RODAKOWIE. Warszawa 2009.

<sup>7</sup> Por. J. MICHELL: *The Sacred Center. The Ancient Art of Locating Sanctuaries*. Rochester 2009, s. 6.

<sup>8</sup> Por. np. M. ELIADE: *Symbolizm „środka”*. W: IDEM: *Sacrum, mit, historia...*, s. 45. W mitach różnych ludów (także w przekazach europejskich) spotkać można przekonanie o analogii między ciałem człowieka a fizjonomią ziemi, pisze o tym m.in. TUAN w pracy *Przestrzeń i miejsce...*, s. 118.

<sup>9</sup> Adam Biela zwraca uwagę na to, że człowiek szuka w świecie analogii: „Przebieg czynności myślenia analogicznego jest ściśle związany z funkcjonowaniem podstawowych mechanizmów psychicznych człowieka. Stąd też tę czynność myślenia można

Trzeba jednak zapytać, w jakich warunkach historycznokulturowych obowiązuje przedstawiony model postrzegania świata i człowieka. Chodzi mi o wskazanie nie tyle konkretnych kultur, co raczej systemów kulturowych (w ujęciu typologicznym). Zdaję sobie oczywiście sprawę, że takie ujęcie ma charakter upraszczający. Odwołajmy się do zacytowanych przeze mnie fragmentów tekstów Eliadego. Pierwszy z cytatów dotyczył kultury prostej – żyjącego w Australii ludu Arunta<sup>10</sup>, drugi odwoływał się do „społeczności tradycyjnych”. W *Elementach rzeczywistości mitycznej* rumuński badacz poszukiwał także symboliki środka w starożytnych cywilizacjach, a zatem w kulturach o większym stopniu złożoności niż te, o których wspomniałam wcześniej. W takich kulturach (czy „społeczeństwach współczesnych”) człowiek jest przekonany, że żyje w kraju w środku ziemi, w mieście, które jest pępkiem świata, a w jego centralnym punkcie jest pałac lub świątynia<sup>11</sup>.

W innym tekście dotyczącym tej problematyki Eliade pyta:

Na jakiej zasadzie historyk religii ma prawo mówić o „symbolizmie środka”? Czy wolno tak uogólniać z lekkim sercem? Należałoby raczej zacząć od pytania: w jakiej kulturze i wskutek jakich wydarzeń historycznych wykrystalizowało się religijne pojęcie „środka” lub pojęcie nieśmiertelności? Jak pojęcia tego rodzaju włączają się w organiczny układ danej kultury i wśród jakich ludów? Dopiero odpowiedziawszy na te wstępne pytania wolno będzie generalizować i systematyzować, w ogóle mówić o obrzędach mających na celu zapewnienie nieśmiertelności lub o „symbolice środka”.

I dalej pisze:

Historyk religii tym się różni od historyka *tout court*, że ma do czynienia z faktami, które – nie będąc faktami historycznymi – ujawniają postawę wykraczającą daleko poza historyczne postawy istoty ludzkiej. Prawdą jest, że człowiek jest zawsze „w sytuacji”, sytuacja ta jednak nie zawsze jest historyczna, to znaczy uwarunkowana wyłącznie aktualną chwilą historyczną. Człowiek integralny zna inne sytuacje prócz swej kondycji historycznej; zna stan snu, snu na jawie, melancholii i oderwania się od spraw powszednich, błogości estetycznej, ucieczki wewnętrznej itd., a wszystkie te stany nie są „historyczne”, aczkolwiek

---

zaliczyć do centralnych mechanizmów psychicznych regulujących stosunek człowieka do otaczającej go rzeczywistości”. A. BIELA: *Psychologiczne podstawy wnioskowania przez analogię*. Warszawa 1981, s. 5.

<sup>10</sup> Por. B. SPENCER, F.J. GILLEN: *The Arunta: a Study of a Stone Age People*. London 1927, vol. 1–2.

<sup>11</sup> M. ELIADE: *Elementy rzeczywistości mitycznej...*, s. 70–71.

są równie autentyczne i równie istotne dla ludzkiego istnienia jak sytuacja historyczna człowieka. Człowiek zna zresztą parę rytmów czasowych, nie zaś jeden jedyny rytm historyczny, to znaczy nie tylko swoje czasy, swoją współczesność historyczną<sup>12</sup>.

Ostatni fragment pokazuje, że Eliade optuje za takim ujęciem, które zakłada, że różnica dotyczy raczej stopnia natężenia niż jakości – człowiek, mimo iż zakorzeniony w konkretnym kontekście historycznym, ma zawsze (w mniejszym lub większym stopniu) kontakt z uniwersalną sferą pozahistoryczną. Pragnienie znalezienia się blisko „środką świata” – jak sądzi Eliade – należy właśnie do uniwersalnych potrzeb ludzkości. Człowiek współczesny, choć różni się od dawnego „człowieka religijnego” (chodzi o tzw. religijność kosmiczną)<sup>13</sup>, żyje nie tylko w kontrolowanej racjonalnie rzeczywistości – otaczają go także zdegradowane hierofanie, wytarte symbole i nie dość dokładnie pamiętane mity. Człowiek taki nosi w sobie elementy dawnych postaw<sup>14</sup>. Ich realizację rzadziej mają charakter zbiorowy, co nie znaczy, że są bardzo zindywidualizowane. Odnaleźć je można na przykład w symbolicznym opanowywaniu przestrzeni – w indywidualnych rytuałach „oswajania”, także w tworzeniu mapy własnych „środków świata”<sup>15</sup>. W zdesakralizowanej, zglobalizowanej rzeczywistości przybywa indywidualnych „środków”, przybywa także kolektywnych „centrów” – światowych stolic mody, biznesu, sportu etc.

W tym miejscu chciałabym zrobić pewną dygresję natury leksykalnej. W przedstawionych rozważaniach rzeczowników *centrum* i *środek* używałam jako synonimicznych, co częściowo spowodowane było korzystaniem z określonej literatury. Sądzę jednak, że warto zwrócić uwagę na subtelne różnice znaczeniowe. Rzeczownik *środek*, dobrze zakorzeniony w polszczyźnie (od XIV w.), etymologicznie oznaczał ‘część wewnętrzną, wnętrze, punkt centralny’ (pie. \**kered-*, \**kerd-*, \**kērd-*, \**ḱrd-*, \**ḱred-* to tyle, co ‘serce, wnętrze’). Natomiast *centrum* (w polszczyźnie znacznie nowsze) wywodzi się od pie. \**kent-* znaczącego ‘kłuć, dźgać’; w języku angielskim (od XIV w.) było rozumiane m.in. jako ‘środkowy punkt kręgu’<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> M. ELIADE: *Symbolizm „środką”...*, s. 39, 41.

<sup>13</sup> Złamanie religijności kosmicznej nie jest charakterystyczne jedynie dla współczesności. Por. M. ELIADE: *Elementy rzeczywistości mitycznej...*, s. 119–124.

<sup>14</sup> Por. M. ELIADE: *Symbolizm „środką”...*, s. 31 oraz IDEM: *Elementy rzeczywistości mitycznej...*, s. 77.

<sup>15</sup> Przywoływany już Michell pisze o naszej „mentalnej geografii”, w której rozpoznajemy różne środki – miejsca naszego urodzenia i wzrastania, tam gdzie pracujemy i się bawimy, gdzie robimy zakupy etc. Por. J. MICHELL: *The Sacred Center...*, s. 9.

<sup>16</sup> Por. J. POKORNY: *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Bern 1959, s. 567, 579–580; W. BORYŚ: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 2005, s. 620 oraz

*Centralne* nie jest tożsame ze *środkowym*<sup>17</sup>. *Centralne* jest skutkiem ludzkiego działania, wywodzi się z wytyczania, wskazywania, zaznaczania; *środkowe* wypływa z wnętrza, jest efektem procesów życiowych. Gdyby te znaczenia przenieść na relacje człowiek – przestrzeń, bycie w środku, „w sercu” czegoś byłoby żywotną potrzebą, a nie efektem przemyśleń. Warto zaznaczyć, że w wyobrażeniach kształtowanych w polszczyźnie to serce jest w środku, a nie pępek (znaczący tyle co ‘wypukłość, zwłaszcza na skórze, garb, brzuch’)<sup>18</sup>. Fraza „pępek świata” ma znaczenie ironiczne, tak mówi się o kimś, kto ‘uważa się lub jest uważany za ważnego’, człowiek zapatrzony we własny pępek to ‘ktoś, kto interesuje się tylko sobą’. Natomiast frazeologia związana z sercem wskazuje na to, że serce łączone jest z tym, co głębokie, szczere, prawdziwe, mocne, związane z uczuciami (np. „brać sobie do serca”, „leżeć na sercu”, „chować w sercu”, „być sercem przy kimś”, „z głębi serca”, „mieć serce dla kogoś”, „z ręką na sercu” etc.)<sup>19</sup>.

Dążenie ku środkowi jest żywotną potrzebą, podążanie do centrum jest wynikiem kalkulacji. Środek jest kulturowy (w swoim etymologicznym, agrarnym znaczeniu), centrum jest cywilizacyjne (także etymologicznie: miejskie, państwowe, zorganizowane). Środek jest bliski, centrum, a właściwie centra – mogą być odległe. Mówienie o peryferiach, prowincjach, pograniczach jest mówieniem z perspektywy centrum, a nie środka. Prowincje, peryferia, pogranicza są obszarami stygmatyzacji – niedowartościowania i braku. Centrum jest obszarem zawłaszczania – znaczeń, cech, wartości; obszarem ustalającym standardy ocen. Kultury proste były kulturami środka i serca, ludzie, cywilizując się, odchodzili ku centrom, budując je przez przypisywanie znaczeń. Zgadzam się z Eliadem, że nawet zdegradowane hierofanie kierują nas ku środkowi.

Zastanawiając się nad kwestią istnienia środka (a nie centrum), przypomniałam sobie debiut książkowy Zbigniewa Brzozowskiego (1936–1992) *W miasteczku, które jak ogród Andersena...*<sup>20</sup>. Książka zdobyła uzna-

---

*Online Etymology Dictionary*; [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=centre&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=centre&searchmode=none) [data dostępu: 21.02.2013].

<sup>17</sup> O pewnych aspektach relacji pomiędzy znaczeniami wyrazów *środek* i *centrum* pisze Kwiryna HANDKE. Zob. EADEM: *Pojęcie „region” a symbolika „środka”*. W: *Region, regionalizm – pojęcia i rzeczywistość. Zbiór studiów*. Red. K. HANDKE. Warszawa 1993, s. 105–120.

<sup>18</sup> Pochodzi od pie. dźwiękonaśladowczego \**pamp-* ‘nadmuchiwać, nadymać’. Por. W. BORYŚ: *Słownik etymologiczny...*, s. 424.

<sup>19</sup> *Słownik języka polskiego*. T. 2. Red. nauk. M. SZYMCZAK. Warszawa 1984, s. 644 i T. 3. Red. nauk. M. SZYMCZAK. Warszawa 1985, s. 199–200.

<sup>20</sup> Książka została wydana dwukrotnie nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego. Pierwsza edycja pochodzi z 1975 roku, a druga – z 1979 roku. W pracy korzy-

nie środowiska literackiego – Brzozowski otrzymał za nią w 1976 roku Nagrodę literacką im. Stanisława Piętaka – i cieszyła się zainteresowaniem krytyki: pisali o niej m.in. Leszek Bugajski, Lothar Herbst, Bogusław S. Kunda, Janusz Pieszczachowicz czy Bohdan Zadura<sup>21</sup>. Wspomniał o niej także Wojciech Żukrowski w artykule poświęconym kolejnej powieści Brzozowskiego, zatytułowanej *Dycha z Kopernikiem* (wyd. I: PIW, Warszawa 1976)<sup>22</sup>. Przywołuję tę właśnie recenzję, ponieważ jej pierwszy akapit pokazuje, na czym polegała specyfika emocjonalnego obrazowania debiutanckiej książki Brzozowskiego – wydaje się, że leksyka wskazująca obecność symboliki środka-serca nie jest przypadkowa:

O sprawach drażliwych, nawet tragicznych, opowiadał z niefrasobliwą pogodą, z owym oczarowaniem niepowtarzalnością doznań, świeżością postrzegania, jaką ma tylko młodość, kiedy nawet śmierć nie straszy. Miasteczko rodzinne zamieniał w ogród Andersena, a przecież zostawało prawdziwe, własność chłopca, który się tam urodził, bardzo polskie. Proste, krótkie zdania, świetne dialogi, a także serdeczne ciepło, pobłażliwy uśmiech, jakby zapach czeremchowy po ulewie, parujący z otrząśniętego kwiecica i przemytych liści i z nieba, jakie się nad uganiającymi chłopczyskami otwarło, nieba, w które

---

stam z wydania drugiego. Po cytatach i omówieniach podaję tytuł opowiadania i numer strony. Warto wspomnieć, że ukazało się również tłumaczenie na język szwedzki: Z. BRZOZOWSKI: *Såsom i en verklighet*. Przeł. J. MALM. Rabén & Sjögren [Stockholm] 1978.

<sup>21</sup> Pisze o tym we wspomnieniowym artykule Bogdan TWARDOCHLEB: *Planetnik z liceum czarnej magii*. „Latarnia Morska” 2007, nr 3 (7); [http://latarnia-morska.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=146%3Ao-zbigniewie-brzozowskim&catid=39%3Apisarze-nieobecni-ksiki-zapomniane&Itemid=63&lang=pl](http://latarnia-morska.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=146%3Ao-zbigniewie-brzozowskim&catid=39%3Apisarze-nieobecni-ksiki-zapomniane&Itemid=63&lang=pl) [data dostępu: 15.02.2013].

<sup>22</sup> Ten zbiór opowiadań był publikowany jeszcze dwa razy (wyd. II – PIW, Warszawa 1978 oraz wyd. III – „Glob”, Szczecin 1984 – to wydanie ukazało się pod nazwiskiem: Belina-Brzozowski). Inne prace Brzozowskiego to: *Balkony i kapelusze* (PIW, Warszawa 1982); *Opowieść o Ewie* (wyd. I – Nasza Księgarnia, Warszawa 1983; wyd. II – Nasza Księgarnia, Warszawa 1987; tłumaczenia: *Ewas Geschichte*. Przeł. na niemiecki P. DEHMEL. Der Kinderbuchverlag, Berlin 1987); *Razkaz za Eva* (Przeł. na bułgarski M. KOSTOVA. Naša Kšengarnja, Varšava; Otočestvo, Sofija 1989); *Siostra Artura z zamku* (Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984), *Złota karetka. Rzecz czarodziejско-naukowa* (PIW, Warszawa 1988), *Kilka czarodziejskich historii* (Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1988), *Inne baśnie* (Siedmioróg, Wrocław 1991). Brzozowski zadebiutował w 1973 roku na łamach „Twórczości”. Ostatnia książka ukończona przed śmiercią nosiła tytuł *Planetnicy*, nie ukazała się w osobnym wydaniu, ale trzy ostatnie zawarte w niej opowiadania: *Ostatni planetnik*; *Człowiek w niebieskim mundurze albo dlaczego się w naszych czasach nie słyszy o planetnikach*; *o Autorze tej książki* zostały opublikowane w czasopiśmie: „Pogranicza” (1994, nr 1, s. 36–43).

wzrok ulatuje do utraty tchu, do dygotu serca [podkreśl. – A.G.]<sup>23</sup>.

Książka, a właściwie zbiór króciutkich opowiadań połączonych osobą narratora i bohaterów, czasem i miejscem akcji, składa się z dwóch części. Pierwsza: *Wchodzenie na ścianę* (nieco krótsza) opowiada o czasie końca II wojny światowej, druga: *Umierania i urodziny* – również zawiera odniesienia do wojny, ale poświęcona jest przed wszystkim czasom powojennym. W artykule skupię się na części pierwszej, w niej bowiem – muszę to przyznać – znacznie łatwiej odnaleźć „tropy serca”.

W otwierającym opowiadaniu miasteczko zostaje przedstawione jako środek świata-kosmosu (z wyraźnie zaznaczonym otwarciem na osi wertykalnej), któremu przeciwstawione są inne obszary – obce, nierozpoznane i niebezpieczne są nawet te dość bliskie. Chłopcy – narrator i jego koledzy – doświadczą tego, gdy wracają z cygańskiego obozu, który znajduje się w lesie:

Las manił lilią złotogłowiem i poziomkami. [Cyganka – A.G.] Pokazała ze skraju lasu kościelną wieżę, a wokół niej miasto. Wiedzieli, jak wrócić do swoich domów, ale kłócili się, w której stronie pozostało obozowisko cygańskie.

*Bengoro*, s. 10

Młodzi ludzie wiedzą, że gdzieś tam jest reszta świata (i w znaczeniu „ludzim” i geograficznym). Z odległych przestrzeni przyjeżdżają do miasteczka obcy: Cyganie (kryjący się potem w okolicznych lasach przed Niemcami) i Niemcy – ciężarówkami, pancernymi samochodami i amfibią, którzy tropią Cyganów i tłumaczą młodemu bohaterom łamaną polszczyzną, że „chodzi tu jedynie o porządek” (*Bengoro*, s. 6–11). Nikt z zewnątrz, czyli PRAWDZIWI OBCY nie zostaje tu jednak na zawsze, ani nawet na dłużej. Bogdan Twardochleb napisał:

W książce, którą – jak zauważali recenzenci – wypełnia charakterystyczny smutek, dramatyczne wydarzenia rozgrywają się na pograniczu realności i baśni, w „ogrodzie Andersena”, w którym (a Brzozowski Andersena znał świetnie) gospodarzem ostatecznie jest śmierć. Przed jej bezwzględnością ocala dziecięcych bohaterów książki ich dziecięce widzenie świata, z właściwą mu ufną naiwnością, niekonwencjonalnością języka, groteskowymi skojarzeniami. Sam Brzozowski mówił o swojej prozie, że to „półbaśnie” i „półgroteski”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> W. ŻUKROWSKI: *Magia wyobraźni*. „Nowe Książki” 1977, s. 11.

<sup>24</sup> B. TWARDOCHELB: *Planetnik z liceum...*

Nie do końca mogę się zgodzić z tą opinią – w tych opowiadaniach, pełnych śmierci i ukrytej grozy, ostatecznym gospodarzem jest życie, mimo wszystko życie. Nawet jeśli narrator w ostatnim opowiadaniu tomu powie o tym mieście, że było „jak z andersenowskiego śmiertelnego ogrodu” (*Chłopiec w rzece*, s. 128). Nazwanie miasteczka ogrodem niesie określone sensy. Pisząc kiedyś o ogrodzie (w odniesieniu do *Tajemniczego ogrodu* Frances Hodgson Burnett), zauważyłam, że bywa on „obszarem mediacji – między przestrzenią i miejscem, między wolnością i bezpieczeństwem”<sup>25</sup>. Ogród to miejsce bardziej otwarte niż dom, ale jednak ogrodzone, czyli wydzielone z przestrzeni. W powieści Burnett mamy gradację: dom – ogród – wrzosowiska, u Brzozowskiego jest tylko opozycja miasteczko – reszta świata. Miasteczko jest wyodrębnione z otaczającej rzeczywistości, nie znaczy to jednak, że jest „odcięte od świata” (w sensie geograficznym). Leży trochę na uboczu, nie jest sceną wyjątkowych wydarzeń, choć dzieją się w nim, jak i w innych miastach okupowanej Polski, straszne rzeczy. Wojna nie oszczędza tego miejsca. Jednak patrząc na świat oczyma młodych, a właściwie – bardzo młodych bohaterów, możemy tego nie dostrzec. Czytelnicy rzadko są bezpośrednimi świadkami naprawdę przerażających scen (takich jak zestrzelenie samolotu; *Kołodnicy*, s. 33). Często to, co się wydarzyło, jest jedynie wspomniane lub zaznaczone np. przedmiotem-znakiem (lista skazanych zawieszona na słupie; *Owoc*, s. 17), a czytelnicy sami muszą zrekonstruować prawdziwe znaczenie obrazów. Mimochodem i bez żadnego komentarza wspomina się o tym, że choinek się nie bierze „z boguckiego lasu, gdzie rozstrzelili” (*Ludzie dobrej woli*, s. 21). W pozornie spokojnym miasteczku nie jest całkiem bezpiecznie: łąka koło mostu jest zaminowana, choć „Miny założono późno i niedbale” (*Ratlerok*, s. 30–31). Niezasypane leje po pociskach na łączce koło nasypu kolejowego nie odsyłają do walki, która musiała się tu toczyć, to element pejzażu – nie wartościowany, a jedynie zauważany – wraz ze skubiącą trawę kożą. Trzeba jednak przyznać, że to, co straszne, dzieje się przeważnie poza miastem, choć w najbliższej okolicy. Opowiadanie o ekshumacji zbiorowej mogiły kończy się następująco:

Tu na ulicach lato było jeszcze prawdziwsze niż koło mostu i nic złego nie mogło się zdarzyć. Ludzie stali przed domami, rozmawiali, palili papierosy.

Nawet w zeszłych latach w takie letnie wieczory wartownik przed willą Gestapo siedział na krzeselku z rozluźnionym rzemykiem od hełmu.

Twarz, s. 52

---

<sup>25</sup> A. GOMÓŁA: *Przeźreń ogrodu – przestrzeń mediacji*. W: *Przeźreń ogrodu – przestrzeń kultury*. Red. G. GAZDA, M. GOŁĄB. Kraków 2008, s. 42.

Wojna – mimo iż światowa – słyszana jest z oddali, dociera jako echo wydarzeń rozgrywających się w odległych miejscach. Częściej jest przedmiotem opowieści niż obrazów – „Kino bowiem zostało spalone jeszcze w trzydziestym dziewiątym” (*Kino*, s. 42). Nie ma właściwie gazet i trudno o radio:

W Grzybowskiem zabulgotało. Przemógł się, przełknął. Myślał. Nowaczek zagadał:

- [...] Jedni do tego mówią, że tak będzie, inni, że inaczej. Żeby tak mieć choć radio i słuchać.
- W radiu podobno mówili, że jakoś to będzie.
- Albo żeby choć gazety już były.
- Jeden, słyszałem, kupił gdzieś gazetę. Ale tylko swoim sąsiadom pożycza.
- Ludzie są chytry.

*Pogoda trotylowa*, s. 37

Przekazy z zewnątrz, które czasem docierają do miasteczka, wydają się jakby nierzeczywiste. Młodzi ludzie na zdobytej skądś „gazetce z cienkiej bibuły, która była zupełnie tajna i ciekawa”, uczą się liczyć dywizje. Znane im słowo *dywizja* zdaje się nie mieć dla nich wyraźnego desygnatu, skoro jeden z nich mówi: „E, głupi jesteś, ty tak sobie liczysz wszystko razem, zwykłe i pancerne” (*Nasza szkoła*, s. 27).

Mieszkańców miasteczka niby interesuje, co dzieje się w świecie, dyskutują o tym, kiedy skończy się wojna, powtarzają pełne nadziei przepowiednie. Niemniej, ważniejsze są sprawy lokalne – pożar na przykład. I to taki zwykły:

- [...] Gdzie takiemu pożarowi do przedwojennych – powiedział ktoś z boku.
- Grzybowski to też mają szczęście. Żadna tam ekspedycja karna, tylko zwyczajnie od sadzy – komentowali inni.

*Pożar*, s. 12

W tym miasteczku Obcy są jakby mniej obcy – niezbyt groźni:

U Kaczmarków jest na kwaterze lejtnant. Właściwie to nie lejtnant, tylko podoficer, a lejtnantem zostaje przez grzeczność. Właściwie podobno zupełnie porządny. Mówi trochę po polsku. Może Ślązak albo choć Austriak. Zagaduje jednak, że jest bez rodziny, że święta. Rodzice Kaczmarków się boją, że może wpakować się na wigilię<sup>26</sup>.

*Ludzie dobrej woli*, s. 19

---

<sup>26</sup> Niechęć przed „wpakowaniem się na wigilię” świadczy jednak o niechęci bycia w wigilijnej *communitas* z wrogiem (nawet i porządnym), niezgodzie na zatarcie róż-

Badacze kultury zauważyli, że ludzie większości kultur budują swoją tożsamość na przeciwstawieniu swojskości i obcości. Wiele etnonimów nie jest jedynie nazwą własną, ale oznacza ‘ludzi’, a nawet ‘prawdziwych ludzi’<sup>27</sup>. O obcych mówi się często pejoratywnie – są to barbarzyńcy, czyli tacy, którzy nie umieją mówić po grecku (było to określenie m.in. Persów i Rzymian). Po starożytnych Grekach to wartościujące określenie przejęli obywatele Cesarstwa Rzymskiego i używali go w odniesieniu do nie-Rzymian. Obcość wynikającą z nieznamomości odpowiedniej mowy wskazuje także egzoetnonim Niemcy, czyli ‘ci, którzy są niemi’, w odróżnieniu od Słowian, czyli ‘tych, którzy władają słowem’<sup>28</sup>. Obcymi są ludzie z innych plemion, narodów, ale także ci, którzy mieszkają bardzo blisko i niewiele różnią się od nas – Freud nazywa to „narcyzmem małych różnic” i uważa, że najbardziej zwalczają się ci, którzy są do siebie podobni<sup>29</sup>. Takiego zjawiska w książce Brzozowskiego nie widać – miasteczko jest światem dla siebie. Obcy w książce Brzozowskiego nie są niemi, ich obcość nie przeraża, choć pierwsze wrażenie bywa nie najlepsze. Nie są „tacy straszni” także żołnierze Armii Czerwonej:

Z czołgu wynurzył się kierowca czarny jak diabeł: – W Bierlin, skolko jeszcze kiłamietrow?

– Tysiacz bez troszki – wyjaśnił sklepikarz.

– Nieczewo. Dajediom.

Silnik prychnął spalinami. Czołg ruszył powoli. Oni ukazali się teraz pieszo. Nie mieli tych szpiczastych czapek, tylko hełmy i uszanki. Prowadzili na tyły gromadę spokojniałych Niemców. Byli w burchach szynelach. Język, którym Oni mówili, był łatwy i brzmiał przyjemnie.

*Oni*, s. 26

nicy; por. P. KOWALSKI: *Opowieść o chlebie, czyli nasz powszedni*. Kraków [2007], s. 79.

<sup>27</sup> Mam tu na myśli etnonim w znaczeniu endoetnonimu, czyli nazwy nadanej sobie przez dany lud (np. Khoi Khoi). Innym rodzajem etnonimów są egzoetnonimy, czyli nazwy nadane przez ludzi z innych grup (lud Khoi Khoi nazywa się Hotentotami). Por. *Obyczaje, języki, ludy świata*. Warszawa 2007, s. 219, 309 oraz Z. BENEDYKTOWICZ, D. MARKOWSKA: *O niektórych problemach identyfikacji kulturowej w procesie porozumiewania się*. „Etnografia Polska”, T. 23, z. 2, s. 212. Szerzej na temat etnonimów pisał Stanisław CISZEWSKI (*Prace etnologiczne*. T. 4: *Ród*. Przygotowała do druku A. KUTRZEBIANKA. Warszawa 1936, s. 74–77).

<sup>28</sup> Por. Z. BENEDYKTOWICZ, D. MARKOWSKA: *O niektórych problemach...*, s. 212–213. Jeśli chodzi o podaną za autorami etymologię nazwy *Słowianie*, to przeciw takiemu ujęciu protestował m.in. Aleksander BRÜCKNER (*Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 1927, s. 501).

<sup>29</sup> Z. FREUD: *Kultura jako źródło cierpień*. W: IDEM: *Człowiek, religia, kultura*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1967, s. 285.

Wyobrażenia o obcym jako o kimś nie-ludzkim, czyli zwierzęcym, czasem potwornym, upiornym lub diabelskim pojawiają się w relacjach badaczy kultury<sup>30</sup>. W książce Brzozowskiego pozorna „diabelskość” zostaje przełamana dostrzeżeniem „swojskości” mowy.

Obrazom nowych obcych towarzyszą także obrazy nieobecnych już bliskich-innych. Istotna jest pamięć o Żydach, znajomych żydowskich dzieciach, sklepikarzu (co dawał się napić wody z kiszonych ogórków), rodzinie ukrywanej w stogu w gospodarstwie Kaczmaków i wreszcie innych – zupełnie nieznanymi, gnanych ulicami na dworzec kolejowy (*Dobre słońce*, s. 45–49). Wspomnienia o bliskich-innych wywołane są znalezionym tefilinem, tak charakteryzowanym przez narratora (który nie zna żadnej z nazw tego przedmiotu, i określa go frazą „coś« żydowskie”»; s. 49): „Czarne, podobne do urwanego obcasa [...]. Duch<sup>31</sup> mówi, że w środku jest bardzo mocny papier i na nim znaki” (*Dobre słońce*, s. 45). Przedmiot pobudza ciekawość, chęć sprawdzenia, co jest wewnątrz. Potem jednak pojawia się strach przed popełnieniem świętokradztwa. Chłopcy, wspominając Żydów, dyskutują o Bogu w specyficzny sposób, zastanawiając się nad za-światowym porządkiem:

Bóg z bożnicy – wiedzieliśmy to już wtedy, kiedy jeszcze oni byli – spokrewniony był z Trójcą Świętą. Był niby Bogiem Ojcem, a jednocześnie tylko jakby jego dalekim krewnym, do tego odpowiedzialnym za zabicie Syna.

*Dobre słońce*, s. 45

Przywołany fragment przedstawia dziecięce wyobrażenie o podobieństwie i różnicy, nie ma w nim jednak wartościowania, niechęci – jest raczej przyjęcie pewnego przebiegu wydarzeń, bez rozumienia, czym one były. Pojawia się także problem boskiej pomocy i nieśmiertelności. Rozmowę zamyka naiwna wizja: „Kiedyś w niebie otrzymamy nasze nagie ciała i włożymy białe koszule i będziemy nieśmiertelni” (*Dobre słońce*, s. 49). Ów obraz nie jest ironicznym podsumowaniem ogromu ludzkich nieszczęść, przywołanych we wspomnieniach bohaterów. Świadczy raczej o dziecięcym darze prawdziwego niezrozumienia, czym jest śmierć, a także – czym jest zło. W tym obrazie nie ma właściwie śmierci – jest życie i nieśmiertelność.

<sup>30</sup> Por. Z. BENEDYKTOWICZ, D. MARKOWSKA: *O niektórych problemach...*, s. 213 oraz S. CISZEWSKI: *Prace etnologiczne...*, s. 76–80. Ciszewski podaje na przykład, że Jakuci używają w stosunku do Rosjan (ale i innych Europejczyków) określenia, które znaczą tyle, co ‘potwór, straszny’.

<sup>31</sup> Nazwisko jednego z bohaterów.

Owo niezrozumienie jest dodatkowo wzmocnione brakiem nienawiści, łatwością zapominania krzywd. To także pozwala na osvajanie obcości, nawet tej początkowo znieawidzonej. Tak jest na przykład w opowiadaniu o ratlerku, który „kiedyś bez powodu ugryzł młodszego Kaczmarka w nogę” (*Ratlerek*, s. 30). Pies był wtedy bezkarny (należał do pewnej Niemki); teraz – na bezpiecznym – łatwo można się było zemścić. Zgodnie z konwencją, w bajkach ludowych (często również w budowanych na nich baśniach literackich) ciemnościela spotykała zasłużona kara. Z początku wydaje się, że tak będzie także w tym przypadku. Pogoń za psem kończy się sukcesem:

– Moglibyśmy się tak bawić, żeby on był niby zakładnikiem – powiedział młodszy Kaczmarek.

– E... lepiej go wziąć przed dom i pod ścianę. Zbieraliśmy kawałki gruzu.

– A jak go weźmiesz? Ugryzie...

Nie ugryzł. Widocznie się bał. Trząśł się, ale czy ze strachu, czy z zimna, czy tylko tak jak zawsze ratlerki... Był jeszcze brzydszy niż wtedy, gdy pewny siebie, wyłupiastooki, złośliwy dreptał był na smyczy.

Nieśliśmy go przez pokoje z jasnymi plamami po zdjętych obrazach. Brzuch miał zapadnięty, ale ciepły. Powoli stawał się psem. Skomlał...

Dlatego tylko przeżył ten dzień i następne.

*Ratlerek*, s. 32

Można dokonać zemsty, ale ta przestaje być potrzebna, kiedy dawny wróg, choć jeszcze brzydszy z bliska, przeobraża się w zwykłego psa, żywego, z ciepłym brzuchem... Wydaje się, że chłopcy nie rozumieją wojny, bo w nich jej nie ma. Tak jak nie ma nienawiści, choć bywa złość, czasem złośliwość, chęć robienia głupich kawałów. Bohaterowie Brzozowskiego nie są tacy, jak Colas Breugnon czy Szwejk, ale w pewnym sensie przypominają te postacie. Jaroslav Hašek i Romain Rolland opisują dorosłych, którzy są jak dzieci, Brzozowski pisze o dzieciach, a w świecie, w którym żyją, jest mimo wszystko dawny porządek albo chociażby jego resztki.

Już w dorosłości wspominamy nasze niewielkie miasto.

– A pamiętacie, jak chodziliśmy na jabłka?

Pnie drzew w ogrodach były szorstkie. Tę szorstkość czuło się wspinając, między kolanami i przez płótno koszuli.

*Chłopiec w rzece*, s. 129

W pierwszym opowiadaniu tomu jako *axis mundi* występuje wieża kościelna. Jej obecność jest w miasteczku oczywista, podobnie jak i religijne znaczenia. Buduje porządek całego lokalnego świata. Ostatni z cytowanych tekstów także przywołuje obraz *axis mundi* – w tej roli występuje drzewo, a dokładniej: drzewa, liczba mnoga nie jest przypadkowa w symbolicznym wymiarze. Wieża, mimo iż związana z *sacrum*, jest wytworem człowieka, natomiast

Drzewo oznaczać może kosmiczną teofanię, jest symbolem życia – zarówno płodności, urodzaju, jak i nieśmiertelności (Drzewo Życia), symbolizuje także zmartwychwstanie czy odrodzenie. Drzewo Świata objawia boską mądrość, dotarcie do tej mądrości skutkuje nieśmiertelnością (stąd Drzewo Nieśmiertelności) i jednocześnie uzyskaniem wiedzy (stąd Drzewo Poznania)<sup>32</sup>.

Wspinanie się na jabłoń to symboliczne dążenie do poznania – nie intelektualnego, nie emocjonalnego nawet, ale sensorycznego, bo drzewo jako oś świata wyznacza środek – coś naprawdę bliskiego, a nie centrum. Sądzę, że Brzozowski pyta przewrotnie: co jest mądrością? Na pewno nie chce odpowiedzieć.

#### Bibliografia podmiotowa

BRZOWSKI Z.: *W miasteczku, które jak ogród Andersena...* Warszawa 1979.

#### Bibliografia przedmiotowa

- BENEDYKTOWICZ Z., MARKOWSKA D.: *O niektórych problemach identyfikacji kulturowej w procesie porozumiewania się*. „Etnografia Polska”, T. 23, z. 2.
- BIELA A.: *Psychologiczne podstawy wnioskowania przez analogię*. Warszawa 1981.
- CISZEWSKI S.: *Prace etnologiczne*. T. 4: *Ród*. Przygotowała do druku A. KUTRZEBIANKA. Warszawa 1936.
- ELIADE M.: *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*. Przeł. M. i P. RODAKOWIE. Warszawa 2009.
- ELIADE M.: *Sacrum, mit, historia*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Wybór i wstęp M. CZERWIŃSKI. Warszawa 1993.
- FREUD Z.: *Człowiek, religia, kultura*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1967.
- GILL S.D.: *Storytracking: Texts, Stories & Histories in Central Australia*. New York 1998.
- GOMÓŁA A.: *Człowiek i drzewo – refleksje o podobieństwie i upodobaniach*. „Studia i Materiały Centrum Edukacji Przyrodniczo-Leśnej” 2011, z. 4 (29).

<sup>32</sup> A. GOMÓŁA: *Człowiek i drzewo...*, s. 107.

- GOMÓŁA A.: *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń mediacji*. W: *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń kultury*. Red. G. GAZDA, M. GOŁĄB. Kraków 2008.
- HANDKE K.: *Pojęcie „region” a symbolika „środka”*. W: *Region, regionalizm – pojęcia i rzeczywistość. Zbiór studiów*. Red. K. HANDKE. Warszawa 1993.
- KOWALSKI P.: *Opowieść o chlebie, czyli nasz powszedni*. Kraków [2007].
- LADEN G.: *Primitive Cultures are Simple, Civilization is Complex (a Falsehood) I*; <http://scienceblogs.com/gregladen/2009/09/21/primitive-cultures-are-simple/> [data dostępu: 21.09.2013].
- MICHELL J.: *The Sacred Center. The Ancient Art of Locating Sanctuaries*. Rochester 2009.
- SMITH J.Z.: *Map is not Territory: Studies in the History of Religions*. Leiden 1978.
- SZYJEWSKI A.: *Dlaczego zginął klan Achilpa? Analiza mitu wędrówek przodków Aranda w kontekście dyskursu Eliade – Smith – Gill*. „Nomos”, nr 67–68 (2009).
- TOYE D.L.: *The Emergence of Complex Societies: a Comparative Approach*; <http://world-historyconnected.press.illinois.edu/1.2/toye.html> [data dostępu: 21.09.2013].
- TUAN Y.F.: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Warszawa 1987.
- TWARDOCHLEB B.: *Planetnik z liceum czarnej magii*. „Latarnia Morska” 2007, nr 3 (7); [http://latarnia-morska.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=146%3Ao-zbigniewie-brzozowski&catid=39%3Apisarze-nieobecni-ksiki-zapomniane&Itemid=63&lang=pl](http://latarnia-morska.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=146%3Ao-zbigniewie-brzozowski&catid=39%3Apisarze-nieobecni-ksiki-zapomniane&Itemid=63&lang=pl) [data dostępu: 15.02.2013]
- ŻUKROWSKI W.: *Magia wyobraźni*. „Nowe Książki” 1977, s. 11.

### Słowniki i encyklopedie

- BORYŚ W.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 2005.
- BRÜCKNER A.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 1927.
- Obyczaje, języki, ludy świata*. Warszawa 2007.
- Online Etymology Dictionary*. [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=centre&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=centre&searchmode=none) [data dostępu: 15.02.2013].
- POKORNY J.: *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Bern 1959.
- Słownik języka polskiego*. T. 2. Red. nauk. M. SZYMCAK. Warszawa 1984.
- Słownik języka polskiego*. T. 3. Red. nauk. M. SZYMCAK. Warszawa 1985.

Anna Gomółka

### Outside the centre, but in the middle

On a book debut by Zbigniew Brzozowski

Keywords: Zbigniew Brzozowski, *W miasteczku, które jak ogród Andersena...* (*A Town Like Andersen's Garden...*), the middle, centre

### Summary

The article was devoted to the book *W miasteczku, które jak ogród Andersena...*, by Zbigniew Brzozowski published in 1975 that is a collection of short stories joined by the

person of a narrator and characters, as well as time and place of action. The author pays special attention to the way of creating the space of a small town mentioned in the title which, being outside the centre, is at the same time the centre-heart of a separate world.

Anna Gomóła

Außerhalb des Zentrums, doch in der Mitte  
Zu dem Buchdebüt von Zbigniew Brzozowski

Schlüsselwörter: Zbigniew Brzozowski, *W miasteczku, które jak ogród Andersena...* (dt.: *In einem, dem Andersens Garten ähnlichen Städtchen...*), Mittelpunkt, Zentrum

Zusammenfassung

Der Artikel ist dem 1975 veröffentlichten Buch von Zbigniew Brzozowski *W miasteczku, które jak ogród Andersena...* (dt.: *In einem dem Andersens Garten ähnlichen Städtchen...*) gewidmet. Es ist eine Sammlung von kurzen Erzählungen, die gemeinsame Elemente haben: die Personen des Erzählers und der Helden, die Handlungszeit und den Handlungsort. Die Verfasserin betont vor allem die Art und Weise, auf welche das außerhalb des Zentrums liegende Titelstädtchen, das gleichzeitig das Herz der eigenen Welt war, dargestellt wurde.

**Pomiędzy? – pisarstwo kobiet**



Agata Zawiszewska  
UNIWERSYTET SZCZECIŃSKI

## Kobięcy dyskurs podróżniczy na przykładzie *Mojej wyprawy na Pamiry w roku 1929* Jadwigi Toeplitz-Mrozowskiej

Słowa kluczowe: postkolonializm, feminizm, turystyka, Związek Radziecki, Jadwiga Toeplitz-Mrozowska

Tekst niniejszy proponuje krytyczną lekturę *Mojej wyprawy na Pamiry w roku 1929* Jadwigi Toeplitz-Mrozowskiej<sup>1</sup> – relacji z podróży do środkowoazjatyckiej części ZSRR, napisanej w języku włoskim i przełożonej na język polski na początku lat trzydziestych XX wieku. Podstawowym celem analizy i interpretacji tego jedyne w dwudziestolecie międzywojennym polskiego przykładu kobiecej narracji podróżniczej o ZSRR o ambicjach naukowych<sup>2</sup> jest odpowiedź na pytanie o stosunek, jaki zachodzi między wątkiem emancypacyjnym biografii Toeplitz-Mrozowskiej a poetyką jej relacji z podróży i wpisanym weń obrazem Innego. Aby przedstawić wniosek, zestawię *Moją wyprawę...* z ostatnim rozdziałem wspomnień autorki

---

<sup>1</sup> J. TOEPLITZ-MROZOWSKA: *Moja wyprawa na Pamiry w r. 1929*. Przeł. K. JEŻOWA. Lwów–Warszawa 1934. Dzieło wydała Książnica Atlas w ramach serii „Dookoła Ziemi”. Stanowiło ono 8 tom „Biblioteczki Geograficzno-Podróźniczej” wydawanej staraniem Zrzeszenia Polskich Nauczycieli Geografii (*La Prima spedizione italiana attraverso i Pamiri 1929*, Società Geografica Italiana: Roma 1930). Dalej dla oznaczenia cytatu stosuję skrót P oraz podaję numer strony.

<sup>2</sup> Inne kobiece relacje z podróży do ZSRR omawiam w tekście: *ZSRR w oczach kobiety. Na przykładzie relacji z podróży do Rosji opublikowanych w języku polskim w latach 30. XX w.* W: *Obrazy Rosji w literaturze polskiej XX wieku*. Red. Z. KOPEĆ [w druku].

*Słoneczne życie* (rozdziałem *Pamir*), wydanych w latach sześćdziesiątych XX wieku<sup>3</sup>. Relację Jadwigi Toeplitz-Mrozowskiej, mimo że została ona napisana po włosku i „w imieniu Włoch” (P, s. 3), traktuję jak oryginalne dzieło narodowe, inspirując się uwagami Jerzego Kocho o różnicy między zabiegami zapożyczenia i przeniesienia<sup>4</sup>. Narzędzia użyte do tak zaprojektowanego przedsięwzięcia badawczego pochodzą z instrumentarium studiów genderowych i postkolonialnych. Za ich pomocą zamierzam omówić uwikłanie dyskursu emancypacyjnego w patriarchalny dyskurs kolonialny, ujawniający się w takich obszarach narracji, jak status wyemancypowanej Europejki jako imperialistki oraz portret Innego, w tym obraz „kobiety azjatyckiej”.

### Jadwiga Toeplitz-Mrozowska – aktorka, podróżniczka, emancypantka

Mrozowska urodziła się w roku 1880 w rodzinie ziemiańskiej. Wbrew konwencjom klasowym i woli rodziny wybrała aktorstwo, uważane powszechnie na przełomie XIX i XX wieku za zawód nieodpowiedni dla pań z dobrego domu<sup>5</sup>. Po pierwsze dlatego, że pozbawiając kobietę opieki i wyzwalając spod kontroli rodziny, narażał ją na niebezpieczeństwo/pokusę „niemoralnego” prowadzenia się. Po drugie, wiązał się z fundamentalnym dla sztuki zachodniej dylematem *mimesis* i dyskusją, czy aktorstwo jest twórczością, czyli sztuką, czy odtwórczością, czyli rzemiosłem; po trzecie – w jego wykonywanie wpisana była nomadyczność,

<sup>3</sup> J. TOEPLITZ-MROZOWSKA: *Pamir*. W: IDEM: *Słoneczne życie*. Kraków 1963. W dalszej części wywodu dla oznaczenia cytatu stosuję skrót SŻ oraz podaję numer strony.

<sup>4</sup> W swoich badaniach Jerzy Koch kładzie nacisk na zabieg przeniesienia jako bardziej płodny poznawczo niż zabieg zapożyczenia na terenie badań nad recepcją literatur obcych. Przeniesienie, w przeciwieństwie do zapożyczenia, sugerującego pewną niższość czy słabość recypującego systemu literackiego, pozwala traktować recypowaną literaturę obcą jako integralną część literatury narodowej i za jej pomocą opracowywać tematy, które w danej literaturze narodowej są tabuizowane lub „nieprawomyślne”, czy też do opracowania których dana literatura narodowa nie dysponuje stosownym „językiem”. Zob. J. KOCH: „Zapożyczenie” (*borrowing*) a „przeniesienie” (*imposition*) w strukturze badań recepcyjnych. Postulat badawczy i jego egzemplifikacja na przykładzie recepcji literatury niderlandzkiej na początku XX wieku. W: *Nie tylko Zachód. Recepcja literatur obcych w czasopiśmie polskich XX wieku*. Red. A. ZAWISZEWSKA, A. BORKOWSKA. Łask-Szczecin-Toruń 2007.

<sup>5</sup> B. CZAJECKA: *Z domu w szeroki świat. Droga kobiet do niezależności w zaborze austriackim w latach 1890–1914*. Kraków 1990, s. 197–202.

czyli konieczność podróźowania i przekraczania granic między szeroko rozumianym centrum kultury a jej peryferiami, uniemożliwiająca założenie i utrzymanie rodziny opartej na wartościach mieszczańskich. Tak postrzegana profesja aktorska czyniła z kobiety emancypantkę, wrażliwą na niesprawiedliwość społeczną związaną z płcią, nawet wówczas, gdy ona sama nie solidaryzowała się z ideologią feministyczną i ruchem prokobięcym przełomu XIX i XX wieku<sup>6</sup> – przykładem może być doświadczenie i twórczość Gabrieli Zapolskiej<sup>7</sup>. Nietrudno zauważyć, że z tych samych powodów społeczeństwo europejskie z dystansem odnosiło się do kobiet podróźujących – były emancypantkami, nawet jeśli tak o sobie nie myślały<sup>8</sup>.

Po ukończeniu szkoły Jadwiga Mrozowska kontynuowała naukę w Instytucie Muzycznym w Krakowie oraz Klasie Dramatycznej przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, a następnie w latach 1900–1902 grała w Teatrze Miejskim we Lwowie za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego, w latach 1902–1905 w Teatrze Miejskim w Krakowie za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego. W roku 1906 rozwiązała trzyletnie małżeństwo z pierwszym mężem Leoncjuszem Poraj-Wybranowskim i wyjechała do Paryża doskonalić śpiew. Do Polski wracała sporadycznie, by występować jako recytatorka i śpiewaczka. Z powodów tyleż zdrowotnych, co osobistych zakończyła karierę aktorską w roku 1907, mając w dorobku ponad 30 ról dramatycznych oraz występy operetkowe<sup>9</sup>.

Jako aktorka odnosiła duże sukcesy i zdobywała popularność, szczególnie wśród publiczności płci męskiej, nie tylko dzięki umiejętnościom warsztatowym oraz *emploi* modernistycznej *femme fatale*, lecz także dzięki swojej bystrości i inteligencji, radosnemu usposobieniu i niekonwencjonalnemu zachowaniu. Nietrudno się domyślić, że wzbudzała zazdrość koleżanek po fachu, które – jak np. Irena Solska – uważały wypracowany przez Jadwigę Mrozowską własny psychologizujący styl interpretacji ról

---

<sup>6</sup> R. BEDNARZ-GRZYBEK: *Emancypantka i patriotka. Wizerunek kobiety przełomu XIX i XX wieku w czasopiśmie Królestwa Polskiego*. Lublin 2010; D. KAŁWA: *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej. Dylematy środowisk kobiecych*. Kraków 2001.

<sup>7</sup> A. JANICKA: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*. Białystok 2013.

<sup>8</sup> D. HÜCHTKER: *Kobieta w podróży. Czas emancypacji, czas wolności czy kontynuacja codzienności?* W: *Kobieta i kultura czasu wolnego*. T. 7. Red. A. ŻARNOWSKA, A. SZWARC. Warszawa 2001; M. OLKUŚNIK: *Kobieta w podróży na przełomie XIX i XX wieku. Między próbą emancypacji a presją „podwójnej moralności”*. W: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*. T. 8. Red. A. ŻARNOWSKA, A. SZWARC. Warszawa 2004.

<sup>9</sup> Hasło: *Mrozowska Jadwiga Stanisława*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 2: 1900–1994. Red. Z. WILSKI. Warszawa 1994, s. 476–478.

kobięcych za „blagę”<sup>10</sup>. Jednak nawet Solska przyznawała, że jej młodsza koleżanka „grywała dużo, występowała i w operetce, ale życie interesowało ją bardziej niż sztuka”<sup>11</sup>. W *Słowniku biograficznym teatru polskiego* można znaleźć podsumowanie kariery Mrozowskiej, z którego wynika, że jej charakter i temperament były zgodne zarówno z koncepcją Nowej Kobiety, jak i fantazmatem *das Ewig Weibliche*, organizującymi wyobraźnię zbiorową<sup>12</sup> na przełomie wieków XIX i XX:

Chętnie eksponowała temperament, pęd do życia, energię, optymizm, zmysłowość, wyrafinowanie, motywacje seksualne, szokowała swobodą w odślanianiu ciała. [...] W istocie była aktorką dramatyczno-charakterystyczną, jej domena to kreacje modernistycznego erotyzmu, w których zadziwiała fascynującą prezentacją osobowości, psychiki współczesnej kobiety; równie przekonującą w najbardziej krańcowych objawach – „od anielstwa do perwersji” (W. Fallek), „od najtkliwszego uniesienia począwszy, na brutalnym i wyuzdanym cynizmie skończywszy” (A.E. Balicki). Przy tym: „Moment etyczny jest przeżyciem tych bohaterek zazwyczaj obcy” (A. Zagórski). Za największe osiągnięcie artystyczne Mrozowskiej uważano Lulu w *Demonie ziemi*, której miała być idealną interpretatorką. „Perwersja i zboczenie nie są dla niej problemami moralnymi, a tylko eksperymentem fizycznym lub psychicznym” (A. Zagórski)<sup>13</sup>.

Liczne uwagi na temat relacji płci, zawarte w jej wspomnieniach, świadczą o tym, że Jadwiga Mrozowska doskonale zdawała sobie sprawę, iż rola Lulu z dramatu Franka Wedekinda jest nie tylko jej rolą teatralną, lecz także egzystencjalną – jako kobieta poszukująca sposobów nieskrępowanej ekspresji swojej podmiotowości musiała być świadoma, że społeczeństwo, a zwłaszcza mężczyźni, postrzegają ją przez pryzmat własnych wyobrażeń na jej temat i nie są zainteresowani usłyszeniem jej autentycznego głosu<sup>14</sup>. Nawet jej pierwszy mąż w chwili gniewu i zazdrości mówi: „Ty jesteś LULU”, na co otrzymuje odpowiedź w duchu epoki:

<sup>10</sup> I. SOLSKA: *Listy*. Oprac. L. KUCHTÓWNA. Warszawa 1984, s. 67.

<sup>11</sup> I. SOLSKA: *Pamiętnik*. Oprac. L. KUCHTÓWNA. Warszawa 1978, s. 57.

<sup>12</sup> M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*. W: EADEM: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994; M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Młodopolska femina*. W: EADEM: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*. Kraków 2001; G. KUBICA: *Siostry Malinowskiego, czyli kobiety nowoczesne na początku XX w.* Warszawa 2006.

<sup>13</sup> Hasło: *Mrozowska Jadwiga Stanisława*. W: *Słownik biograficzny...*, s. 477.

<sup>14</sup> Ł. IWANCZEWSKA: *Jadwiga Toeplitz-Mrozowska. Pozostać sobą...* W: *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*. Red. E. FURGAŁ. Kraków 2009.

„To jest poezja waszego życia. Gdyby nie było takich kobiet jak ja, zabiłaby Was nuda” (SŻ, s. 80). Artystka miała własne zdanie na swój temat. Według niej, gorący temperament wyzwala się od schematów myślowych *fin de sciecle'u* i staje się po prostu afirmacją kobiecej wolności wyboru drogi życiowej. Duże znaczenie przypisywała swobodzie obyczajowej: „Jest pewien gatunek kobiet, który kryje w sobie zdolność gotowości do kochania” – to ktoś, kto „nie poddał się narzuconym więzom cywilizacji, pominął przepisy edukacyjne wpajane już w *Kinderstube*, kto zachował pewną dzikość natury i śmiałość charakteru” (SŻ, s. 96). „Kobiety, które nie są zdolne do bycia *ready for love*, rodzą spokojnym mężom dzieci” (SŻ, s. 97). Mrozowska wiedziała, że nie należy do tego „gatunku”. Nie dziwi więc, że małżeństwo z Poray-Wybranowskim nie przetrwało próby czasu.

Kiedy Jadwiga Mrozowska przeniosła się z Hiszpanii do Włoch, w roku 1910 poznała Józefa Toeplitza – polskiego bankiera żydowskiego pochodzenia, wiceprezesa Banca Commerciale Italiana w Mediolanie<sup>15</sup>, żonatego wówczas z Anną de Grand Ry. Nieformalny związek Mrozowskiej z Toeplitzem, który owdowiał w roku 1916, został zalegalizowany dopiero po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. W roku 1918 aktorka, mimo swoich uprzedzeń rasowych, poślubiła bankiera i osiadła we Włoszech, gdzie działała jako rzeczniczka i popularyzatorka spraw polskich. Nadal bowiem zamążpójście było postrzegane przez większość kobiet w Europie jako wygodna droga emancypacji spod kurateli rodziny i kręgu towarzyskiego oraz symbol egzystencjalnej i społecznej stabilizacji. Natomiast życie w pojedynkę rodziło pytania o kondycję moralną kobiety<sup>16</sup>.

Jadwiga Mrozowska i Józef Toeplitz solidarnie rozgrywali wspólną partię przeciwko nieprzyjaznemu światu, chociaż w swoich wspomnieniach niezwykle subtelnie artystka napomyka o antysemityzmie Włochów i pruderii Włoszek. Małżeństwo Toeplitzów opierało się na umowie zapewniającej obu stronom szeroko rozumianą swobodę. On konsekwentnie budował imperium finansowe, bazując na kapitałach niemieckich i austriackich; podczas wojny prowadził niełatwą dyplomację w środowiskach bankierskich Włoch, Wielkiej Brytanii, Francji, Niemiec i Austrii; po

---

<sup>15</sup> L. TOEPLITZ: *Il banchiere, al tempo in cui nacque, crebbe, e fiorì la Banca Commerciale Italiana*. Milano 1963; J. WECHSBERG: *The Merchant Bankers*. London 1967; I. DIOMEDES: *Banca finanza e industria in Italia. In una corrispondenza tra Bonaldo Stringher e Giuseppe Toeplitz (1919–1930)*. Rubbettino 2005.

<sup>16</sup> C. KRAFT: *Równość i nierówności w II Rzeczypospolitej. Prawo małżeńskie w dyskursie publicznym na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych*. W: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. wiek XIX i XX*. T. 8. Red. A. ŻARNOWSKA, A. SZWARC. Warszawa 2004; G. KUBICA: *Szlachetna panienska, androgyniczny anioł i nieustraszona podróźniczka*. W: *Gender. Konteksty*. Red. M. RADKIEWICZ. Kraków 2004.

wojnie, a zwłaszcza po tzw. marszu na Rzym – dzięki przyjaźni z ówczesnym ministrem finansów Alberto De Stefani – ułożył się z włoskimi bankami, które wykorzystywały nastroje nacjonalistyczne i antysemickie, by obniżyć status BCI. Jadwiga, świadoma swej trudnej sytuacji towarzyskiej jako dawnej aktorki i kochanki, budowała swoją pozycję wśród elity kulturalnej Włoch, prowadząc w Mediolanie w latach dwudziestych XX wieku znany salon muzyczny oraz organizując ekspedycje badawcze na Wschód. Ponadto urządziła słynne ogrody przy willi w Varese, do których przywoziła rośliny ze swych licznych podróży<sup>17</sup>.

Lata dwudzieste XX wieku to czas największych sukcesów Toeplitzów. Paradoksalnie, choć Toeplitz nie należał do partii faszystowskiej ani nie był jej sympatykiem, jego ekspansjonistyczna finansowa polityka europejska, m.in. udzielanie pożyczek państwu polskiemu oraz inwestowanie w rozwój i modernizację przemysłu włoskiego, szły w parze z mocarstwowymi ambicjami Benito Mussoliniego, który pragnął przywrócić krajowi status Imperium Romanum. Międzynarodowe znajomości na szczeblu państwowym oraz zamożność Toeplitza to fundamenty polityczne i finansowe dalekich podróży jego żony; sława Mrozowskiej – animatorki życia muzycznego i podróżniczki, oraz znaczenie dokonanych przez nią odkryć geograficznych to gwarancja jego pozycji towarzyskiej. Jednak faszystowski rząd Mussoliniego nie mógł pozwolić na dalsze samodzielne działania Toeplitza i wykorzystując kryzys ekonomiczny przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, odsunął go od kierowania bankiem. W roku 1934 Józef Toeplitz odszedł definitywnie z BCI, ale jego zasługi dla państwa włoskiego uchroniły go przed skutkami polityki rasistowskiej. Zmarł w roku 1938.

W tym samym czasie książki Jadwigi Mrozowskiej znalazły się na indeksie, choć nadal żyła spokojnie i dostatnio, stanowiąc dla dawnych koleżanek po fachu przykład kobiety, która odniosła życiowy sukces. Zmarła we Włoszech w roku 1966 i tam została pochowana, jednak już w roku 1947 część zbiorów przekazała muzeom Warszawy i Krakowa. Maria Morozowicz-Szczepkowska tak podsumowała jej biografię:

W życiu była kobietą inteligentną, władczą, udającą przymilną kotkę, ale nade wszystko – władczą. Ciekawe było jej życie, jak na kobietę niezwykle rozsądnie rozplanowała karierę i, co najważniejsze, celu dopięła. Kobiety się rozmazują, zatracają w sentymencie, ona – nie. Zostawszy wielką aktorką i porzuciwszy scenę, we Włoszech zabłysła jako wielka dama, to jej jednak nie wystarczyło, została z kolei wielką podróż-

---

<sup>17</sup> K.T. TOEPLITZ: *Józef i Ludwik – „włoscy Toeplitzowie”*. W: IDEM: *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*. Warszawa 2004.

niczka, co jej zresztą ułatwiał mąż, bardzo sympatyczny pan Józef Toeplitz, bogaty, cierpliwy i wyrozumiały towarzysz życia. Wiecznie aktywna, niespokojna, pełna inicjatywy, zabrała się wreszcie do pisania. [...] Była to wybitna indywidualność, a z kobiet teatru po Modrzejewskiej, która oddana wyłącznie sztuce, odnosiła największe sukcesy artystyczne, to jej właśnie, zakochanej w samym życiu i wszystkich jego przejawach, udało się odnieść wielki sukces życiowy<sup>18</sup>.

## Kobieta w podróży

Serię podróży na Wschód rozpoczęła Jadwiga Mrozowska w roku 1919. Do końca lat dwudziestych XX wieku odwiedziła m.in. Indie, Cejlon, Birmę, Iran, Tybet i Kaszmir. Ze wszystkich wyjazdów zdawała relacje pisemne, publikowane w biuletynie Królewskiego Włoskiego Towarzystwa Geograficznego. Na jej odczytach w mediolańskim i rzymskim oddziale Towarzystwa, poświęconych m.in. warunkom życia w dżungli, wpływom warunków geograficznych na cywilizację, buddyzmowi czy syjonizmowi, obecni byli nie tylko naukowcy i podróżnicy, lecz także członkowie włoskiej rodziny królewskiej, rządu i dyplomacji<sup>19</sup>. Za największe swoje osiągnięcie badawcze Mrozowska uważała wyprawę w Pamir w roku 1929, podczas której zbadała i opisała tereny na pograniczu Rosji i Afganistanu. Badania pozwoliły jej m.in. na wyjaśnienie przyczyny cyklicznych wahań poziomu wód jeziora Zurkul, ustalenie linii wododziału w paśmie Kurtaku. Wytoczyła także nowe szlaki przez góry. Była pierwszą kobietą, która przeszła Dach Świata. Za te zasługi dla nauki Królewskie Włoskie Towarzystwo Geograficzne nazwało odkrytą przez nią przełęcz Passo J. Toeplitz-Mrozowska (4 200 m n.p.m.) i nagrodiło złotym medalem, po raz pierwszy przyznany kobiecie<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> M. MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKA: *Z lotu ptaka. Wspomnienia*. Warszawa 1968, s. 145–146.

<sup>19</sup> Oprócz *La prima spedizione italiana attraverso i Pamiri 1929 (Moja podróż na Pamiry w roku 1929)*, Societa Geografica Italiana: Roma 1930), opublikowała *Visioni orientali (Wizje wschodnie)*, A. Mondadori: Milano 1930), *Sine ira. Nel Paese dell'URSS. Riflessioni di chi ha vissuto sotto il regime zarista e viaggiato nel paese dell'URSS (Bez uprzedzeń. Wrażenia z podróży do ZSRR, podane przez kogoś, kto przebywał dawniej pod reżimem carskim)*, A. Mondadori: Milano 1933). Po polsku wydała wspomnienia *Słoneczne życie* (Wydawnictwo Literackie: Kraków 1963).

<sup>20</sup> W. SŁABCZYŃSKI: *Słownik podróżników polskich*. Warszawa 1992, s. 312.

Osiągnięcie polityczne, naukowe i egzystencjalne, jakim była wyprawa kobiety z Europy Zachodniej w Pamir, zostało docenione w wielu krajach europejskich, do których zapraszały ją narodowe oddziały Towarzystwa Geograficznego. Na zaproszenie prof. Eugeniusza Romera, wybitnego geografą i kartografa, gościło ją w roku 1931 również Polskie Towarzystwo Geograficzne. Wygłosiła wówczas wykłady w Poznaniu, Warszawie i Krakowie. Kraków jednak nie zapomniał jej pierwszej profesji, dlatego odczyt odbył się w Domu Katolickim, a nie na Uniwersytecie Jagiellońskim. Mrozowska wspominała to wydarzenie w ten oto sposób:

Uniwersytet Jagielloński nie otworzył mi swoich podwoi, i dobrze zrobił! Przedstawiona zostałam przez profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego pana Smoleńskiego, który poprzedził mój odczyt słowem wstępnym (daty nie pamiętam), stwierdzając, że to, co zrobiłam w Pamirze, jest naprawdę coś warte dla geografii Azji Centralnej. Byłam mu za to i pozostałam bardzo wdzięczna. Jak również i temu nieznanemu, który wychodząc z sali, wyraził tubalnym głosem ocenę odczytu w następujących słowach: „To wszystko bardzo piękne, ale ja wolę Conchitę!” (Oto dlaczego utrzymuję, że dobrze zrobił Uniwersytet, nie wpuszczając mnie w swoje progi, bo wymawiać w jego murach imię Conchity doprawdy „nie uchodzi”).

SŻ, s. 483

Ocena naukowego charakteru wyprawy Jadwigi Mrozowskiej w Pamir od początku nie była w Polsce wysoka. Recenzję włoskiego wydania relacji Paweł Ordyński rozpoczął od podkreślenia, że ta „artystka” „dobrze znana szerokim kołom społeczeństwa polskiego”, choć okazała się również „odważną i wytrwałą podróżniczką”, a w „sprawozdaniach ze swoich podróży wykazała się niepospolitym talentem narracyjnym”<sup>21</sup>, to jej naukowe osiągnięcia zdobywcze nie są niepodważalne:

Z opublikowanego krótkiego sprawozdania trudno sądzić o naukowych zdobyczach wyprawy, które niewątpliwie zostały znacznie pomniejszone przez odłączenie się w Horogu chorego prof. Capra. Ale już te wiadomości, które publikacja zawiera o współczesnym stanie Pamirów pod władzą sowiecką, pewne spostrzeżenia fizjograficzne, oraz dane do sporządzenia syntetycznej, opartej na źródłach angielskich, rosyjskich i niemieckich, mapy Pamirów dostatecznie wykazują wartość przedsięwzięcia<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> P. ORDYŃSKI: *Pierwsza włoska wyprawa na Pamiry*. „Wszechświat” 1931, nr 5–6, s. 137.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 142.

Jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym dominowało bowiem przekonanie, że dalekie podróże, związane często z narażaniem zdrowia i życia własnego i innych, uzasadniać trzeba interesem nauki i rangą „odkrycia”. Tymczasem Pamiry zostały już częściowo opisane w wieku XIX przez innych podróźników, których informacje Jadwiga Mrozowska potwierdziła lub uszczegółowiła. Jej osiągnięcie polegało na tym, że dokonała tego wszystkiego jako kobieta, ale ponieważ Polska nie miała w wieku XIX ani na początku wieku XX silnej tradycji kobiecego podróźowania związanego z polityką kolonialną – tradycją taką mogło szczycić się wiele innych państw europejskich – polscy naukowcy i czytelnicy nie doceniali kobiet-podróźniczek i ich relacji. Trzeba sprawiedliwie ocenić dorobek Mrozowskiej i przyznać, że nie miała profesjonalnego przygotowania, by napisać poważną monografię etnograficzną czy geograficzną, chociaż do każdej z podróży rzetelnie się przygotowywała. Zbigniew Jasiewicz, podsumowując w latach siedemdziesiątych XX wieku polskie badania etnograficzne w ZSRR, poświęcił tylko dwa zdania jej „wzmiankom o tradycyjnej kulturze Tadżyków i pamińskich Kirgizów” oraz „uwagom o zapoczątkowanym wówczas procesie socjalistycznych przeobrażeń tych ludów”<sup>23</sup>.

Spośród wszystkich autorów profesjonalnych opracowań o tematyce podróźniczej, działających w latach powojennych, tylko Bolesław Kuźmiński zwrócił uwagę na „zamiłowanie” i potrzebę „wyczynu sportowego”<sup>24</sup> jako te motywacje wędrowek Mrozowskiej, które jeszcze w pierwszej połowie wieku XX były w Polsce niedostrzegane, bo nie odpowiadały koncepcji kobiecego podmiotu jako autonomicznego bytu kierującego się kaprysem, a nie obowiązkiem. A przecież już w pierwszych akapitach *Przedmowy do Mojej podróży...* Mrozowska napisała:

Dziś więcej niż kiedykolwiek rytm życia stał się tak szybki, że nie postępować z nim znaczy nie tylko pozostać w tyle, ale jeszcze narazić się na niebezpieczeństwo zdeptania przez tych, którzy kroczą naprzód. Dlatego też notatki niniejsze są ogólnikowe, a mapy dodane do tej publikacji – tylko w przybliżeniu dokładne.

P, s. 3

Opis życia ludów środkowoazjatyckich republik ZSRR znajduje się więc na marginesie jej relacji, która, choć utrzymana jest w konwencji

---

<sup>23</sup> Z. JASIEWICZ: *Polacy jako badacze kultury ludów Azji Środkowej i Kazachstanu*. W: *Historia kontaktów polsko-rosyjskich w dziedzinie etnografii*. Red. J. BABICZ, A. KUCZYŃSKI. Wrocław 1976, s. 96.

<sup>24</sup> B. KUŹMIŃSKI: *Przełęcz J. Toeplitz-Mrozowskiej (Passo J. Toeplitz Mrozowska)*. W: IDEM: *Polskie nazwy na mapie świata*. Warszawa 1967, s. 49–50.

naukowego sprawozdania z wyprawy badawczej, w istocie stanowi narrację autobiograficzną, której centrum pełni kobiece opowiadające „ja”. „Podróżniczka” okazała się kolejną rolą do odegrania, tak jak wcześniej była nią Lulu, idealna żona oraz animatorka życia artystycznego w salonie wielkiego finansisty. Każda z nich została odegrana przez tę niezależną kobietę poszukującą nowych przestrzeni samorealizacji, nowego języka wyrażenia siebie.

Dopiero w ostatnich pracach z dziedziny socjologii podróży<sup>25</sup> uznaje się indywidualistyczny, podmiotowy, kobiecy sposób interpretacji aktywności pierwszych polskich podróżniczek, w tym Jadwigi Mrozowskiej. Krzysztof Podemski w analizie dwudziestowiecznego polskiego dyskursu podróżniczego po Indiach wyodrębnia „spojrzenie kobiece”, zaliczając do jego przedstawicielek Ewę Dzieduszycką i Jadwigę Toeplitz-Mrozowską. „Spojrzeenie kobiece” uważa za jakość równoległą i równoważną wobec „spojrzenia męskiego”, a postulując jego wyróżnienie, przytacza następujące argumenty:

Po pierwsze, Polki na subkontynent indyjski przybyły przeszło 400 lat po pierwszym Polaku. Po drugie, także w drugiej dekadzie XX w. podróż kobiety na obcy kontynent była rzadziej spotykana niż podróż mężczyzny. Po trzecie, [...] widocznych jest wiele cech, które słusznie lub nie stereotypowo przypisuje się właśnie tej płci. Owe zgodne ze stereotypem zachowania autorek należy traktować oczywiście jako skutek funkcjonowania pewnych wzorów kulturowych związanych z płcią, a wpajanych w toku socjalizacji, począwszy od wzorów wychowania dziewcząt w rodzinach ziemiańskich, a na konwencjach tzw. pisarstwa kobiecego skończywszy. Po czwarte – [...] zwłaszcza we wspomnieniach Toeplitz-Mrozowskiej seksualizm jest znacznie bardziej widoczny niż w relacjach pisanych przez mężczyzn.

Należy raczej sądzić, że kobiety, które w tej epoce decydowały się na tak odległą egzotyczną podróż były (i na pewno musiały być) generalnie bardziej nonkonformistyczne niż mężczyźni, którym środowisko pozwalało na taką zamorską, wielomiesięczną podróż.

Tak rozumiane spojrzenie „kobiece” po pierwsze nie ma charakteru wartościującego. Po drugie, odwołuje się do *kobiecości* (*femine*) w sensie

<sup>25</sup> Zob. np. Z. BAUMAN: *Ponowoczesne wzory osobowe*. W: IDEM: *Dwa szkice z moralności nowoczesnej*. Warszawa 1999; M. BERMAN: „*Wszystko, co stałe, rozpyływa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. SZUSTER. Kraków 2006; R. BRAIDOTTI: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. DERRA. Warszawa 2009; D. MACCANNEL: *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczkiej*. Przeł. E. KLEKOT, A. WIECZORKIEWICZ. Warszawa 2005; J. URRY: *Podróże*. W: *Socjologia mobilności*. Przeł. J. STAWIŃSKI. Warszawa 2009.

kulturowym (*gender*), a nie do *żeńskości* (*sex*) w sensie biologicznym. [...] Spojrzenia obu autorek wykazują jednocześnie pewne elementy myślenia feministycznego, czyli antypatriarchalnego<sup>26</sup>.

O tym, że indywidualistyczny, hobbystyczny i turystyczny wymiar wypraw był oczywisty dla samej Jadwigi Mrozowskiej, świadczy fragment jej wspomnień, w którym przekonuje męża: „Siedzę już prawie dwa lata. Mam czterdzieści dziewięć lat, a to nie żarty! Pragnę raz jeszcze zmierzyć moje siły z trudami karawanowej podróży” (SŻ, s. 448). Jego obawy przed rewolucyjnym porządkiem w ZSRR i Stalinem rozwiewa słowami: „można by nadać tej wyprawie naukowy charakter geograficzny. Oni tam popierają nauki i sztuki, może mi się uda ich zainteresować!” (SŻ, s. 448). Jednak uważna lektura jej wspomnień pozwala wnioskować, że mimo swobody, jaką dawało jej „małżeństwo koleżeńskie” – by użyć popularnej w dwudziestoleciu formuły sędziego Benjamina Lindseya – prawdopodobnie nadal czuła się w Mediolanie, we Włoszech, w Europie zbyt skrzepowana konwenansami regulującymi tryb życia bogatej damy. Podróże traktowała zatem jako formę ucieczki. Rozdział *Słonecznego życia* zatytułowany *Pamir* zaczyna się od stwierdzenia, że chociaż niedawno wróciła z wyprawy na Wschód, jeździ z odczytami i kończy pracę nad *Visioni orientali*, „dręczył ją jakiś niepokój. Nie mogła znaleźć zadowalającego wytłumaczenia tego nienaturalnego stanu”, ale „wystarczyła ta jedna myśl, aby nagle skierować moją uwagę na możliwość nowej wyprawy” (SŻ, s. 448). Jak pisze Krzysztof Przećławski, „pragnienie opuszczenia na jakiś czas miejsca swojego stałego pobytu” należy do podstawowych motywacji podróźników:

Ludzie są często po prostu bardzo zmęczeni [...] uciążliwymi stosunkami towarzyskimi itp. Ich podstawowym pragnieniem staje się wyjechać, wyjechać za wszelką cenę, oderwać się od środowiska codziennego życia chociaż na jakiś czas, wtedy znacznie mniej ważne staje się to, dokąd się jedzie – najważniejsze, żeby w ogóle wyjechać<sup>27</sup>.

Problem „zmęczenia” kobiet regułami społecznymi, które je dyscyplinują i ograniczają ich spontaniczną ekspresję, oraz podróży jako postawy eskapistycznej to stały motyw w biografii europejskich podróźniczek przełomu XIX i XX wieku. Jak pisze Wolf Kielich, nieprzeciętne kobiety ery

<sup>26</sup> K. PODEMSKI: *Spojrzenie „kobiece”*. W: IDEM: *Socjologia podróży*. Poznań 2004, s. 243–244.

<sup>27</sup> K. PRZEĆLĄWSKI: *Człowiek a turystyka. Zarys socjologii turystyki*. Kraków 1997, s. 41.

wiktoriańskiej i *fin de siècle'u* wiedziały, że posiadają takie same zdolności, umiejętności i kompetencje społeczne jak mężczyźni oraz nie mniejszą od męskiej odwagę i determinację, ale mogły je ujawniać i wykorzystywać tylko daleko od domu. Dlatego motywacje ich podróży oraz czynione wówczas obserwacje i wnioski, jakie na ich podstawie formułowały, różniły się diametralnie od męskiej refleksji podróżniczej. Zdecydowanie odmienne były także same warunki wyjściowe: mężczyźni wyruszali na wyprawy opłacane przez rządy lub instytucje – mogli więc pozwolić sobie na wynajęcie dobrze zaopatrzonego karawan, natomiast kobiety finansowały się same, poświęcając na ten cel posąg lub spadek albo sprzedając na wolnym rynku naukowców-kolekcjonerów zdobyte trofea, dlatego ich dobytek podróży i eskorta były znacznie skromniejsze. Finansowa niezależność wskazuje usytuowanie socjalne podróżniczek: większość z nich to reprezentantki klas uprzywilejowanych, dobrze wykształcone, znające języki obce, jeżdżące konno, swobodnie posługujące się bronią palną i piórem – przy czym tym drugim posługiwały się częściej i sprawniej niż pierwszym i nigdy nie strzelały do ludzi. Celem mężczyzn były podbój i zawłaszczenie terenu dla państw kolonialnych, bogactwo i odkrycia naukowe, celem kobiet – „wolność i niezależność”<sup>28</sup>.

Dla wielu z nich podróżowanie stało się sensem życia i projektem tożsamościowym, a spisywanie relacji z podróży traktowały jako element tego projektu oraz obowiązek wobec społeczeństwa, klasy i rodziny, mający usprawiedliwić okresowe uchylanie się od roli anioła i strażniczki domowego ogniska. W ich zapiskach intymnych uwagę zwracają dolegliwości natury emocjonalnej i fizycznej: niesprecyzowane niepokoje, melancholie, migreny i anemie trapiące podróżniczki w rodzinnym domu czy mieście mijały natychmiast po wyruszeniu w drogę. Jadwigę Mrozowską zaliczyć można do tego międzynarodowego grona zmęczonych kobiet, które odzyскиwały wigor, gdy tylko wchodziły na pokład statku lub dosiadały konia. W *Słonecznym życiu*, pisanym kilka dekad po wyprawie w Pamir, znalazły się fragmenty, które nie weszły do tekstu *Mojej wyprawy...*, jaki ukazał się pod koniec lat dwudziestych XX wieku. W rozdziale *Pamiry* można znaleźć uwagi o przyplywie energii na początku podróży i fali trosk zalewających autorkę po jej zakończeniu:

Czując znów pod sobą grzbiet konia idącego nerwowym krokiem i dymiącego ostrym potem, a wokół cierpkie wyziewy brudnych, roz-

<sup>28</sup> W. KIELICH: *Podróżniczki. W gorsecie i krynolinie przez dzikie ostępy*. Przeł. M. WOŹNIAK-DIEDEREN. Warszawa 2013, s. 16. Zob. też: B. i M. FORSTEROWIE: *Niezwykłe życie Aleksandry David-Néel*. Przeł. E. PANKIEWICZ. Warszawa 2005; K. HERBERT: *Żony polarników. Siedem niezwykłych historii*. Przeł. M. MIŁKOWSKI. Warszawa 2011.

grzanych ludzkich ciał, pomieszane z silną wonią tymianku, budzi się we mnie nowe życie, powraca młodość, rozgrzewa krew i napełnia serce radością! Wydaje mi się, że ta droga daleka, nieznana, tajemnicza to jakiś żart, jakaś psota, którą życie przygotowuje dzień po dniu, noc po nocy każdemu z nas, wiekuistych podróźników, urzeczonych nadzieją odkrycia szczęścia, którego za żadnym zakrętem drogi znaleźć nie mogą.

SŻ, s. 460

Żal tej pierwszej, a niepowrotnej chwili tryumfu, rodzącego się w wielkiej tajemnicy pod moją czaszką w chwili osiągnięcia celu wyprawy.

Żal tego słonecznego życia pod namiotem i tych nocy zakłócanych zwidami, i tej ciszy, tego gubienia się myślą w przestrzeni.

Nagle owłada mną strach powrotu do cywilizowanych narodów.

Poczułam się zmęczona, siły i wszelka energia opuściły mnie i troski, jak chmury na niebie, zasłoniły jasny horyzont mojego widzenia.

SŻ, s. 480

## Podróż w Pamir

*Moja wyprawa na Pamiry...* została napisana w konwencji naukowego sprawozdania z wyprawy terenowej. Forma ta wykształciła się w piśmiennictwie okresu podbojów kolonialnych i została utrwalona w pozytywistycznym idiomie piśmiennictwa podróźniczego wieku XIX. Sygnały naukowości dostrzec można zarówno na stronie tytułowej i we wstępie, jak i w samym tekście. Na przykład podtytuł informuje, że „Sprawozdanie z tej wyprawy ukazało się po raz pierwszy w biuletynie Włoskiego Królewskiego Tow. Geograficznego”, na język polski przełożyła je doktor Kazimiera Jeżowa, a wydawca umieścił je w serii „Dookoła Ziemi” jako ósmy tom „Biblioteczki Geograficzno-Podróżniczej” wydawanej staraniem Zrzeszenia Polskich Nauczycieli Geografii. Wstęp napisany przez Kazimierę Jeżową, znaną geograf, nauczycielkę i działaczkę społeczną, zawiera dokładny opis „dziesięcioletniej pracy geograficznej Jadwigi Toeplitz-Mrozowskiej na kontynencie azjatyckim” (P, s. 7) sporządzony w porządku chronologicznym. Jeżowa nazywa też swoją bohaterkę „dzielną badaczką odległych krain” składającą „dowody polskiej przedsiębiorczości i odwagi” (P, s. 9). Sama Mrozowska konsekwentnie nazywa swoją wyprawę „ekspedycją”, co potwierdzają i uprawomocniają szczegółowe informacje dotyczące długości i szerokości geograficznej,

ukształtowania terenu, warunków klimatycznych, obserwowanych przedstawicieli fauny i flory, nazewnictwa, wyglądu i obyczajowości mieszkańców, a także dołączone jako materiał dowodowy zdjęcia i mapa. Ponadto wyprawa była dokumentowana na taśmie filmowej, której zużyto ok. 2 000 metrów – był to prawdopodobnie pierwszy film o Pamirze.

Narracja Jadwigi Mrozowskiej prowadzona jest z imperialnego punktu widzenia<sup>29</sup>. Tadżykistan oglądany jest oczami osoby, która: po pierwsze – dokonując obserwacji i ocen, opiera się na zdobytej już przez zachodnich podróżników wiedzy o tych terenach, nie zaś na wiedzy zgromadzonej i przekazywanej przez ludność miejscową lub jej sąsiadów. Historia środkowoazjatyckich republik sowieckich, Uzbekistanu, Kirgistanu, Tadżykistanu, zaczyna się więc w opowieści Mrozowskiej dopiero w XII wieku, w momencie przybycia Marco Polo. Po drugie – narratorka, zaliczając się do grona badaczy zyskujących wiedzę, kreuje się na pośredniczkę, która weryfikuje wiedzę już zdobytą, jednocześnie działając dla jej rozwoju. Otwiera więc swoją relację długą listą badaczy Pamiru, wśród których znajdują się m.in. Hiuen-Tsang, Marco Polo, Bento de Góis, John Wood, Aleksiej Fedczenko, Bronisław Grąbczewski, Sven Anders Hedin, Willi Rickmer Rickmers. Listę zamyka wzmianką o własnym osiągnięciu: „W r. 1929 ekspedycja włoska, prowadzona przeze mnie, przeszła Pamiry od Ałaju do Haidukuszu, od granicy chińskiej do afgańskiej” (P, s. 16). Wprowadzenie do książki kończy natomiast słowami: „Pragnęłabym, aby opis mojej wyprawy zachęcił innych podróżników, by poszli wyżej i dalej niż ja, i aby posłużył im jako pokrzepienie i przewodnik” (P, s. 5). Po trzecie – narratorka rozważa nieustannie możliwość zasiedlenia i zagospodarowania eksplorowanych terenów. W jej opisie tygrysy, żółwie czy jaszczurki są nie tylko przedmiotem estetycznej kontemplacji<sup>30</sup>, lecz także myśliwskim trofeum, a złoto, rudy żelaza, sól, szlachetne kamienie – złożami, które nie mogą bezużytecznie tkwić w ziemi, lecz muszą być eksploatowane przez człowieka. Człowieka – dodajmy – reprezentującego Zachód, bo tylko on potrafi przekształcić naturę w kulturę: „Wyzyskanie tych bogactw przedstawia dziś jeszcze trudności prawie nieprzezwyciężone, spowodowane brakiem komunikacji” (P, s. 46).

Narracja prowadzona z imperialnego punktu widzenia jest zarazem narracją kolonizatora. Stanowi powtórzenie gestu władzy sowieckiej konstruującej, a następnie zawłaszczającej republikę Turkiestanu. Gest ten jest

<sup>29</sup> M.L. PRATT: *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*. Przeł. E.E. NOWAKOWSKA. Kraków 2011.

<sup>30</sup> P. MACNAGHTEN, J. URRY: *Zmysłowe postrzeganie przyrody*. W: EADEM: *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2005.

tożsamy z gestem władz brytyjskich czy francuskich „produkujących”<sup>31</sup> i zagarniających swe zamorskie kolonie. Pozwolenie na wjazd i prowadzenie badań „ekspedycja” Jadwigi Mrozowskiej otrzymała bez wiedzy i zgody miejscowej ludności, której interesy reprezentowali basmacze, określni przez radziecką propagandę buntownikami. Trudności usunęły „rosyjskie” władze Turkiestanu: wyprawa mogła dojść do skutku dzięki „pomocy ówczesnego komisarza ludowego dla spraw zagranicznych Rosji, Cziczierina” oraz „osobistemu zainteresowaniu J.E. Benita Mussoliniego, który popiera każdą szlachetną inicjatywę i otacza opieką wszystkich współczesnych włoskich badaczy i podróźników” (P, s. 11). Jadwiga Mrozowska przyjęła perspektywę decydentów: uznała zwycięstwo bolszewików w wojnie 1917–1923, a „oddziały powstańcze” nazwała zwyrodniałymi „watahami zbrojnych bandytów”, których dotąd nie udało się „zlikwidować” (P, s. 18). Z uznaniem rejestrowała modernizacyjno-ideologiczne działania rządu sowieckiego w republice Tadżyckiej w Pamirze, m.in. zapewnianie swobody religijnej wyznawcom islamu, zakładanie szkół i szpitali, regularne uzupełnianie deficytów żywności, przy jednoczesnym przekonywaniu ludności do takich instytucji społecznych, jak spółdzielnie i kooperatywy.

Mimo że Jadwiga Mrozowska posługiwała się stosowanymi przez władze sowieckie kolonialnymi schematami postrzegania i traktowania Tadżyków i Kirgizów, bolszewicy kierowali się „polityczną poprawnością” i zwrócili pisarce uwagę, by nie stosowała słowa „krajowiec”. Autorka nie zmieniła jednak ani swojej postawy, ani języka: konsekwentnie używała słów „krajowiec” czy „tubylec”, do których przywykła podczas innych swoich podróży, nie uważała też „krajowców”, których wynajmowała do pracy, za uczestników swojej „ekspedycji”, lecz tylko za personel pomocniczy – „karawaniarzy”. W ich opisie odnaleźć można zachodnie uprzedzenia wobec Innego, uznawanego za gorszego od podróźnika tylko dlatego, że wygląda inaczej lub żyje wedle reguł nieznanych Zachodowi, który pozostaje na nie obojętny:

Tadżykowie mają szlachetne rysy, bodaj regularniejsze od naszych, i ciemniejszą cerę. Wysocy, szczupli, odznaczają się elastycznym i lekkim chodem oraz bardzo delikatnym zachowaniem się. Podobno mówi się o nich, że są fałszywi, nic mnie to jednak nie obchodzi; jestem

---

<sup>31</sup> Mam tu na myśli proces tworzenia wyobrażeń, które uzasadniają następnie ich skolonizowanie, jaki omawiają np. L. WOLFF: *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment*. Stanford 1994; C.L. GOGWILT: *The Invention of the West. Joseph Conrad and the Double-Mapping of Europe and Empire*. Stanford 1995.

szczęśliwa, że nie widzę już wokół siebie twarzy mongolskich. A konie mają wspaniałe!

P, s. 57

Podróżniczka postrzega Tadżyków i Kirgizów przez pryzmat wartości kapitalistycznych, liberalnych i demokratycznych, takich jak np. pracowitość, zdobywczy stosunek do świata, równouprawnienie kobiet, co pozwala jej bezrefleksyjnie przedstawiać wartościujący obraz leniwego „dzikusa” oddającego skarby za świecidełka:

Dużo rodzin kirgiskich wędruje w małych grupach, przewożąc na czterech koniach cały swój dobytek, składający się z żony, kołyski i jurty.

P, s. 17

Kirgiz bowiem jest nie tylko bardzo leniwy, ale uważa za ujmę poruszanie się na własnych nogach nie tylko dla siebie i dla pamięci swoich siedmiu przodków, których nazwiska musi znać od dzieciństwa.

P, s. 17

Wszelką pracę wykonują kobiety, ponieważ Kirgiz od wieków twierdzi, że praca hańbi wolnego człowieka, i można sobie wyobrazić, że jeszcze przez wieki będzie utrzymywał ten wygodny punkt honoru.

P, s. 23

Zrozumiałym jest, że za wszystko, co się bierze od Kirgizów, nie płaci się pieniędzmi, lecz daje się w zamian towary. Materiały bawełniane białe, czarne i kwaciaste są bardzo cenione przez Kirgizów, tak samo noże, zapalki i zegarki. Kobiety uszczęśliwia się zwierciadełkami, mydłem, perfumami i szklanymi paciorkami, a także każdym kosmetykiem, który może ubarwić jakimkolwiek kolorem ich twarz. Ulubione są białe pudry, niebieskie i brązowe ołówki i czerwone pomadki.

P, s. 71–72

Niechęć Jadwigi Mrozowskiej do mieszkańców środkowoazjatyckich republik ZSRR wywołuje nie tylko ich odmienny, „niaryjski” wygląd – w używaniu tego określenia ujawnia się wszechobecność popularnego w dwudziestoleciu międzywojennym dyskursu rasowego – lecz także ich sposób traktowania zwierząt domowych. Autorka relacji, jako przedstawicielka ziemiaństwa, wychowana w szacunku do zwierząt oraz miłośniczka koni i psów (na zdjęciach dołączonych do *Mojej wyprawy... i Słonecznego życia* często widać ją z psami), nie komentuje bezpośrednio braku troski o zwierzęta najbliższe człowiekowi, ale ze sposobu opisu wynika, że „azjatyckie” warunki ich życia nie były jej obojętne:

Ze zwierząt domowych koń wszędzie dotrzymuje towarzystwa tak Kirgizowi, jak i Tadżykowi. Ale życie konia jest ciężkie, bo Kirgiz go nigdy

nie karmi i biedne zwierzę musi nawet w zimie, nocując pod gołym niebem, wydobywać z powłoki śnieżnej trochę zmarzniętej trawy, aby nie zginąć z głodu.

P, s. 33–34

Pies jest pogardzany przez wszystkich. Jak w innych częściach Azji, tak i tu nigdy nie bywa karmiony i nawet nie wolno mu wejść do jurty. Dlatego też staje się często włóczęgą wałęsającym się po pustyniach i krążącym w stanie półdzikim dokoła padliny, o którą walczy z szakalami i hienami.

P, s. 34

Co interesujące, w kontekście wskazanych cytatów, śmierć Innego przyjmowana jest przez Jadwigę Mrozowską z obojętnością, bez śladu refleksji, że mogło się do niej przyczynić drastyczne ograniczenie racji żywnościowych połączone z ciężkim wysiłkiem fizycznym, za co ponosi odpowiedzialność kierownik wyprawy. Jej postrzeganie sytuacji oddaje struktura akapitu, gdzie tylko jedno zdanie odnosi się do śmierci „karawańczyka”, który osłabiony głodem, jaki cierpieliśmy przez dwie doby, nie mógł zwalczyć choroby górskiej i umarł”, następne zaś skupiają się już tylko na klimatycznych osobliwościach:

Wtedy to, podczas kopania grobu, znaleźliśmy na głębokości dwóch metrów pod pokładami lessu, piasku i gliny łód kopalny. W ten sposób zostało potwierdzone zapewnienie prof. Bogojawleńskiego o obecności przysypanego lodowca w basenie Kara-kulu, któremu przypisywał niską temperaturę wody w głębi jeziora. Z tego właśnie powodu mamy wieczorem pod namiotami 7 stopni poniżej zera.

P, s. 42

Jedynym podmiotem „ekspedycji” jest Mrozowska, która nie uwzględnia ani podmiotowości „trzech towarzyszy podróży”: profesora Uniwersytetu Rzymskiego, urzędnika ambasady włoskiej w Moskwie, pełniącego funkcję przewodnika i tłumacza, czy rosyjskiego filmowca, ani podmiotowości „swoich karawaniarzy”. Wyniki pracy intelektualnej i wysiłek fizyczny wszystkich uczestników wyprawy zawłaszcza tak samo, jak jej oko zawłaszcza przestrzeń, ziemię i żyjącego na niej Innego. Jej postawę trafnie oddaje formuła Juliusza Cezara: „Veni, vidi, vici”, zawarta w konstrukcji narracji od pierwszego zdania tekstu: „Dnia 2 czerwca 1929 r. przybyłam do Oszu”:

Z Oszu wyruszyłam na zdobycie wyżyny Pamirskiej. Zabrałam ze sobą w 32 skrzyniach materiał potrzebny do wyprawy, obejmujący

także broń i aparat kinematograficzny. [Karawana składała się z – A.Z.] 6 ludzi (którą to liczbę powiększyłam podczas marszu do dwunastu, z dwunastu koni jucznych i sześciu wierzchowych, z dwóch osłów i dwóch psów). Celem tej mojej czwartej ekspedycji do Azji Środkowej były źródła rzeki Amu-darja, dokąd udało mi się rzeczywiście dotrzeć, chociaż trudności, jakie musiałam przezwyciężyć po drodze, okazały się o wiele większe od tych, do których przyzwyczyliły mnie moje poprzednie wyprawy do Azji Środkowej.

P, s. 11–12

Na jej słowa uznania mogą liczyć wyłącznie ci, którzy bez sprzeciwów podporządkowują się jej poleceniom i celom wyprawy, odgrywają rolę „wiernego sługi”, jak np. „Dwaj żołnierze eskorty, dobrze wyekwipowani, okazali się w przyszłości doskonałymi towarzyszami podróży. Byli roztropni, odważni i wierni” (P, s. 61). Żadnemu z towarzyszy wyprawy, ani tym bardziej żadnemu „karawaniarzowi”, autorka nie udzieliła głosu. Inny przemawia własnym językiem tylko raz – w *Słonecznym życiu*. Scena spotkania kobiety z dzieckiem, czekającej samotnie w jurcie na powrót męża, jest wartościująca, co istotne – negatywnie:

- Męża nie ma?
- Męża nie ma.
- Poszedł gdzie?
- Gdzie poszedł.
- Jak możesz tu żyć taka sama?
- Mogę.
- Co robisz?
- Doję kozy.
- A potem.
- Jestem.
- Z kim jesteś?
- Z ogniem.

SŻ, s. 464

Tak jak w narracjach zachodnich intelektualistów, mężczyzn podróżujących do ZSRR, ich lustro stanowią intelektualiści radzieccy, tak zachodnia podróżniczka przegląda się w zwierciadle kobiety „tubylczej”. Bierność, bezwolność żony czekającej na męża nie została skomentowana przez Mrozowską bezpośrednio, lecz świadomie zestawiona z aktywnością, przedsiębiorczością i zaangażowaniem Nowej Kobiety w wydaniu azjatyckim. Pisarka aprobejuje tę postać bez zastrzeżeń, ponieważ postrzega ją przez pryzmat zachodniego fantazmatu o wschodnim matriarchacie, zdeponowanego w literaturze podróżniczej i antropologicznej:

W Rosz-kali spotkałam po raz pierwszy kobietę pełniącą urząd wiceprezydentki rady „kiszłaku”. Odznaczała się postawą grenadiera, ręce miała stale zajęte drutami do robienia pończoch, a zdawało mi się, że równie dobrze umie władać szablą i strzelbą. Nasze żądanie paszy (czego innego tu nie było) zostało w zupełności zaspokojone.

Inteligentna ta kobieta wzięła zupełnie na serio ideę bolszewicką wspomagania cudzoziemskich ekspedycji naukowych na terenie ZSRR.

W tej postaci kobiecej objawiła się lepiej niż we wszystkich rozprawach naukowo-obyczajowych tradycja starego matriarchatu Azji Środkowej.

P, s. 64

W postaci azjatyckiej matriarchini autorka rozpoznaje i afirmuje siebie, czyli wyemancypowaną kobietę Zachodu: mobilną, samodzielną, zorganizowaną, osiągającą pełnię, dzięki wzbogaceniu swojej kobiecości ubiorem i atrybutami męskimi – podróźniczka nosi spodnie, wysokie skórzane buty, strzelbę, a także podejmowaniu męskich zajęć: wielogodzinnej jazdy konnej, polowania, brania jeńców, obywania się bez wygod: „Z przewieszonymi przez ramię karabinami posuwaliśmy się przez dwa dni naprzód ostrożnie i cicho” (P, s. 20); „jednego dnia wystrzeliłam pięć nabożów, robiąc pięć dziur w powietrzu. Rzecz niesłychana w historii moich polowań” (P, s. 80); „Twarz mi nabrzmiewa, odczuwam nieznośny ból w uszach, na skórze głowy, na ramionach. Ale ponieważ cierpimy wszyscy, cierpienia łatwiej się znosi” (P, s. 35–36); „Od tygodnia nie rozbieram się już do snu i nie mogę sobie wyprać bielizny” (P, s. 54); „na wszelki wypadek kazałam ich związać na noc, usprawiedliwiając swój czyn słowami: »Przyszliście do nas i z nami zostanieie«. Z powodu braku żywności puściłam ich wolno po dwóch dniach” (P, s. 71). Co ciekawe, uwagi dotyczące wszelkich niewygód podróży w Pamir zostały usunięte ze *Słonecznego życia*, gdzie w rozdziale *Pamir* znajdziemy na ten temat zdanie: „W nocy temperatura spada niżej pięciu stopni, lecz ogólne warunki, w jakich odbywa się marsz, są tak ciężkie, że każdy z nas odczuwał ich opłakane skutki” (SŻ, s. 471), i jedno zdanie w rozdziale finałowym *Życie trwa*: „Po powrocie do domu ważyłam czterdzieści kilogramów. Za mało” (SŻ, s. 482).

## Podsumowanie

Jadwiga Toeplitz-Mrozowska była jedną z pierwszych Polek, które uczyły z podróźowania styl życia. W jej przypadku było to możliwe dzięki

fortunie jej męża, inspirującym kontaktom z kulturą europejską i zdobyciom ruchu kobiecego na początku XX wieku oraz tradycjom turystycznym Włoch, w których osiadła na stałe<sup>32</sup>. Wspominając pod koniec życia aprobatywny stosunek Toeplitza do jej podróży, przytacza jego słowa: „Przestałaś grać wielką rolę na scenie, zagrajże ją w życiu. Salon nie może Ci wystarczyć, a ja mogę sfinansować twoje szlachetne ambicje”, po czym je komentuje: „to nie była tylko ambicja, ale instynktowny poryw człowieka dążącego do swobody prymitywnego życia i wolności” (SŻ, s. 270).

Jej podróżniczy dyskurs badawczy różni się więc od narracji męskich tego typu, ale ma z nimi także kilka cech wspólnych na poziomie ideologii, którą można uznać za feministyczny kolonializm. Feminizm charakteryzujący „spojrzenie kobiece” na środkowoazjatyckie republiki ZSRR to „wielka narracja” uzasadniająca nadzorowanie ich kultury postrzeganej jako niewyemancypowana. Wpisane w nie przekonanie o wyższości wyemancypowanej kobiety Zachodu nad kobietą azjatycką oraz zachodnich form emancypacji kobiet (np. ich mobilności, niezależności i androgyniczności genderowej) nad brakiem emancypacji kobiet Wschodu jest paralelne do misji cywilizacyjnej przeprowadzanej przez postępowych bolszewików w sferze nauki, techniki i polityki. Feminizm jest w tym przypadku takim samym narzędziem kolonizowania Innego jak uniwersalistyczne ambicje kultury Zachodu zdobywających zamorskie kolonie w wieku XIX<sup>33</sup> i ambicje Moskwy wobec republik ZSRR w wieku XX. Ambicje te są wpisane w międzywojenne dyskursy kobiet o kobiecie, Europy o Rosji i Zachodu o Wschodzie, dających sobie prawo do obserwowania, komentowania i pouczenia Innych-dzikich, Sowietów, Wschodu przy jednoczesnym ignorowaniu ich kulturalnej, a także politycznej suwerenności<sup>34</sup>.

Jadwiga Mrozowska konstruuje swoją wyższość nad kobietą azjatycką, rezerwując dla siebie pozycję autorytetu, np. męskiego – jako podróżniczka, kobiecego – jako kobieta wyemancypowana. Tadżyków i Kirgizów umieszcza w pozycji podrzędnej, niższej, jaką na przełomie XIX i XX wieku Europejczycy przypisywali ludom Trzeciego świata. W *Mojej wyprawie na Pamiry...* Inni nie przemawiają własnym głosem, ponieważ nie

<sup>32</sup> G. ALÙ: *Italian women's Mezzogiorno*. W: EADEM: *Beyond the Traveller's Gaze. Expatriate Ladies Writing in Sicily (1848–1910)*. Bern 2008.

<sup>33</sup> P. BARR: *The Memsahibs. Women and Victorian India*. London 1976; EADEM: *Woman and Empire. Representations in the Writing in the British India (1858–1900)*. New Delhi 2002; J. TROLLOP: *Britannia's Daughters. Women of the British Empire*. London 1983.

<sup>34</sup> L. GANDHI: *Postkolonializm a feminizm*. W: EADEM: *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*. Przeł. J. SERWAŃSKI. Posłowie E. DOMAŃSKA. Poznań 2008.

są do niego dopuszczani, w nielicznych sytuacjach, kiedy tak się zdarza, ich wypowiedzi są zniekształcane przez parafrazę lub przyjmowane z niedowierzaniem, które uniemożliwia zrozumienie tego, co powiedzieli. W ten sposób Jadwiga Mrozowska jako wyemancypowana, mobilna, zamożna kobieta Zachodu zachowała dobre mniemanie o sobie, ale jej tekst bardziej dotyczy jej samej niż rzeczywistych Kirgizów i Tadżyków. Możemy więc mówić w tym wypadku o kolejnej, tym razem kobiecej realizacji Foucaultowskiego dyskursu podróźniczego jako systemu wiedzy – władzy.

#### Bibliografia podmiotowa

- TOEPLITZ-MROZOWSKA J.: *Moja wyprawa na Pamiry w roku 1929*. Przeł. K. JEŻOWA. Lwów–Warszawa 1934.
- TOEPLITZ-MROZOWSKA J.: *Pamir*. W: IDEM: *Słoneczne życie*. Kraków 1963.

#### Bibliografia przedmiotowa

- ALÙ G.: *Beyond the Traveller's Gaze. Expatriate Ladies Writing in Sicily (1848–1910)*. Bern 2008.
- ALÙ G.: *Italian women's Mezzogiorno*. W: EADEM: *Beyond the Traveller's Gaze. Expatriate Ladies Writing in Sicily (1848–1910)*. Bern 2008.
- BARR P.: *Woman and Empire. Representations in the Writing in the British India (1858–1900)*. New Delhi 2002.
- BARR P.: *The Memsahibs. Women and Victorian India*. London 1976.
- BAUMAN Z.: *Ponowoczesne wzory osobowe*. W: IDEM: *Dwa szkice z moralności nowoczesnej*. Warszawa 1999.
- BEDNARZ-GRZYBEK R.: *Emancypantka i patriotka. Wizerunek kobiety przełomu XIX i XX wieku w czasopiśmie Królestwa Polskiego*. Lublin 2010.
- BERMAN M.: „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. SZUSTER. Kraków 2006.
- BRAIDOTTI R.: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. DERRA. Warszawa 2009.
- CZAJECKA B.: *Z domu w szeroki świat. Droga kobiet do niezależności w zaborze austriackim w latach 1890–1914*. Kraków 1990.
- DIOMEDES I.: *Banca finanza e industria in Italia. In una corrispondenza tra Bonaldo Stringher e Giuseppe Toeplitz (1919–1930)*. Rubbettino 2005.
- FORSTEROWIE B. i M.: *Niezwykłe życie Aleksandry David-Néel*. Przeł. E. PANKIEWICZ. Warszawa 2005.
- GANDHI L.: *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*. Przeł. J. SERWAŃSKI. Pośl. E. DOMAŃSKA. Poznań 2008.
- GOGWILT C.L.: *The Invention of the West. Joseph Conrad and the Double-Mapping of Europe and Empire*. Stanford 1995.

- Hasło: Mrozowska Jadwiga Stanisława. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 2: 1900–1994. Red. Z. WILSKI. Warszawa 1994.
- HERBERT K.: *Żony polarników. Siedem niezwykłych historii*. Przeł. M. MIŁKOWSKI. Warszawa 2011.
- HÜCHTKER D.: *Kobieta w podróży. Czas emancypacji, czas wolności czy kontynuacja codzienności?* W: *Kobieta i kultura czasu wolnego*. T. 7. Red. A. ŻARNOWSKA, A. SZWARC. Warszawa 2001.
- IWANCZEWSKA Ł.: *Jadwiga Toeplitz-Mrozowska. Pozostać sobą...* W: *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*. Red. E. FURGAŁ. Kraków 2009.
- JANICKA A.: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*. Białystok 2013.
- JASIEWICZ Z.: *Polacy jako badacze kultury ludów Azji Środkowej i Kazachstanu*. W: *Historia kontaktów polsko-rosyjskich w dziedzinie etnografii*. Red. J. BABICZ, A. KUCZYŃSKI. Wrocław 1976.
- KAŁWA D.: *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej. Dylematy środowisk kobiecych*. Kraków 2001.
- KIELICH W.: *Podróżniczki. W gorsecie i krynolinie przez dzikie ostępy*. Przeł. M. WOŹNIAK-DIEDEREN. Warszawa 2013.
- KOCH J.: „Zapożyczenie” (borrowing) a „przeniesienie” (imposition) w strukturze badań recepcyjnych. Postulat badawczy i jego egzemplifikacja na przykładzie recepcji literatury niderlandzkiej na początku XX wieku. W: *Nie tylko Zachód. Recepcja literatur obcych w czasopiśmie polskich XX wieku*. Red. A. ZAWISZEWSKA, A. BORKOWSKA. Łask–Szczecin–Toruń 2007.
- KRAFT C.: *Równość i nierówności w II Rzeczypospolitej. Prawo małżeńskie w dyskursie publicznym na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych*. W: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*. T. 8. Red. A. ŻARNOWSKA, A. SZWARC. Warszawa 2004.
- KUBICA G.: *Siostry Malinowskiego, czyli kobiety nowoczesne na początku XX w.* Warszawa 2006.
- KUBICA G.: *Szlachetna panienska, androgyniczny anioł i nieustraszona podróżniczka*. W: *Gender. Konteksty*. Red. M. RADKIEWICZ. Kraków 2004.
- KUŹMIŃSKI B.: *Przełęcz J. Toeplitz-Mrozowskiej (Passo J. Toeplitz Mrozowska)*. W: IDEM: *Polskie nazwy na mapie świata*. Warszawa 1967.
- MACCANNEL D.: *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*. Przeł. E. KLEKOT, A. WIECZORKIEWICZ. Warszawa 2005.
- MACNAGHTEN P., URRY J.: *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2005.
- MACNAGHTEN P., URRY J.: *Zmysłowe postrzeganie przyrody*. W: IDEM: *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2005.
- MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKA M.: *Z lotu ptaka. Wspomnienia*. Warszawa 1968.
- OLKUŚNIK M.: *Kobieta w podróży na przełomie XIX i XX wieku. Między próbą emancypacji a presją „podwójnej moralności”*. W: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*. T. 8. Red. A. ŻARNOWSKA, A. SZWARC. Warszawa 2004.
- ORDYŃSKI P.: *Pierwsza włoska wyprawa na Pamiry*. „Wszechświat” 1931, nr 5–6.
- PODEMSKI K.: *Spojrzenie „kobiece”*. W: IDEM: *Socjologia podróży*. Poznań 2004.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA M.: *Młodopolska femina*. W: IDEM: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*. Kraków 2001.

- PODRAZA-KWIATKOWSKA M.: *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*. W: EADEM: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994.
- PRATT M.: *Imperial eyes. Studies in Travel Writing and Transculturation*. London 1992.
- PRATT M.L.: *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróźnicze a transkultuacja*. Przeł. E.E. NOWAKOWSKA. Kraków 2011.
- PRZECŁAWSKI K.: *Człowiek a turystyka. Zarys socjologii turystyki*. Kraków 1997.
- SOLSKA I.: *Listy*. Oprac. L. KUCHTÓWNA. Warszawa 1984.
- SOLSKA I.: *Pamiętnik*. Oprac. L. KUCHTÓWNA. Warszawa 1978.
- SŁABCZYŃSKI W.: *Słownik podróźników polskich*. Warszawa 1992.
- TOEPLITZ K.T.: *Józef i Ludwik – „włoscy Toeplitzowie”*. W: IDEM: *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*. Warszawa 2004.
- TOEPLITZ K.T.: *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*. Warszawa 2004.
- TOEPLITZ L.: *Il banchiere, al tempo in cui nacque, crebbe, e fiori la Banca Commerciale Italiana*. Milano 1963.
- TROLLOP J.: *Britannia's Daughters. Women of the British Empire*. London 1983.
- URRY J.: *Podróże*. W: *Socjologia mobilności*. Przeł. J. STAWIŃSKI. Warszawa 2009.
- URRY J.: *Socjologia mobilności*. Przeł. J. STAWIŃSKI. Warszawa 2009.
- URRY J.: *Spojrzenie turysty*. Przeł. A. SZULŻYCKA. Warszawa 2007.
- WECHSBERG J.: *The Merchant Bankers*. London 1967.
- WIECZORKIEWICZ A.: *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*. Kraków 2008.
- WIECZORKIEWICZ A.: *Wędrowcy fikcyjnych światów: pielgrzym, rycerz i włóczęga*. Gdańsk 1996.
- WOLFF L.: *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment*. Stanford 1994.

Agata Zawiszewska

A female travel discourse on the example  
of *Moja wyprawa na Pamiry w roku 1929*  
by Jadwiga Toeplitz-Mrozowska

Keywords: postcolonialism, feminism, tourism, the Soviet Union, Jadwiga Toeplitz-Mrozowska

Summary

The article proposes a critical reading of the report from a journey to Russia by Jadwiga Toeplitz-Mrozowska *La Prima spedizione italiana attraverso i Pamiri 1929* (Società Geografica Italiana: Roma 1930). The tools used to the analysis and interpretation of the text come from the instruments of gender and postcolonial studies. By means of them, the entanglement of the emancipation discourse into a patriarchal colonial discourse was presented, reflected in three areas of narration: the status of an emancipated European woman as an imperialist, a picture of a “Russian woman” as a “loner”, identification of the criteria of emancipation with the West-European civilization mission in the USSR.

---

Agata Zawiszewska

Weiblicher Reisediskurs am Beispiel des Werkes  
von Jadwiga Toeplitz-Mrozowska *Meine Reise nach Pamir im Jahre 1929*

Schlüsselwörter: Postkolonialismus, Feminismus, Touristik, Sowjetunion, Jadwiga Toeplitz-Mrozowska

Zusammenfassung

In ihrem Artikel analysiert die Verfasserin den von Jadwiga Toeplitz-Mrozowska geschriebenen Reisebericht über ihre Reise nach Russland *La prima spedizione italiana attraverso i Pamiri 1929* (Società Geografica Italiana: Roma 1930). Sie bedient sich dabei der Methoden aus dem Bereich der Gender-Studien und der postkolonialen Studien. So wird gezeigt, wie der emanzipatorische Diskurs in patriarchalen kolonialen Diskurs verwickelt wird. Diese Verstrickung kommt in drei Erzählungsbereichen zum Ausdruck: in dem Status der selbstbewussten Europäerin als einer Imperialistin, der „russischen Frau“ als einer „Wilden“ und in der Gleichsetzung von den Emanzipationskriterien mit der westeuropäischen zivilisatorischen Mission in der Sowjetunion.

Ewa Bartos  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## Papierowy romans O Pestce Anki Kowalskiej

Słowa klucze: Anka Kowalska, *Pestka*, romans, uwodzenie

Każdy ma w sobie pestkę, każdy swoją. Jak owoc. Przylatują ptaki, przychodzi jedno po drugim spustoszenie. Robak. Gnije to, co jest mięszem. Opada. Ale pestkę trzeba uratować. Pestka musi zostać nie-  
tknięta<sup>1</sup>.

Wypowiedź bohaterki powieści Anki Kowalskiej obrosła w sieć aluzji. Metaforyczny ciąg: „pestka”, „owoc”, „ptaki”, „robak”, „gnicie”, „miąsz” ukrywa to, co jest właściwym sensem słowa budującego tytuł. Wnet jednak, ku wielkiemu rozczarowaniu czytelnika, nie pozostawiając miejsca na tajemnicę, bohaterka „wypapla” jego symboliczne znaczenie – „pestka” to miłość.

Natrętna gadatliwość przeszkadza w odbiorze powieści<sup>2</sup>, nie pozwala też na inwencję czytelniczą. Pestka, symbol miłości, dla czytelnika staje się reprezentacją motywu miłosnego. Rozrasta się w tekście, sprawiając, że poszczególne wątki są wielokrotnie, wciąż na nowo opisywane i „wypluwane”. Sabina, jedna z trzech pierwszoplanowych postaci, a zarazem

---

<sup>1</sup> A. KOWALSKA: *Pestka*. Warszawa 1996, s. 181. Dalej dla oznaczenia cytatu stosuję skrót P oraz podaję numer strony.

<sup>2</sup> Por. S. MELKOWSKI: *Moralność, obyczaj czy też konwencja*. „Twórczość” 1965, nr 7; J. SUSUŁ: *Anka Kowalska: „Pestka”*. „Tygodnik Powszechny” 1964, nr 50; W. SZWEDOWICZ: *Miłość jako światopogląd*. „Nowe Książki” 1964, nr 24; A. LISIECKA: *Nowości prozy*. „Życie Literackie” 1965, nr 15.

główna narratorka powieści, już na pierwszych stronach informuje czytelnika o załamaniach czasu i zaburzeniach semantyki romansu:

Wszystko pamiętam, Borys, ja pamiętam wszystko, ja jestem jak antypowieść [podkreśl. – E.B.]; wiesz: czas przeszły, zaprzeszyły, przyszły, rzeczy potrzebne i niepotrzebne, wszystko pomieszane, ale wszystko jest.

P, s. 10

Sabina opowiada Borysowi, kochankowi Agaty, swoją wersję wydarzeń. Po samobójczej śmierci przyjaciółki przyjmuje rolę osoby, która zdaje relację z tego, co działo się między trójką znajomych. Bohaterka-narratorka wie, że intymności nie można wyrazić. Wypowiedź Sabiny, odnosząc się do niej samej, odnosi się także do powieści.

*Pestka* to historia wielkiej i zakazanej miłości. Georges Bataille dowodzi, że erotyzm burzy granice języka i stawia go w stan podejrzenia:

Erotyzm [...] jest [...] zaburzeniem równowagi powodującym, że człowiek sam siebie świadomie stawia pod znakiem zapytania. W jakiś sensie człowiek obiektywnie się zatracza, ale podmiot utożsamia się tutaj z przedmiotem, który się zatracza. Mogę więc powiedzieć, że w erotyzmie zatracza się moje Ja<sup>3</sup>.

Erotyzm podważa panujące zasady społeczne. Zapisany, nie może istnieć poza przestrzenią języka otwartego – jakby powiedział Niklas Luhmann – na „nierozumność, szaleńczość, niestabilność”<sup>4</sup>. Sabina ma świadomość, że relacja, jaką składa Borysowi, jest niepełna, ograniczona przez jej wiedzę, ale także przez uczucie, jakim darzyła Agatę:

Jej wierszy zresztą nigdy nie przetłumaczyłam sobie na własny język [podkreśl. – E.B.]. Nie to, żeby były trudne, ty wiesz. To, co stanowiło ich powierzchnię, było do czytania bez dziur, wydawałoby się, bez cierpliwszej współpracy czytelnika. Ale gdzieś, w jakimś słowie, niebacznie potrąconym, natrafiałeś na tajemną kłamkę [podkreśl. – E.B.], ukryty w winoroślach guzik: otwierało się wejście. Tym wejściem nie chciałam wchodzić. Kryjówka, do której mnie prowadzono, zawierała wszystko, czemu byłam przeciwna, do czego nie przywykłam. Chciałam zawsze spokoju, ładu: tam dotykało się nadziei

<sup>3</sup> G. BATAILLE: *Erotyzm*. Przeł. M. OCHAB. Gdańsk 1999, s. 33.

<sup>4</sup> N. LUHMANN: *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Warszawa 2003, s. 37.

takiej, jaką można mieć tylko w rozpacz. I to okropne nieprzejednanie Agaty. Opór stawiany oczywistościom. Graal i nic zamiast Graala: daj papierosa.

P, s. 19

Anka Kowalska gra z czytelnikiem, dając mu do zrozumienia, że wszystko, co wypowiada narratorka, należy ująć w cudzysłów. Sabina nie ma możliwości „przetłumaczenia sobie na własny język” wierszy przyjaciółki, nie jest też w stanie stworzyć spójnej opowieści, ponieważ jest postacią zaangażowaną. Agata, jaką dostrzega Sabina, stanowi ucieleśnienie erotyzmu. Sabina, wchodząc w psychikę Agaty, musiałaby skonfrontować swoje wyobrażenia o przyjaciółce z własnymi żądzami. „W erotyzmie zatracą się moje Ja”<sup>5</sup> – mogłaby powtórzyć za Bataille’em Sabina. Jej opis Agaty oraz romansu, w którym przyszło jej brać udział jako tej trzeciej, nie jest precyzyjny. Intymne, aby mogło zostać zapisane, musi zgodzić się na złamany, niepełny język wyrazu:

Borys! Ja wiem, ja powiedziałam o tej świecy... Ale ja przecież nie umiem mówić, ja mówię właściwie po raz pierwszy z kimś, kto nie jest Agatą.

P, s. 52

Wyznanie bohaterki i niepewność spowodowana kalectwem emocjonalnego języka sprawiają, że Sabina ciągle przypomina Borysowi (więc i czytelnikom) o niewystarczalności języka opisu. Nie tylko Sabina ma problemy z wyartykułowaniem swoich uczuć. Dotyczy to także Agaty:

jej samotna miłość, miłość na bezludnej wyspie, może ją zanadto okaleczyć, uczynić niemową w tym jednym miejscu, jakie jej prócz ciebie pozostało: w przyjaźni [podkreśl. – E.B.]. Zawsze otwarta i prosta, przez parę lat zdobywała się na zadawanie gwałtu własnej przyjaźni ze mną, na zamknięcie przede mną drzwi na siedem pieczęci. Stwierdziła, że to źle, że to zło.

P, s. 55

Agata jest „niemową”, jako osoba zakochana nie jest w stanie wyrazić swoich uczuć, a tym bardziej opowiedzieć o swoim romansie przyjaciółce. Język nie wystarcza, stanowi barierę nie do pokonania tak dla czytelnika, jak i dla zazdrosnej o tajemnicę kobiety. Język zakochanych dostępny jest tylko Agacie i Borysowi, a to wzbudza zazdrość Sabiny:

---

<sup>5</sup> G. BATAILLE: *Erotyzm...*, s. 33.

Nagle przestała żyć dla mnie przejrzystość i „pakownię”, w każdym razie mnie z trudem pakowała do swego popołudniowego worka, krzyczałam do słuchawki: A jutro?

P, s. 55

Brak możliwości porozumienia denerwuje narratorkę. To, co do tej pory było jej wiadome, w chwili kiedy związek Borysa i Agaty staje się faktem, przestaje być możliwe do wypowiedzenia. Wszelkie plotki, wyznania zostają ograniczone przez Agatę do minimum. Wszystko ulega sile Erosa. Bohaterka odczuwa wstyd z powodu romansu z żonatą mężczyzną. Stąd nagłe milczenie i „złamany” język Agaty, brak szczerych rozmów z przyjaciółką. Rozmowa mogłaby zakłócić radość i szczęście kochanków, Sabina natomiast – spowodować zburzenie ładu między zakochanymi<sup>6</sup>.

Sabina „uzupełnia” parę zakochanych. Jako „informatorka” opowiada Borysowi o jego związku z kochanką. Jest nim także względem Agaty, która nie chce otworzyć się do końca przed przyjaciółką. Kiedy Agata zacznie się zwierzać Sabinie, zakochani – jakby powiedział Roland Barthes – wkroczą w drugą fazę związku. Nawiązanie rozmowy między przyjaciółkami zapowiada koniec związku kochanków. Od tej pory Agata jest niepewna swojego postępowania, a Sabina pozbawia ją przestrzeni „szczelnej, czystej (nietkniętej)”. Nieświadoma niczego Sabina, zadając pytania, łamie kod miłosny dwojga kochanków, wkracza w intymne przestrzenie języka. W ten sposób zapowiada koniec:

A czasami mówiła, zawsze była bezwstydną, nie wstydziła się żadnego słowa, żadnego gestu, i dlatego było tak, jak gdyby przed nią nikt nigdy nie mówił, nie robił tego, co ona [...].

P, s. 139

To, co powinno zostać symboliczne, drażni Sabinę swoją dosłownością, wzbudza zazdrość o doświadczenia jej samej niedostępne. Paradok-

<sup>6</sup> W kodzie miłosnym Sabina funkcjonuje jako „informatorka”. Por. R. BARTHES: *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przekład i posłowie M. BIEŃCZYK. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999, s. 201–202: „Przyjaźń światowa jest zaraźliwa: wszyscy łapią siebie niczym chorobę. I przypuście teraz, że wypuszczam do tej sieci podmiot bolesciwy, żądny utrzymać się ze swoim innym w przestrzeni szczelnej, czystej (nietkniętej) [...] A w środku tej małej socjety, wioski etnologicznej i zarazem komedii bulwarowej, struktury pokrewieństwa i komicznego imbrolio, stoi Informatorka, który biegnie wokoło i *mówi wszystko wszystkim*. Informatorka, naiwny lub przebiegły, odgrywa rolę negatywną. [...] Jestem zmuszony słuchać informatorki (nie mogę ujawniać w *sposób światowy* mojego rozdrażnienia), lecz staram się, by moje słuchanie było bezbarwne, obojętne, jakby skurczone”.

salnie, w momencie, w którym bohaterka uświadamia sobie wagę informacji, jaką otrzymała od „rozwiązłej przyjaciółki”, romans ten przestaje jej przeszkadzać. Dyskurs erotyczny Borysa i Agaty staje się pożywką dla informatora:

Przez jakiś czas po tamtej rozmowie, w której mi powiedziała o tobie, byłam waszą sprawą, samym jej istnieniem tak zafascynowana, że starałam się wyciągnąć z Agaty owo sedno jej życia, to ziarno orzecha, z jakiego znałam dotąd jedynie skorupę.

P, s. 48

Wchodząc w przestrzeń zakochanych, Sabina czuje się dowartościowana, znajduje dla siebie miejsce w tym, co dotąd było dla niej zakryte. Co ciekawe, niestosowność wtargnięcia w przestrzeń zakazaną dla obserwatora, nie stanowi problemu dla odbiorców powieści:

Przyjaciółka o przyjaciółce wie wiele, więcej niż inni i nie może mówić rzeczy niekorzystnych, gdyż wtedy nie byłaby przyjaciółką. Niezły pomysł konstrukcyjny, jeśli chodzi o realizację zamierzeń autorskich, tyle, że niesmaczny, gdyż z góry zakłada taki a nie inny obraz bohaterki<sup>7</sup>.

Krystynę Zgorzelską drażni nie sama postać Sabiny, lecz sposób budowania narracji. Irytuje ją wybielanie bohaterki przez narratora oraz jego wszechwiedza. „Niezły pomysł konstrukcyjny” krytyczka rozpatruje poza medium, z jakim ma do czynienia. Tymczasem to właśnie wyznania Sabiny stanowią narrację powieściową, której jednym z podstawowych budulców jest fikcjonalność. Co drażni badaczkę? Sabina nie spełnia – jej zdaniem – podwójnej roli w powieści, jej obecność zostaje ograniczona do, będącego powinnością przyjaciółki, przedstawienia Agaty w dobrym świetle. A przecież Sabina jest także narratorem powieści, powątpiewającym w prawdziwość własnej relacji:

Czy nie tak było, czy nie było podobnie, Borys? Zmyślam tyle o tyle, o ile trzeba zmyślać wyobraźni ludzkiej odtwarzającej fakty, których nie było się świadkiem.

P, s. 79

---

<sup>7</sup> K. ZGORZELSKA: *O gustach publiczności, czyli wydajemy „Trędowną”*. „Więź” 1971, nr 1, s. 133. Cyt. za: A. NĘCKA: *Anka Kowalska: scriptrix unius libri*. W: *Artyści z Zagłębia. Materiały VII Sesji Zagłębiowskiej*. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Sosnowiec 2009, s. 107.

Retoryczne pytanie narratorki odsłania meandry powieściowej semantyki. Autorka daje do zrozumienia, że podane czytelnikowi fakty są jedynie wyobrażeniem Sabiny, która nie jest wszechwiedząca. „Zakłada ona taki, a nie inny obraz bohaterki”. W każdą wypowiedź wpisany jest pewien retoryczny chwyt, pozwalający wybielić lub oczernić bohatera. Opowieść, którą przedstawia obserwator, jest skonstruowana interesująco. Pisarka sprawia, że odbiorca zyskuje korzystny obraz nie tylko Agaty, lecz także Sabiny, która wprost informuje czytelnika o sposobie, w jaki przedstawia przyjaciółkę:

a to przecież ja cały czas mówię, i sam widzisz, jak staram się być sprawiedliwa, jak rozdzielam winę za to, co się stało, pomiędzy was, i jak wasze szczęście rozdzielam między was.

P, s. 101

Stwierdzenie narratorki odkrywa przed czytelnikiem, że konstruktorem całego melodramatu jest Sabina i że to ona zawsze „rozdzielała szczęście” zakochanych, wchodząc w ich przestrzeń intymną. Jako bohaterka Sabina jest ckliwa, jako narratorka – niedokładna. Co rusz burzy spójność narracji, wprowadzając wątki i podając informacje, których nie powinna posiadać. „I napisałeś – a niełatwo ci to przyszło – o swoim wstydzie...” (P, s. 112). Treść listu Borysa nie mogła być jej znana, skąd zatem wie, że pisze on o „swoim wstydzie”?

Anka Kowalska „powierza” swoją powieść bardzo niestabilnej emocjonalnie postaci. Czytelnik co chwilę uprzedzany jest przez narratorkę o sztuczności zdarzeń. „Zmyślona wyobraźnia ludzka” oraz narrator będący „antypowieścią” zdają się w ten sposób puszczać oko do czytelnika, podsuwając odmienne interpretacje tematu i sposobu jego przedstawiania. Jak pisał Janusz Rohoziński:

Dramat miłosny znalazł swoje rozwiązanie w dramacie moralnym. [...] rzutuje na zbyt może podniosłą tonację opowiadania. Przejawia się ona przede wszystkim w nadużywaniu emocjonalnych epitetów i niezbyt szczęśliwych porównań [...] Zatrącenie przez Sabinę poczucia dystansu wprowadza w pewne fragmenty jej relacji fałszywy ton melodramatu. [...] Można zarzucić Kowalskiej wybór banalnego tematu, ale trudno odmówić oryginalności ujęcia osoby narratora [podkreśl. – E.B.]<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> J. ROHOZIŃSKI: *Zderzenie z tematem*. „Współczesność” 1965, nr 25/26, s. 13.

Niklas Luhmann zauważa:

Jeśli literatura szuka poważnej, godnej szacunku semantyki miłości, odróżnionej od wiedzy codziennej, miłostek i zmysłowego spełnienia, posługuje się prostym narzędziem *idealizacji*. Jej kod ustanawia ideał, a miłość znajduje uzasadnienie w *doskonałości obiektu*, który ją przyciąga (zgodnie bowiem z prastarą nauką, każde dążenie jest określane przez właściwy mu obiekt). Taka więc miłość jest ideą perfekcyjną: inspirowana przez doskonałość swego obiektu, jest przez nią poniekąd wymuszana i w tej mierze zasługuje na miano pasji<sup>9</sup>.

W relacji miłosnej obiekt jest idealizowany, a uczucie przybiera kształt najwyższego, doskonałego stanu. Obserwator nie musi postrzegać zakochanych jako pary idealnej, to sam język wymusza na relacjonującym użycie klisz językowych. Anka Kowalska bawi się tą pełną sprzeczności regułą. Romans, jaki oddaje w ręce czytelników, nie jest pozbawiony pęknięć i szczelin, odsłaniających jej warsztat pisarski:

- Paweł. Przecież to nie jest miłość.
- Agata.
- Nie. Nigdy przez ciebie nie cierpiałam. Ani ty przeze mnie. Taka jestem ci niepotrzebna. Ani ty mnie. Daj papierosa.

P, s. 9

Od samego początku autorka wprowadza fragmenty, które ujawniają ironię w podejściu do miłości jako kodu kultury. Agata wypowiada znamienne słowa: „Nigdy przez ciebie nie cierpiałam”. To one zdecydują o tym, że kochanek zostanie porzucony. Opis miłości powinien być pełen bólu i cierpienia. Odbiorcy będą go banalizować i krytykować za płytkość, ale także oczekiwać:

Kowalska zyskuje ważny efekt – pełną współczucia i zazdrości, życzliwości i zawiści subiektywną opowieść kobiety niekochanej o wielkiej miłości. [...] Oba małżeństwa to nasi współcześni mieszczenie, którzy doskonale się ustabilizowali: awans, mieszkanie spółdzielcze, Zakopane, dodatkowe zarobki, telewizor, nawet auto itd. Moralność stabilizacji jest zawsze ta sama: zło to po prostu to co burzy zastany układ. [...] W dzisiejszych warunkach społecznych i obyczajowych widzę następujące możliwości rozwiązania trójkąta Borys, Teresa i Agata: 1. Borys rozwodzi się z Teresą, płaci alimenty na dzieci i żeni się z Agatą. 2. Pozostaje z Teresą, ale „na boku” żyje z Agatą. 3. Agata, znużona swoją nieusta-

<sup>9</sup> N. LUHMANN: *Semantyka miłości...*, s. 53.

bilizowaną sytuacją, wychodzi za mąż za dobrze sytuowanego inżyniera lub lekarza i – ewentualnie – od czasu do czasu widuje się nadal z Borysem. Niestety autorka ma ambicje uwznioślenia romansu przez wprowadzenie go w rejony filozofii, ba – metafizyki i religii. [...] Więcej – sprawę, o której można by powiedzieć tylko tyle, że pewien żonaty pan sypiał z pewną ładną panią i miał z tego powodu trudności w domu, rozgrywa w wymiarach: grzech, wina, kara, palec Boży itd. [podkreśl. – E.B.] [...] Ale ja wcale nie sądzę, że to nieudana książka. Jeżeli przeczytamy ją tylko jako opowieść o miłości, przymykając oczy i na obyczajowe płaskości, i na religijne uwznioślenia – to będzie jeden z oryginalniejszych debiutów prozatorskich tego roku<sup>10</sup>.

Przywołane przez recenzenta możliwe scenariusze pokazują, jak trudnym tematem literackim jest miłość. Z jednej strony Melkowski ironizuje, stwierdzając, że płytka opowieść o romansie bogatego, żonatego mężczyzny z młodszą kobietą urasta do rangi traktatu; z drugiej – pojawia się pytanie o to, jak przedstawić miłość, jeśli nie przez ból, uniesienia i upadki?

Wygląda to trochę tak, jakby autorka korzystała z materiału, do którego jej dystans jest niewielki, prawie żaden. Bo na jakiej zasadzie pogodzić można dociekliwość psychologiczną, sprawny aparat analizy, jakim Kowalska dysponuje, z bezkrytycznym uwielbieniem wobec tworzonych postaci. [...] Sądzę, że to właśnie wielkie uczucie Agaty, jego narodziny, utrwalenie się, finał – wszystkie fazy miłości wzajemnej, a przecież beznadziejnej, są istotnym tematem *Pestki*, o wiele tu w gruncie rzeczy istotniejszym, niż wpisany jednocześnie w powieść dramat metafizyczny<sup>11</sup>.

Nijakość przeciwko wyjątkowości, banał przeciwko wzniosłości. Zagadnienia te Anka Kowalska czyni istotą literatury. Tutaj: istotą intymności w literaturze:

To jest kaprys. To jest literatura [podkreśl. – E.B.]. Porzucisz mnie za miesiąc. Za rok. [...]

– Mam dzieci. Mam żonę. Mam garb. I... i nie wolno...

Nie wolno mi się z nimi rozstać.

– Rozumiem...

P, s. 116

<sup>10</sup> S. MELKOWSKI: *Moralność, obyczaj czy też konwencja...*

<sup>11</sup> W. SZWEDOWICZ: *Miłość jako światopogląd*. „Nowe Książki” 1964, nr 24, s. 1112.

Borys i Agata wiedzą, że posługują się kulturowymi kliszami. Scenariusz jest ustalony, bohaterowie (ku ucieście czytelnika) muszą odgrywać swoje role:

To ona stała się miejscem na twoją i swoją miłość, na waszą miłość. Jej czas. Jej dom. Jej twardość. Jej – w to nie mogłam uwierzyć – nieprzebrana ciepłowość. To banał [podkreśl. – E.B.]: być czymś słońcem. I deszczem. Łądem, wodą, miejscem na stopę. W literaturze to się nazywa banał. W literaturze [podkreśl. – E.B.].

P, s. 56

Matka Agaty powie, że „lubiła bardzo Agatę w roli [podkreśl. – E.B.] córki” (P, s. 110), a Sabina cały romans przyrówna do „ekstazy z książek o miłości” (P, s. 205). Gra miłości, której tajniki odkrywa autorka, przez Luhmanna uznawana jest za charakterystyczną cechę dyskursu miłosnego:

Kiedy uwodzenie staje się już przedmiotem nauki i obiektem literatury, nabiera charakteru obustronnej gry, gry nieskrywanej, w której uczestniczą tylko ci, którzy chcą uczestniczyć. Ludzie podporządkują się kodowi i jego regułom, pozwalają się uwodzić i przynajmniej przez chwilę prowadzą grę z zapałem, do którego niebagatelną pobudką jest to, iż gra wymknęła się spod kontroli i to po obu stronach<sup>12</sup>.

Kowalska podpowiada odbiorcy, że gra toczy się na dwóch poziomach: autora i czytelnika. Bohaterowie odgrywają swoje role: cierpią, cieszą się, kochają. Podobnie czytelnik, który wie, jakie zadanie zostało mu przydzielone. Kod zostaje zaakceptowany przez obie strony, nawet jeśli czytelnik nie przyznaje się (także przed samym sobą) do przyjęcia zasad gry. Jak pisze Luhmann:

Miłość rozumiana jako medium nie jest uczuciem, lecz kodem komunikacji, zgodnie z regułami którego ludzie uczucia wyrażają, kształtują, symulują, zakładają u innych, wypierają się ich... [...] przy silnym ekspozowaniu miłości jako namiętności, istnieje zarazem świadomość tego, iż chodzi o pewien sposób zachowania, który można odgrywać [...] <sup>13</sup>.

Kowalska dobitnie mówi o sztuczności wyidealizowanego obrazu miłości:

<sup>12</sup> N. LUHMANN: *Semantyka miłości...*, s. 73.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 21.

- Jesteś wycięty z papieru. Płaski. Ale odpowiem ci: najbardziej żyje się wtedy, kiedy chce się umrzeć.
- Literatura, królowno.
- Jeśli się o tym mówi, tak. Ale nie, jeśli się tak żyje.
- Chcesz powiedzieć, że jesteś nieszczęśliwa? Ty? [...]
- Ty nie rozumiesz. Nigdy. Ale ona tak, Sabina tak. Kiedyś. Co jej wtedy powiesz, Józef. Jakie sztony jej podarujesz?

P, s. 132

Spór Agaty z mężem Sabiny, zmuszającym żonę do usunięcia drugiego dziecka, odsłania wyraźne pęknięcia w strukturze kodowania intymnego. Kowalska stoi po stronie literatury, która kontroluje każdego i każdego włada. Józef, szycząc z Agaty i jej stosunku do życia, jest „wycięty z papieru”. Słowa mające być inwektywami, odsłaniają „papierowość bohaterów”:

słuchałam zafascynowana i zgorziona; tylko w literaturze spotkałam się z czymś podobnym [podkreśl. – E.B.], i była to dla mnie czysta fikcja, wyraz tęsknoty za tym, czego na ziemi nie ma, za przeżyciem, któremu nie odpowiada nic realnego.

P, s. 70

Sabina słucha z „zafascynowaniem”, podobnie jak miłośnicy powieści romansowych słuchają opowieści Sabiny-narratorki. Egzotyczny romans Sabina odbiera jak czytelnik. Tak jakby czytała powieść o Agacie. Kowalska pieczołowicie podkreśla rangę pisarstwa, w końcu Sabina kilka razy wspomina o zawodzie Agaty, o jej poetyckiej pasji.

Bohaterom powieści organizuje życie konwencjonalna miłość. Mówią i działają, zwracając się bezpośrednio do literatury:

Teraz będziesz słuchał. – „Syrenka” był to właściwie monolog, tak modny w literaturze współczesnej; monolog – historia kobiety zakochanej w żonatym człowieku.

P, s. 186

Powieść Magdy Sabo, o której wspomina Agata w rozmowie z kochankiem, stanowi punkt odniesienia dla poczynań bohaterów. Ponownie motyw książki Sabo zostanie wprowadzony przez Teresę:

przeglądaliście się też uważnie i kłótnie psychologicznemu zjawisku analizowanemu przez autorkę; problemowi nienawiści kobiety do kobiety. Dobre to? – pyta z dobrą wolą Teresa [...]

P, s. 187

Kowalska, stosując ironię, pokazuje czytelnikowi sposób myślenia obu bohatererek. Kochanka i żona Borysa czytają tę samą powieść o miłości, realizując zarazem ten sam schemat, co bohaterki Sabo. Różnica polega jedynie na sposobie odczytania: dla Agaty jest to historia miłości, dla Teresy – zdrady.

Reguły konwencji pozwalają zrozumieć odgrywane w komunikacji miłosnej role bohaterów. Język romansu ma swoje zasady (czytelnik może je odrzucić lub zaakceptować), jednak wybór – tak naprawdę – nie jest nam dany. Czytając, zawsze przyjmujemy stronę dyskursu. Podobnie zachowują się bohaterowie powieści. Sterowani przez autorkę, popełniają „błędy”, odsłaniając przed czytelnikami sztuczność i stereotypowość sytuacji intymnej. Agata „pochłania” powieści o miłości, tworzy poezję miłosną, wpisując się tym samym w model zachowań papierowych postaci. Dlatego przyrówna kochanka do Don Juana:

Mój żeński Don Juanie. [...] Don Juan... tak, możliwe; zdaje mi się, że go dobrze rozumiem, ale on stał się zły, jego to poszukiwanie pożarło.

P, s. 81

Literatura pomaga bohaterce w odkryciu „ekstazy z książek o miłości” (P, s. 205). Lekturę Agata poleca też Sabinie. „Ona mi tak pomogła – powiedziała – ona mi odkryła... Ale nie powiedziała co” (P, s. 161). Aby przeżyć gorący romans, Sabina musiałaby wniknąć w przestrzeń lektur swojej przyjaciółki. Sabina również czyta, jest wzorową czytelniczką wierszy Agaty, a opowiadając o jej życiu, odwołuje się do czytelnych dla odbiorcy klisz literackich. To Sabina przedstawia Borysowi historię, w której oboje kochają wiersze Agaty:

pudełko druków, a pod drukami niebieski czarny leżał „Graal” i nie zapaliłeś papierosa, tylko wszedłeś, jeszcze stojąc, w to nie znane ci, choć odczuwalne już dla ciebie Agaty wnętrze, rdzeń Agaty, w marzenie jej o marzeniu [...].

P, s. 74

Cała opowieść mieści się w popękanej narracji prowadzonej przez Sabinę, która podświadomie pragnie doświadczyć podobnych porywów serca.

A trzy lata temu zobaczyłam, że znów jej zazdroścę. Jak kiedyś, kiedy byłam sama, źle ubrana, brzydka i nieśmiała, a ona jak koliber [...].

P, s. 145

Anka Kowalska „oddaje” narrację kobiecie będącej w nudnym związku z nieciekawym mężczyzną, żyjącej w „marzeniu o jej marzeniu”. Narratorka – mężatka, ckliwa kobieta, niepotrafiąca się pogodzić ze swoim losem – idealizuje obraz miłości przeżywanej przez swoją przyjaciółkę. Paplając bez opamiętania, zagaduje własne nieciekawe życie, burząc także strukturę opowieści miłosnej, w której bohaterami pierwszoplanowymi powinny być zakochane osoby. Inną odpowiedź na pytanie o źródło nie-standardowej opowieści narratora daje analiza relacji łączących bohaterów. Charles Baudelaire pisał:

Choćby nawet oboje kochankowie ogromnie pożąдали się nawzajem, zawsze jedno z nich będzie spokojniejsze i mniej od drugiego szalone. On albo ona będzie operatorem, czyli katem; drugie przedmiotem, ofiarą<sup>14</sup>.

Patrząc na relacje trzech par opisanych w *Pestce* z perspektywy autora *Kwiatów zła*, Agata jest w związku z Borysem ofiarą. Mówi o tym wprost:

– Ten jego czyn, przejście po sobie i po mnie – dla niej – to będzie dobre. Będzie słuszne. I – nie zmaże tego tamto poprzednie „zło”: że był kiedykolwiek ze mną. To nawet będzie zwycięstwo. Marnotrawny syn powróci, krew popłynie z zarżniętego wołu.

Poruszyłam się. Powiedziała:

– Przepraszam.

Ale nie mogła się już pohamować.

– To nic, że ten zarżnięty wół to będę ja.

– Agata.

P, s. 180

Agata staje się kozłem ofiarnym („zarżniętym wołem”), popełnia samobójstwo. Trzeba jednak wspomnieć o żonie Borysa. W ich małżeństwie role kata i ofiary odgrywane są naprzemiennie. Teresa swoim zachowaniem i obecnością zamęcza męża:

W tym czułym żarcie mieścił się kawał Teresy; któż to powiedział kiedyś o podobnej kobiecie, czy nie Teodor? – że chciałaby zasuszyć swego męża w zielniku; suchy i pozbawiony życia, ale w domu – powiedział.

P, s. 171

Teresa przeszkadza Borysowi w romansie: „Wiesz przecież, że nie mogę wiedzieć z góry. Teresa nigdy nie decyduje się ostatecznie” (P, s. 88). Kiedy

<sup>14</sup> C. BAUDELAIRE: *Dzienniki poufne*. W: *Odmieńcy*. Wybór i oprac. M. JANION, Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 1982, s. 11.

więc Borys, zostawiając żonę i dzieci, doprowadza Teresę do depresji, to ona staje się ofiarą.

Podobnie niejasno przedstawia się związek Sabiny i Józefa. Z pozoru wzorowe małżeństwo oparte jest jednak na relacji, w której (konserwatywny) Józef zdradza swoją żonę i próbuje zmusić ją do aborcji. Czy jednak w tym związku „katem” jest Józef? Krytyk zauważa:

Stojąc na gruncie etyki katolickiej, autorka opowiada się za małżeństwem jako jedyną formą, w której wzajemna miłość dwojga ludzi może się urzeczywistnić, owocować i doskonalić. Weryfikacja tej zasady przychodzi jednak ze strony najmniej oczekiwanej, bo wiedza o małżeństwie, jaką pisarka dysponuje, wyraźnie przeczy temu, co ma być wykazane. Wiedza ta już sama przez się – bez jakichkolwiek komentarzy – stanowi oskarżenie współczesnego małżeństwa do tego stopnia namiętne, bezkompromisowe i zupełne, że na pogorzelsku krytyki zostaje właściwie sama tylko zasada, piękna i bezbronna. Pusta? Nie pusta. Weryfikuje się ona poprzez daremność prób urzeczywistnienia miłości poza małżeństwem [...]. Katharsis w tej tragedii to zrozumienie prawa miłości, przez człowieka ocalonego, jak i tego, który padł ofiarą, kształtując swym życiem tragedię omyłek<sup>15</sup>.

Jacek Susuł podkreśla, że Anka Kowalska patrzy na małżeństwo z perspektywy etyki chrześcijańskiej. Również bohaterowie powieści umacniają czytelników w takiej interpretacji:

Twoje małżeństwo. Ono się wydaje normalne. Czy nie wydaje ci się normalne także moje małżeństwo? Kto z obserwujących, któż na widowni ośmieli się powiedzieć złe słowo o tobie i twojej żonie? O Józefie i o mnie?

P, s. 144

Pytanie Sabiny odnosi się do zakłamania w związkach opisywanych przez Kowalską. Relacje małżeńskie ukazane w powieści pozbawione są miłości, mówienie o niej w związku Sabiny i Józefa oraz Borysa i Agaty jest więc pewnym nadużyciem. Inaczej jednak będzie, gdy miłością określimy przyjaźń Sabiny i Agaty. Wtedy relacje uczuciowe dotyczą dwóch par: Borysa i Agaty oraz Sabiny i Agaty.

Co do miłości pierwszej pary nie ma wątpliwości, ostatecznie gorące uczucie pomiędzy kochankami doprowadzi do samobójstwa Agaty. Jednak gdy założymy, że drugą parą tragicznych kochanków jest Agata i Sabina, to związek z Borysem wyda się mniej istotny. Barthes'owski informator (Sabina) staje się Baudelaire'owską ofiarą, a dramat rozgrywający się mię-

<sup>15</sup> J. SUSUŁ: *Anka Kowalska: „Pestka”*. „Tygodnik Powszechny” 1964, nr 50, s. 6.

dzy heteroerotyczną parą jest wyłącznie „pożywieniem” dla zakochanej Sabiny, bohaterki-narratorki, która w swoim monologu opowiada historię burzliwego romansu, ale przede wszystkim swojej wielkiej, skrywanej miłości do drugiej kobiety. „Za to lubiłam na nią patrzeć, była to namiętność, którą ukrywałam z wielkim trudem” (P, s. 13) – powie, aby już kilka chwil później dodać, że „pierwsze namiętne uczucie, jakie w sobie stwierdziła, to pragnienie, które ma teraz: wejścia w głąb” (P, s. 15).

Sabina pragnie ze wszystkich sił wejść „w głąb” psychiki Agaty, przyjaciółki, którą kochała bardziej niż kogokolwiek w życiu:

Byłam jak radosny zwierzak, jak pies w trawie, widziałaś psa tarzającego się w trawie? To było szczęście całkowicie niewinne, niewinny szaf. [...] I tak mówiła, pachniało pastą i kawą, mówiła, a ja słuchałam i zapiekło mnie w oczach, i miałam sucho w gardle, Józef, myślałam, Józef i ja – ty i ona, dwa światy nigdzie nie graniczące ze sobą, dlaczego, dlaczego, a potem przypomniałam sobie, że ona mi tu opowiada o mężczyźnie, który zdradził żonę [podkreśl. – E.B.] i swoje dzieci, swoją przysięgę, i o kobiecie, która ani przez chwilę o tym nie myślała. I że to grzech był taki słodki i może tylko grzechowi wolno być takim słodkim, tak przejmującym. I że jej znów zazdroścę. Jak dawniej. I złapałam się na myśli, że musicie, że powinniście zostać ukarani, ona i ty, ten mężczyzna [...].

P, s. 90

Słowa, które „wypluwa” Sabina, nadprodukuje sensy, rozsadzają opowieść, w której nie ma miejsca na niedopowiedzenia. O Agacie i Borysie wiemy wszystko, Sabina dopowiada najdrobniejsze fakty. Opowieść o Agacie odwraca uwagę od Sabiny, która w powieści nie jest zwykłą narratorką. Sabina nie mówi wiele o sobie, choć opowiada historię swojej miłości i zazdrości. Relacje przyjaciółki, którymi się „karmi”, służą jej do przeżywania w wyobraźni romansu, na który sama nigdy by się nie zdobyła. Porównując swoje związki, odkrywa nieważność małżeństwa z Józefem, a także niestabilność relacji z Agatą:

Matka nie miała się nigdy o tobie dowiedzieć, ja dopiero wtedy, gdy zawrócić jej było nie sposób, a ona zwierzała mi się z ciebie, stwierdziwszy po prostu, że jej samotna miłość na bezludnej wyspie może ją zanadto okaleczyć, uczynić niemową w tym jedynym miejscu, jakie jej prócz ciebie pozostało: w przyjaźni. Zawsze otwarta i prosta, przez parę lat zdobywała się na zadawanie gwałtu własnej przyjaźni ze mną [podkreśl. – E.B.], na zamknięcie przede mną drzwi na siedem pieczęci.

P, s. 56

Język zdradza Sabinę i ujawnia, jak bardzo zaborczym jest narratorem. Chęć posiadania drugiej osoby – twierdzi Roland Barthes – określa osobę zakochaną:

Niezmienna myśl zakochanego: *inny winien mi jest to, czego potrzebuję*. [...] B.C.P (*brak-chęci-posiadania*, wyrażenie na modłę orientalną) jest odwrotnym substytutem samobójstwa. Nie zabić siebie (z miłości) oznacza: podjąć tę oto decyzję, że się nie będzie chciało innego posiadać. Jest to ta sama chwila, w której Werter zabija się i w której mógłby zrezygnować z posiadania Lotty: albo to, albo śmierć (chwila zatem uroczysta)<sup>16</sup>.

Miłość Sabiny do Agaty nie jest cielesna, lecz duchowa. Kobieta pragnie osiąść na własność świat uczuć Agaty – przecież zawsze była jej najwierniejszą pocieszycielką, wiedziała wszystko o każdym nowym kochanku, każdej miłostce. Pojawienie się Borysa (i nowej sytuacji intymnej) było nie do zaakceptowania. Zakochana kobieta chciała, aby druga należała do niej bezwarunkowo. Sabina podświadomie pragnęła być Agatą, przeżywać, tak jak ona, nowe uniesienia:

Jestem na pół zwierzęciem – wyznała mi kiedyś ze śmiechem i ze wstydem, a ja, mężatka, zniekształcona ciężą ostatnich miesięcy, słuchałam zafascynowana i zgorszona; tylko w literaturze spotkałam się z czymś podobnym, i była to dla mnie czysta fikcja, wyraz tęsknoty za tym, czego na ziemi nie ma, za przeżyciem, któremu nie odpowiada nic realnego.

P, s. 70

„Czysta literatura”, o której opowiada Agata, jest więc pragnieniem Sabiny, która wie, że tylko dzięki opowieściom przyjaciółki i sile wyobraźni jest w stanie dosięgnąć świata, jakiego nie może zaznać w małżeństwie z Józefem. Słowa Sabiny, potępiające Agatę i jej związek z Borysem, są więc samookłamywaniem się zakochanej kobiety:

I kiedy Józef powiedział, że to było do przewidzenia, zobaczyłam, jak się rozdwarzam, jak się boleśnie rozdieram, i to byłam ja, której, oczy i mózg mówiły: to było do przewidzenia. A na drugim brzegu, za głęboką szczeliną, stałam ja druga, nierozumnie oddarta od tamtej widzącej i wiedzącej, i krzyczałam do Agaty!

– To nie ja! Nie ja! To ty wiedziałaś lepiej!

P, s. 48

<sup>16</sup> R. BARTHES: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 319.

Sabina zazdrości Agacie jej „dziwnego, złowrogiego szczęścia, które hodowali jak nagrodę i karę” (P, s. 76). Odstawiona na boczny tor, bardzo chce powrócić do katalizatora swoich pragnień. Kiedy Agata ponownie zaczyna zwierzać się swojej przyjaciółce, Sabina czuje satysfakcję. „A ciębie zabolalo, że powiedziałam: byłam jedyną świecą, jaką wtedy miała” (P, s. 56). Wypowiedź skierowana do Borysa odsłania pragnienia kobiety, z jednej strony może być usprawiedliwieniem intymnej relacji, opierającej się na najwyższym zaufaniu, z drugiej – wyrazem dumy z dostępu do tajemnic, do których Borys nie został dopuszczony. Narratorka, tworząc opowieść o gorącym romansie przyjaciółki, ukrywa swoje uczucia. Nadmiar dyskursu miłosnego Sabiny w opisie romansu Agaty i Borysa ma służyć odwróceniu uwagi od niej samej:

– Józef powiedział, kiedy Agata... On powiedział:

– Uważam, że to było do przewidzenia.

Wcale nie chcę go zobaczyć, jeszcze nie teraz. Borys, ja kochałam tę dziewczynę. Nie zrobiłam z tej miłości właściwego użytku, wciąż tylko brałam i brałam, jak żebrak. Potem wzbogaciłam się o Józefa, a jeszcze potem o Marka – i przestałam mieć dla Agaty nawet czas. Czas psychiczny, jak ona to nazywała [...].

P, s. 42

Anka Kowalska wprowadza narratora, który jest zakochany. Szczególny rodzaj miłości, jakiego doświadcza Sabina, możliwy jest tylko między dwiema kobietami:

I pomyślałam po raz pierwszy, że Agata miała rację, kiedy mówiła, że najgorszym złem jest nie mieć nikogo. Nikt to według Agaty człowiek, któremu nie możesz wyjawić z siebie najważniejszego [podkreśl. – E.B.]. Choćby tego tylko, co najważniejsze jest w tobie teraz, na jedną chwilę.

P, s. 44

Miłość fizyczna, jakiej doświadcza Agata w kontaktach z mężczyznami, nie jest zatem najważniejsza. Brak zaufania kończy wszelki związek. Pamiętajmy jednak, że słowa wypowiedziane przez bohaterkę są przywoływane przez Sabinę. Kreacja świata przedstawionego podlega zatem jej wyobrażeniom o miłości. Agata, o której opowiada narratorka, „nie ma nikogo” poza Sabina, podobnie jak Sabina nie ma nikogo poza Agatą. Mężczyźni w tej relacji nie mają znaczenia. Józef i Borys są w tym przypadku postaciami drugoplanowymi. Mąż Sabiny przedstawiony jest jako nudny dorobkiewicz, zdradzający swoją żonę. Ogranicza ją i zmusza do

usunięcia ciąży. Narratorka rzadko pozwala mu przemówić. Józef zabiera głos tylko dwa razy: gdy komentuje postępowanie przyjaciółki żony oraz kiedy Agata namawia go do odstąpienia od pomysłu aborcji:

siedziałam tu, w kuchni, a ona tam walczyła z moim mężem, abym nie zabijała mojego dziecka. [...] Było to jak ginekologiczne badanie; widziałam wyraźnie biały parawan i fotel, pozbawiający kobietę wszelkiej godności. Odpowiedziała, że od lat czterech, i tak, stale, zupełnie regularnie.  
P, s. 151, 154

W obu przypadkach postać Józefa ma stanowić kontrast do opisu wspaniałości Agaty. Nudny pragmatysta, wyrażający opinie o nierealności i fikcyjności życia podczas rozmów, jakie prowadzi z przyjaciółką żony, przyczynia się do wyidealizowania obrazu Agaty. Walecznej, odważnej kobiety, która staje w obronie słabszej:

Józef, widzisz, stanowił antytezę Agaty w moim życiu: ale Agata stanowiła także i moje przeciwieństwo, wybierając więc Józefa, pozostałam tylko wierna sobie, i to jest najcięższe oskarżenie.  
P, s. 46

Podobnie budowany jest obraz Borysa, któremu Sabina oddaje głos równie rzadko jak Józefowi. Żyjący w nieciekawym małżeństwie, znużony mężczyzna przedstawiany jest jako przeżywający drugą młodość czterdziestolatek. Nie jest romantycznym kochankiem. Bezwolny, poddaje się działaniom zakochanej kobiety:

i czekaj, ja wiem, że nie wolno mi ciebie nazwać uwodzicielem; to Agata biegła do ciebie, to ona zdecydowała, chociaż ty pochyliłeś się nad nią, kiedy leżała z twarzą w słońcu, choć właśnie ona uczyniła ten gest odwieczny kobiety, to instynktowne i przeczące innemu instynktowi „nie” [...].  
P, s. 64

Jego miłość do Agaty jest ciągle kwestionowana. Borys przedstawiony jest jako ten, który czerpie korzyści ze związku, a jednocześnie nie jest w stanie dotrzeć do kobiety, którą kocha:

Chowała więc przed tobą swoje chore miejsce, jak się ukrywa dolegliwość budzącą wstręt. Jednak cierpiała jak zwierzę; cierpiało w niej nieufne zwierzę i przed tym zwierzęciem broniła ciebie długie lata w pojedynkę; sama przed sobą. W jej zrozpaczonej wyobraźni z człowieka, którego kochała, stawałeś się nagle facetem z gatunków, jakimi gardziła.  
P, s. 107

Mężczyźni, których w swojej opowieści charakteryzuje Sabina, są jednostkami niezdołnymi zrozumieć kobiety. „To ja pragnęłam i chciałam; on pragnął i nie chciał” (P, s. 64) – powie Agata, podsumowując początek swojego romansu. Nawet ostateczna decyzja Borysa o opuszczeniu żony nie prowadzi do pełnego porozumienia między kochankami. Agata odwraca się od partnera, czego on nie dostrzega. W *Pestce* mężczyźni stanowią tło dla duchowego związku kobiet, które porozumiewają się często bez słów oraz potrafią wyjawic sobie najskrytsze sekrety. O takiej łączności nie ma mowy w relacjach kobiet i mężczyzn. To Sabina wychodzi na dworzec po załamaną po śmierci psa Agatę, przeczuwając, że stało się coś złego; to Agata walczy o dziecko przyjaciółki.

Anka Kowalska, oddając Sabinie narrację powieści, tworzy postać literacką zakochaną w swojej przyjaciółce i zagadującą swoje uczucie wobec niej. Przywołajmy jednak scenę ukazującą obie bohaterki:

Nie płacz, ja je urodzę. Jak tylko wyzdrowieję, będę je miała znów. Ono przecież żyje, ty wiesz.

Podbiegła pielęgniarka z niepokojem, ze zdumieniem w brwiach, powiedziała, że nie, nie potrzeba mi nic, jestem zupełnie przytomna. Ale Agata podniosła głowę; oczy pełne zrozumienia, dłoń na mojej ręce. Tak, powiedziała, tak. I już nie mówiłyśmy nic.

P, s. 162

W sytuacji utraty dziecka przez Sabinę, potwierdza się niezwykle duchowy związek dwóch kobiet. Porozumienie, jakiego doświadcza ją w szpitalu, nie jest i nigdy nie będzie dostępne mężczyznom. Obietnica, jaką składa Sabina, jest przyrzeczeniem złożonym bezpłodnej przyjaciółce, że urodzi jej dziecko. Ostatnia scena powieści jest potwierdzeniem ważności obietnicy. Agata ginie, skacząc pod tramwaj; w tym samym momencie Sabina dowiaduje się, że znów jest w ciąży – urodzi „dziecko Agaty”.

Powtórzmy raz jeszcze za Sabiną:

a to przecież ja cały czas mówię, i sam widzisz, jak staram się być sprawiedliwa, jak rozdzielam winę za to, co się stało, pomiędzy was, i jak wasze szczęście rozdzielam między was.

P, s. 101

Anka Kowalska, oddając „władzę” nad losami swoich bohaterów Sabinie, mówi o dwóch rodzajach komunikacji intymnej. Pierwszy – nadprodukuje sensory, tworząc historię „papierową”, w której fikcyjność związku podkreślana jest odniesieniami do literatury. Drugi z literatury ucieka,

przynosząc rozwiązania, przed którymi się bronimy, ponieważ nie mamy dla nich słów.

### Bibliografia podmiotowa

KOWALSKA A.: *Pestka*. Warszawa 1996 (wydanie I – Warszawa 1964).

### Bibliografia przedmiotowa

- BARTHES R.: *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przekład i postłowie M. BIEŃCZYK. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999.
- BATAILLE G.: *Erotyzm*. Przeł. M. OCHAB. Gdańsk 1999.
- CIEŃSKI A.: *Pułapki małżeństwa*. „Odra” 1965, nr 3.
- LISIECKA A.: *Nowości prozy*. „Życie Literackie” 1965, nr 15.
- LUHMANN N.: *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Warszawa 2003.
- MELKOWSKI S.: *Moralność, obyczaj czy też konwencja*. „Twórczość” 1965, nr 7.
- NĘCKA A.: *Anka Kowalska: scriptrix unius libri*. W: *Artyści z Zagłębia. Materiały VII Sesji Zagłębiowskiej*. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Sosnowiec 2009.
- Odmieńcy*. Wybór i oprac. M. JANION, Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 1982, s. 11.
- ROHOZIŃSKI J.: *Zderzenie z tematem*. „Współczesność” 1965, nr 25/26.
- SUSUŁ J.: *Anka Kowalska: „Pestka”*. „Tygodnik Powszechny” 1964, nr 50.
- SZWEDOWICZ W.: *Miłość jako światopogląd*. „Nowe Książki” 1964, nr 24.

Ewa Bartos

### A paper love affair On *Pestka* by Anka Kowalska

Keywords: Anka Kowalska, *Pestka (Pip)*, romance, seduction

### Summary

Jean Baudrillard wrote about seduction as the category being able to reflect reality, namely “to seduce a sign” by means of a constant juggling with its meaning. Georges Bataille, on the other hand, claims that it is transgression that underpins marriage. The author of the article is interested in the way the writers “juggles with the category of a family and relationship”. By means of what means do they seduce a reader and project his/her attitude towards particular novel characters? She is also interested in an anthropological picture of interpersonal relations, especially the problem of transgression. The research material constituted *Pestka* by Anka Kowalska, a love affair that has been equally popular among readers since 1964. The researcher is also interested in

both the novel reception and the way the characters entangled in particular interpersonal relations are created, the relations that skillfully portrayed by Kowalska are able to “adore” a reader and redefine his/her views many times.

Ewa Bartos

### Eine Scheinromanze

Zu dem Werk *Pestka* von Anka Kowalska

Schlüsselwörter: Anka Kowalska, *Pestka* (dt.: *Der Kern*), Romanze, Verführung

#### Zusammenfassung

Jean Baudrillard schrieb von der Verführung als von einer Kategorie, die im Stande ist, mittels des ständigen Jonglierens mit deren Bedeutung die Wirklichkeit unwirklich zu machen – „Zeichen zu verführen“. George Bataille dagegen ist der Meinung, dass der Ehe eine Transgression zugrundeliegt. Die Verfasserin wollte wissen, auf welche Weise Ehen in der populären Literatur geschildert werden, wie die Schriftsteller mit der Kategorie „Familie und Ehe“ jonglieren, mit welchen Tricks verführen sie ihre Leser, um deren Auffassung von den einzelnen Helden des Romans zu beeinflussen. Sie befasst sich auch mit dem anthropologischen Bild der zwischenmenschlichen Beziehungen und besonders mit dem Problem der Transgression. Zu diesem Zweck bediente sie sich des Werkes von Anka Kowalska *Pestka* (dt.: *Der Kern*) – einer Romanze, die seit 1964 unverändert großes Interesse der Leser weckt. Die Verfasserin interessiert sich sowohl für die Rezeption des Romans als auch für die Art und Weise, auf welche die Romanhelden von der Schriftstellerin mit Geschick in die zwischenmenschliche Beziehungen verwickelt werden, so dass sie den Leser „bezaubern“ und die Hierarchie seiner Urteile mehrmals verändern können.

Tatiana Czerska

UNIWERSYTET SZCZECIŃSKI

## Lekcje inności i konfiskowanie pamięci O powieści Britty Wuttke *Homunculus* z tryptyku

Słowa klucze: powieść, autobiografizm, postkolonializm, pogranicza, Polacy – Niemcy

W szkicu *Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości* Krzysztof Zajas wskazuje polityczne uwarunkowania dyskursu wielokulturowości, który zdominował polską prozę po 1989 roku. Według badacza, zamienia się on bowiem w jeszcze jeden mit służący potwierdzeniu zbiorowej identyfikacji, stwarza jedynie złudzenie porozumienia z Innym, będąc tak naprawdę kolejną narracją o nas samych. Zdaniem Zajasa, dopiero zmiana perspektywy, umiejętność porzucenia punktu widzenia narzuconego pisarzowi przez własną kulturę umożliwia faktyczne wejście w perspektywę Innego, uruchamiając prawdziwą mowę Innego<sup>1</sup>. Czy można sobie zatem wymarzyć lepszy przykład takiego uruchomienia „prawdziwej mowy Innego” niż książka Niemki piszącej po polsku o niemiecko-polskim mieście?

Pisarka, o której będzie mowa, Britta Wuttke, urodziła się w 1940 roku w Międzyzdrojach, w niemieckiej rodzinie, która po wojnie pozostała w tym mieście. Studia medyczne ukończyła w Szczecinie. Po osiągnięciu specjalizacji z neuropatologii wyjechała na praktykę do Szwajcarii. Następnie pracowała w Mińsku Mazowieckim w Centrum Medycyny Doświadczalnej i Klinicznej. Zrezygnowała jednak z kariery naukowej i wróciła do rodzinnych Międzyzdrojów, zatrudniając się w Szpitalu Miejskim w Świnoujściu i Domu Dziecka w Lubiniu (z którym współpracuje

---

<sup>1</sup> Zob. K. ZAJAS: *Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości*. W: *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*. Red. S. GAWLIŃSKI, D. SIWOR. Kraków 2011, s. 211–224.

do dzisiaj). Od 1981 roku mieszka w Berlinie, dokąd wyjechała po wprowadzeniu stanu wojennego i pożarze rodzinnego domu w Międzyzdrojach. Opowiadania publikowała między innymi w „Życiu Literackim”, „Szpilkach”, „Głosie Wielkopolskim”, „Pograniczach”, w polsko-niemieckim kwartalniku „Wir”. Obecnie prowadzi w Niemczech własną firmę szkolącą lekarzy w zakresie akupunktury. W Międzyzdrojach stała się postacią niezwykle popularną. Jej osoba odegrała istotną rolę także w budowaniu tożsamości kulturowej całego Pomorza Zachodniego. W 2010 roku otrzymała tytuł pierwszej Honorowej Obywatelki Międzyzdrojów. Wuttke dorastała w dwóch światach. W jej domu mówiono po niemiecku i kulturowano ojczyste tradycje, ona jednak uczyła się w polskiej szkole. Pisać też zaczęła po polsku.

Choć powieść *Homunculus z tryptyku* poprzedza deklaracja autorki, że wszystkie wydarzenia i postacie są zmyślane, wnikliwy czytelnik bez trudu rozpozna podobieństwa między biografią autorki a losami bohaterki. Akcja utworu rozgrywa się w Międzyzdrojach. Bohaterka wychowuje się w niemieckiej rodzinie, która po zakończeniu wojny decyduje się zostać w Polsce. Uczęszcza do polskich szkół, następnie studiuje medycynę, wyjeżdża na praktykę do Szwajcarii. Dwukrotnie nieskutecznie próbuje zbudować trwałe związki; drugi z nich, małżeństwo, kończy się rozwodem. Początkowo wychowuje nieślubną córkę swojego pierwszego partnera, z którym rozstaje się z powodu odrzucenia przez przyszłą teściową, mówiącą o niej „Niemra”. Kiedy zachodzi w ciążę z kolejnym mężczyzną, zostaje przez matkę wyrzucona z domu. Dopiero podjęcie decyzji o zamążpójściu przywraca ją na łono rodziny. Rodzi córkę. Podczas rozprawy rozwodowej słyszy z ust męża: „Booo... żona jest innej narodowości” (H, s. 230)<sup>2</sup>. Cały czas Britta jest bardzo aktywna zawodowo, robi specjalizację, pracuje na kilku etatach, dojeżdża z Międzyzdrojów do Szczecina.

O książce *Homunculus z tryptyku* było głośno zanim się ukazała – w 1976 roku otrzymała drugą nagrodę w ogólnopolskim konkursie, ogłoszonym w 1975 roku przez Urząd Wojewódzki w Szczecinie i Wydawnictwo Poznańskie, na tom opowiadań lub powieść o tematyce związanej z Pomorzem Zachodnim, z okazji XXX-lecia Ziem Odzyskanych<sup>3</sup>. Utwór jest rzadkim przykładem tzw. debiutu konkursowego<sup>4</sup>. Miał dwa wydania:

<sup>2</sup> B. WUTTKE: *Homunculus z tryptyku*. Poznań 1977. Dalej dla oznaczenia cytatów stosuję skrót H oraz podaję numer strony.

<sup>3</sup> Konkursy literackie ogłaszane w Szczecinie dotyczyły zazwyczaj tematyki wspólczesnej i regionalnej. W czasach PRL-u miały znaczenie ideologiczne: służyły utrwalaniu pożądanym przez władzę tendencji w środowisku literackim.

<sup>4</sup> Zob. M. LALAK: *Szczecińskie debiuty literackie po 1956 roku*. „Przegląd Zachodniopomorski” 1995, nr 2, s. 136.

pierwsze ukazało się w 1977 roku, drugie – w 1980. W 1978 roku powieść została uznana przez szczeciński miesięcznik „Spojrzenia” za najlepszy debiut roku. Była to pierwsza powojenna książka wydana w Polsce i po polsku, opowiadająca o losie Niemców, którzy po 1945 roku z Polski nie wyjechali. Problem poruszony przez Wuttke był wcześniej tematem tabu.

W okresie PRL-u pożądaną i cenioną wartością była bowiem ogólnie rozumiana polskość – w oficjalnej polityce kulturalnej problematyka dwukulturowości czy dwujęzyczności podlegała marginalizacji lub najczęściej przemilczeniu. Zakazywano podejmowania tematu tragedii niemieckich i polskich przesiedleń. Ówczesne polityczne kreowanie Polski jako państwa monoetnicznego wykluczało jakiegokolwiek dyskusje dotyczące obecności Niemców na terenach oficjalnie nazywanych Ziemią Odzyskanymi, a faktycznie będących „uzyskanymi”. Ta postawa obojętności na inność wyrażała się również w systematycznym zacieraniu śladów niemieckiej przeszłości ziem zachodnich, metodycznym niszczeniu cmentarzy, celowym zaniedbywaniu poniemieckich zabytków. Starano się zatuszować niewygodne z polskiego punktu widzenia sytuacje z niedawnej historii. Przedmiotem manipulacji politycznej i ideologicznej stały się stereotypy Niemca, obecne od dawna w kulturze polskiej. Propaganda peerelowska podtrzymywała negatywne wyobrażenia na temat Niemców, wykorzystując traumę, jaką przyniosły czasy wojny i okupacji. Umacniano obraz konfliktowych stosunków polsko-niemieckich. W podręcznikach historii przekonywano o historycznie ugruntowanej wrogości między oboma narodami. W sposób uproszczony i nieprawdziwy rzeczywistość wojenno-okupacyjną przedstawiały masowo oglądane seriale telewizyjne o dzielnej załodze Rudego czy nieustraszoną agencją J-23. Doświadczenia wojenne sprzyjały utożsamianiu wszystkich Niemców z hitlerowcami. Nieliczne próby postrzegania Niemców w zależności od ich rzeczywistych postaw wobec hitleryzmu nie zdołały wyprzeć z powszechnej świadomości wyobrażenia Niemca-zbrodniarza<sup>5</sup>.

W ciągu ostatniego półwiecza zachodzi jednak istotna ewolucja stosunku Polaków do Niemców. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych następuje stopniowe odchodzenie od negatywnych wyobrażeń na temat zachodnich sąsiadów. Rewolucyjna zmiana w sposobie przedstawiania relacji polsko-niemieckich, w porównaniu z okresem PRL-u, dokonuje się przede wszystkim w literaturze po przełomie 1989 roku, powstającej w zupełnie innej sytuacji politycznej. Wyobrażenia pisarzy otwiera się na

---

<sup>5</sup> Zob. W. WRZEŚIŃSKI: *Niemiec w stereotypach polskich XIX i XX wieku*. W: *Narody i stereotypy*. Red. T. WALAS. Kraków 1995, s. 188; M. ZYBURA: *Niemcy w Polsce*. Wrocław 2001; A. SAKSON: *Polacy i Niemcy: stereotypy i wzajemne postrzeganie*. Poznań 2001.

niemieckie dziedzictwo. Wzrasta popularność tematyki niemieckiej, zdaniem niektórych krytyków, nastaje wręcz na nią moda, dostrzegalna jest koniunktura literacka, zwłaszcza wśród autorów urodzonych po wojnie i związanych z terenami zamieszkiwanymi wcześniej przez ludność niemiecką. Pisarze ci są często dziećmi przesiedleńców z Kresów. Odczuwają potrzebę rozliczenia się z najnowszą historią, oddania sprawiedliwości poprzednim mieszkańcom ziem zachodnich i północnych, uzupełniania luk w zbiorowej pamięci, oddalenia wyobrażeń wywołanych traumą. Mają też odwagę przypominania o polskich przewinieniach wobec Niemców. Procesy zmierzające ku lepszemu zrozumieniu „trudnego sąsiedztwa” umożliwiły dojście do głosu społecznościom lokalnym, uprzednio marginalizowanym, przesunięcie zainteresowania z „centrum” ku peryferiom.

Ta znamienna tendencja w prozie po 1989 roku wyraża postawę otwierania się na obcość. Wciąż jednak pisarze wydają się zmagać z podstawową trudnością: jak pisać o Obcych? Wśród wyróżnionych przez Michała Pawła Markowskiego postaw wobec obcości znalazła się postawa epistemologiczna, wywodząca się z optymistycznego przekonania, „że niepoznawalne da się przekształcić w poznawalne, obcość zaś da się umieścić w granicach swojskiej wiedzy”<sup>6</sup>. Postawę epistemologiczną przeciwstawia badacz sceptycyzmowi, zakładającemu, że inności nie sposób przedstawić i że musi ona pozostać niewyraźna. Markowski krytycznie ocenia oba podejścia. Pomijanie inności milczeniem oznacza, że traktuje się ją jako zjawisko niepożądane. Zdaniem zarówno ideologa, jak i sceptyka, inność zagraża dyskursowi. Ale nawet zakładając przedstawialność inności, tak naprawdę dążymy do jej zagarnięcia, oswojenia, zredukowania, nagięcia do naszych reguł. Podobną opinię wyraża Inga Iwasiów, według której, język „oswaja obcość, czyni z niej rodzaj semiotycznego ekwiwalentu swojskości”<sup>7</sup>. Strukturalistyczny model zakładający „przekładalność języka obcych na w pełni rozumiały kod”<sup>8</sup>, zdaniem badaczki redukującej inność, został zastąpiony przez poststrukturalistyczny „mit lokalnej, przypadkowej, zamkniętej monady”<sup>9</sup>.

Czy sami pisarze mają świadomość tej pułapki ukrytej w nierozstrzygalności dylematu: pisać czy nie pisać o inności/obcości? Na czyhające na pisarzy podejmujących tematykę niemiecką niebezpieczeństwa zwraca uwagę Erazm Kuźma:

<sup>6</sup> M.P. MARKOWSKI: *Inność*. „Res Publica Nowa” 2003, nr 2, s. 85.

<sup>7</sup> I. IWASIOŃ: *Milczenie obcego*. W: *Swoi i obcy w literaturze i kulturze*. Red. E. RZEWSKA. Lublin 1997, s. 97.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 100.

Niemówność przeniknięcia cudzego kodu – nie tylko językowego – sprawia, że bezpodstawne jest roszczenie do prawdy. Słowa są tylko opisem tego, co jest prawdą, ale nie są nią, dlatego lepsze są prawdopodobne zmyślenia niż fałszywe dokumenty. Nieuchronnie wpada się w pewną konwencję, ulega modzie [...], pisze się na zamówienie, tworzy sztukę użytkową<sup>10</sup>.

Świadomy takich zagrożeń jest Artur Daniel Liskowacki, autor opublikowanej w 2000 roku powieści *Eine kleine*<sup>11</sup>. Narrator deklaruje: „Żeby całość nie zabrzmiała fałszywie. Żeby nie było za dobrze o Niemcach, za dobrze o Polakach”<sup>12</sup>. Niektórzy autorzy zdają się, zgodnie z zasadami politycznej poprawności, dokonywać odwrócenia stereotypu Niemca. Kuźma pisze o modzie na „masochistyczne samobiczowanie się Polaków”<sup>13</sup>. Z kolei Krzysztof Uniłowski, omawiając *Eine kleine*, wyraża wątpliwość

czy przypadkiem współczesny polski pisarz nie pisze powieści o niemieckim mieście tylko dlatego, by odpędzić (niechby irracjonalne) wyrzuty sumienia? „Literatura małych ojczyzn” jako obiata, którą koloniści (potomkowie kolonistów) składają cieniem (cudzej!) przeszłości, by w ten sposób odkupić własną winę, by dzięki temu obrzędowi uzyskać prawo do osiedlenia się?<sup>14</sup>

Jak to się stało, że książka Britty Wuttke pozostała praktycznie nieznaną poza wąskim gronem miłośników i badaczy literatury regionalnej, że nie funkcjonuje w szerszym obiegu czytelnickim? Właśnie teraz, kiedy po 1989 roku polska literatura otworzyła się na obecne w powieści Wuttke wątki, kiedy w ostatnim dwudziestolecu w polskiej literaturze dochodzą do głosu środowiska wcześniej marginalizowane, skazane na ostracyzm czy milczenie, warunki do tego wydają się najbardziej sprzyjające. *Homunculus z tryptyku* odnosi się przecież do zagadnień szczególnie popularnych w prozie polskiej w ostatnich dwóch dekadach, jak na

---

<sup>10</sup> E. KUŹMA: *O literaturze na Pomorzu*. W: *Literatura na Pomorzu Zachodnim do końca XX wieku*. Przewodnik encyklopedyczny. Red. I. IWASIOŃ, E. KUŹMA. Szczecin 2003, s. 43.

<sup>11</sup> Więcej na temat tej powieści piszę w szkicu: *Inny/Obcy w prozie regionalnej*. W: *Tożsamość kulturowa i pograniczna identyfikacji*. Red. I. IWASIOŃ, A. KRUKOWSKA. Szczecin 2005, s. 163–180.

<sup>12</sup> A.D. LISKOWACKI: *Eine kleine*. Szczecin 2000, s. 225.

<sup>13</sup> E. KUŹMA: *O literaturze na Pomorzu...*, s. 44.

<sup>14</sup> K. UNIŁOWSKI: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002, s. 130–131.

przykład: literatura „małych ojczyzn”, przywracanie pamięci o niemieckiej przeszłości, feminizm, problematyka inicjacyjna, tożsamościowa. Powieść międzydrojskiej autorki byłaby więc wymarzonym materiałem do wypróbowania współczesnych narzędzi metodologicznych, takich jak *gender studies* czy postkolonializm.

Większość recenzentów w momencie ukazania się książki zgadzała się co do tego, że „powieść Britty Wuttke w naszej kulturze literackiej jest zjawiskiem wyjątkowym”<sup>15</sup>. Takie stwierdzenie Witolda Nawrockiego otwiera przedmowę do utworu i zostaje w bardzo zbliżonej formie powtórzone przez Marię Aniśkovicz (od 1981 roku także mieszkającą w Niemczech, współpracującą z Niemiecko-Polskim Towarzystwem Literackim „Wir”, w którym działa Wuttke) w recenzji zamieszczonej na łamach „Kierunków” oraz w tekście Lecha Wieluńskiego w „Perspektywach”<sup>16</sup>. Obydwa tytuły zniknęły z naszego rynku po 1989 roku. O wyjątkowości utworu decydowała zdaniem krytyków problematyka: była to pierwsza po wojnie książka wydana w Polsce i po polsku, opowiadająca o losie Niemców, którzy po 1945 roku z Polski nie wyjechali. Recenzje tekstu ukazywały się na łamach także innych, nieistniejących już dziś czasopism. Hanna Gosk w „Literaturze” nazwała utwór niezwykle „interesującym debiutem prozatorskim”<sup>17</sup>. Zaskakujące – jak na owe czasy: rok 1978 – stanowisko zaprezentował Bogusław Sławomir Kunda (praszonawca, pisarz) w „Życiu Literackim”, omawiając obok książki Wuttke powieść Andrzeja Turczyńskiego *Wyphuczysko*. Jako jedyny zwrócił uwagę, że oba utwory „obracają się w kręgu problematyki, która z racji przemian powojennych w Polsce straciła na ostrości, z centralnej stała się peryferyjną; problematyka ta to współżycie różnych narodowości”<sup>18</sup>. Oczywiście, przytoczona opinia została sformułowana nader ostrożnie: nie padło słowo „Kresy”, ani „wypędzeni”. Kunda w podsumowaniu wypowiada odważne stwierdzenie – według niego, Wuttke ukazała „proces powojennej stabilizacji w Polsce, widziany oczyma tych, którzy sobie podobnej stabilizacji życzyli najmniej”<sup>19</sup>.

W recenzjach i omówieniach powieści pojawiał się temat zasygnalizowany w tytule: mianowicie proces wrastania rodowitej Niemki w społeczność polską. Recenzenci próbowali odpowiedzieć na pytanie: dlaczego bohaterka wybiera polskość? W „Nowych Książkach” Stanisław Zieliński (pisarz, autor książek o tematyce wojennej, felietonów literackich) tłumaczy

<sup>15</sup> W. NAWROCKI: *Przedmowa*. W: B. WUTTKE: *Homunculus z tryptyku...*, s. 7.

<sup>16</sup> Zob. M. ANIŚKOWICZ: *Homunculus po polsku*. „Kierunki” 1977, nr 46, s. 9; L. WIELUŃSKI: *Przemiana*. „Perspektywy” 1977, nr 44, s. 28.

<sup>17</sup> H. GOSK: *Deszczowa opowieść*. „Literatura” 1977, nr 44, s. 12.

<sup>18</sup> B.S. KUNDA: *Ludzie pogranicza*. „Życie Literackie” 1978, nr 4, s. 16.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

czył odrzucenie niemieckości chęcią wyrwania się z kręgu drobnomieszczańskiej moralności. Krytyk bagatelizował znaczenie wyboru polskości, który był, jego zdaniem, całkowicie przypadkowy, nie do końca świadomy, dokonywany przez sześciolatnie dziecko: „Gdyby zamiast Polaków powracających na swe dawne ziemie przyszli do Międzyzdrojów Patagończycy, mała Britta również wybiegłaby im na spotkanie”<sup>20</sup>. W stwierdzeniu o „Polakach wracających na swe dawne ziemie” dostrzec można interpretację historii zgodną z obowiązującą wówczas wykładnią. Jednocześnie zwraca ono uwagę na nie do końca jednoznaczną motywację wyboru narodowości. Stanisław Zieliński, w przeciwieństwie do innych recenzentów niezbyt przychylnie oceniający utwór, niepowodzenia bohaterki w życiu prywatnym i zawodowym tłumaczy jej „konfliktowością”: „Britta sama sobie była winna”<sup>21</sup>.

Pozostali recenzenci także podkreślali bezkompromisowość postawy bohaterki, jej maksymalizm etyczny. Za „konfliktową” uznaje Brittę jej własne otoczenie, zwłaszcza matka. Dzieciństwo bohaterki upływa pod znakiem wiecznej niezgody na świat. Dziecięcy bohaterowie literaccy często zmierzają do zburzenia obowiązującej hierarchii wartości, do degradacji wzniosłości, do destrukcji narzuconego przez dorosłych obrazu świata. Pełnią tę samą funkcję co błazen w literaturze plebejsko-mieszczańskiej: wyśmiewają oficjalność świata, nie znajdując dla siebie miejsca w społecznościach uporządkowanych normami<sup>22</sup>. Britta lubi przekręcać słowa, bawić się językiem, przedrzeźniać mowę dorosłych. Później, jako studentka, następnie początkująca lekarka, nie godzi się na oportunistyczną postawę swojego środowiska, a zwłaszcza przełożonych, odważnie obnaża ich konformizm. Ta prawość charakteru upodabnia ją do ukochanej Babci, starej, mądrej kobiety, która języka polskiego nauczyła się jeszcze przed wojną, rozumiejącej skomplikowane warunki życia na pograniczu, potrafiącej przystosować się do nowej powojennej sytuacji. W swoim dorosłym życiu Britta próbuje nie poddawać się panującym układom, demaskować je, najczęściej ponosi jednak klęskę. Perypetie bohaterki wprowadzają problematykę poruszaną w kinie moralnego niepokoju, zainicjowanym właśnie w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy powstaje *Homunculus z tryptyku*.

Analogie są wyraźne. Akcja filmów zazwyczaj toczyła się, podobnie jak w *Homunculusie z tryptyku*, na prowincji, w określonym środowisku

<sup>20</sup> S. ZIELIŃSKI: *Nabytek*. „Nowe Książki” 1977, nr 22, s. 56.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>22</sup> Więcej na ten temat pisałam w artykule: *Pozostać dzieckiem. O grotesce w powieściach Czesława Miłosza, Zbigniewa Żakiewicza i Stanisława Srokowskiego*. „Szczezińskie Prace Polonistyczne. Kresy w literaturze” 1998, nr 10 (236), s. 25–44.

(akademickim, artystycznym czy lekarskim), które cechowała hermetyczność, karierowiczostwo, nepotyzm. Główny bohater z pobudek etycznych starał się przeciwstawić panującym układom, co blokowało mu drogę awansu zawodowego oraz rujnowało życie osobiste i rodzinne. Taką donkiszoterię przejawia również bohaterka powieści Wuttke. W kinie moralnego niepokoju dominowali jednak mężczyźni: to oni walczyli z wiatrakami. Jedyną kobietą przyjmującą podobną postawę jest Agnieszka z *Człowieka z marmuru*. Bohaterka powieści Wuttke bardzo ją przypomina, nawet stylem życia i charakterem. Rzecz jasna, pisarka nie mogła w trakcie tworzenia powieści znać filmu Wajdy i wzorować się na nim. Podobieństwa, o których mowa, są raczej świadectwem nasilania się od połowy lat siedemdziesiątych nastrojów buntu wobec ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej. Kino moralnego niepokoju sygnalizowało nieprzystawalność życia jednostki i społeczeństwa. Wyrastało z głębokiego zaniepokojenia twórców zjawiskami degeneracji moralnej ówczesnego Polaka, do której doprowadziły niewłaściwe mechanizmy organizujące życie społeczne. Filmy miały pokazywać anomalie systemu degradującego jednostkę, brak demokracji, drastyczny rozdzźwięk między hasłami a rzeczywistością.

Po latach, już w nowej sytuacji polityczno-społecznej, wskazywano słabe strony filmów tego nurtu, nie tylko formalne. Taką krytykę znajdziemy w książce Marii Kornatowskiej *Wodzireje i amatorzy*, badaczki, która dowodziła, że struktura filmów kina moralnego niepokoju została przejęta z socrealizmu, o różnicach stanowiło jedynie odwrócenie znaków wartościowania. W fabule produkcji nie potępiano ani systemu, ani władzy. Słabym ogniwem byli tylko lokalni urzędnicy i powiatowi bonzowie<sup>23</sup>. Poważną wadą tego kina był także sposób ukazywania postaci kobiecych, podporządkowanych męskim bohaterom. Podobne zarzuty mogłyby dotyczyć świata przedstawionego w powieści Wuttke. Utwór zgłoszony na oficjalny konkurs nie mógł otwarcie mówić o przyczynach konfliktów bohaterki ze środowiskiem lekarskim, o tym, że jej walka była skazana w socjalizmie na porażkę.

W powieści *Homunculus z tryptyku* główną bohaterką jest kobieta i to ona walczy z wiatrakami. Wuttke pokazuje przede wszystkim świat kobiet. Britta wychowuje się w otoczeniu matki, ciotek, babci – ojciec pojawia się dopiero parę lat po wojnie, a jego postać cechuje milczenie. Kiedy próbuje ingerować w życie córki, zostaje skutecznie uciszony przez żonę. Matka bohaterki, która wyszła za mąż, będąc już w dość zaawansowanym wieku, za człowieka niekochanego, który miał jej jedynie zapewnić upragnione

<sup>23</sup> M. KORNATOWSKA: *Wodzireje i amatorzy*. Warszawa 1990.

potomstwo, usiłuje narzucić córce postawę nieufności wobec mężczyzn, zwłaszcza wobec fizycznej strony pożycia małżeńskiego. Przekonuje ją także o konieczności zachowania finansowej niezależności od męża. Nie ukrywa przed córką, że urodziła ją, aby zapewnić sobie pomoc na starość. Problem feminizmu został jednak zupełnie zlekceważony przez recenzentów. Jedynie Hanna Gosk zwróciła uwagę na obecność „ciekawej perspektywy: dziecka, dziewczyny, kobiety”<sup>24</sup>. Czytana przy pomocy *gender studies* powieść Wuttke może być przykładem poszukiwania samookreślenia. Tak postrzegają kobiece pisarstwo reprezentantki myśli feministycznej, chociażby Sandre Gilbert i Susan Guber. Według Brigitte Gautier, każdy projekt autobiograficzny w takim rozumieniu pozwala na odkrywanie własnego „ja”, czyli prowadzi do zdobycia wiedzy<sup>25</sup>. Następny etap stanowi bunt manifestujący się postawą niepokorności, negacji, sprzeciwu – w powieści Britty Wuttke bunt bohaterki wobec wartości reprezentowanych przez matkę. Wreszcie, trzecim etapem zamykającym proces uzyskiwania podmiotowości przez kobietę jest panowanie, czyli odbudowa świata i wartości na drodze ekspresji. Sztuka dla bohaterki *Homunculusa...* stanowi szansę wyjścia poza zakreślone granice: począwszy od nauki gry na pianinie w dzieciństwie, przez malarstwo uprawiane na studiach, aż po twórczość literacką. Swoje obrazy Britta postrzega jako „wstydlive odsłanianie siebie” (H, s. 169). Maluje wbrew matce – sztuka jest zatem drogą do uzyskania niezależności: od matki, od domu, od rodzimej kultury, środowiskowych układów, od mężczyzn.

Witold Nawrocki zestawiał powieść z prozą niemieckich autorów (między innymi urodzonej w Landsbergu, czyli dzisiejszym Gorzowie Wielkopolskim, Christy Wolf) dokonujących rozrachunku z niedawną przeszłością, którzy, w przeciwieństwie do pisarki z Międzyzdrojów, „czynią to w przestrzeni własnego języka i wspólnego doświadczenia narodowego”<sup>26</sup>. W powieści Wuttke w sąsiedztwie, w szkole i wśród rówieśników obowiązuje język polski. W domu, w rodzinie bohaterka słyszy język niemiecki. Dziewczynce wydaje się, że nie sposób żyć w takim rozdwojeniu. Uciekanie od niepożądanego niemieckości jest jednak związane tyleż z chęcią bycia „swoją”, nie: „inną”, Niemrą, ile z buntem wobec atmosfery rodzinnego domu. Pierwszy raz dziewczynka doznaje poczucia inności, kiedy nie może pójść do szkoły rok wcześniej: „Jestem »inna« i z tego powodu po prostu »nie wypada« mnie przyjąć” (H, s. 22). Kilkuletnia

<sup>24</sup> H. Gosk: *Deszczowa opowieść...*, s. 12.

<sup>25</sup> Zob. B. GAUTIER: *Zaklęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej*. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. BORKOWSKA, L. SIKORSKA. Warszawa 2000.

<sup>26</sup> Zob. W. NAWROCKI: *Przedmowa...*, s. 7.

Britta na przekór matce, reprezentującej surową protestancką moralność, wybiera polszczyznę. Wybiera to, co w domu jest uważane za obce: potajemnie czyta pismo „Świerszyk”, odwiedza katolickie zakonnice, modli się przed figurą Matki Boskiej w dwu językach (!), przyjaźni z polskim kolegą Felkiem, wstępuje do harcerstwa. Młodzieńczy bunt wobec matki, wobec rodzinnego domu, nakłada się więc na bunt wobec niemieckości, wobec rodzimej kultury.

Brak akceptacji ze strony otoczenia, słyszane na różnych etapach życia określenie „Niemra” bohaterka stara się na swój sposób racjonalizować. Etniczna inność wywołuje uczucie poniżenia, odrzucenia, wykluczenia, zniewala, musi zatem ulec wyparciu:

Nie jestem Niemrą, jestem po prostu piegowata lub garbata. Nie ma już poniżenia, wściekłości, jest odkrywczą radość: nie muszę już usprawiedliwiać dziewcząt, bo chcę je lubić... Mogę je lubić albo nie, mam wolność wobec siebie samej.

H, s. 114

Przede wszystkim jednak rodzi się w niej potrzeba przemyślenia swojej tożsamości, określenia się i stawienia czoła kwestii niemieckiej winy, odpowiedzialności za zbrodnie ludobójstwa. Raz po raz Britta wywołuje konsternację, a nawet wściekłość matki i ciotek, wypowiadając oskarżenia pod adresem zarówno swoich najbliższych, jak i wszystkich Niemców. „Wyście zaczęli. Wy! Wy! Wy!” (H, s. 51), krzyczy, kiedy słyszy rozmowę o zrujnowanym Berlinie i zaczyna opowiadać o zniszczonej Warszawie. Jako kilkunastoletnia dziewczyna wyjeżdża z matką do stolicy Niemiec, do krewnych, gdzie słyszy niemiecki język, znany wcześniej z domu, z radia, z książek. Poznaje kulturę przodków, przesiaduje w bibliotekach, zwiedza muzea, bywa w operze, w arcydziełach niemieckiego geniuszu niejednokrotnie odkrywając „kominy Oświęcimia, getta i trupy”, „swąd palonych ciał i książek” (H, s. 136). Wchodzi w kolejne spory z rodziną, z kuzynkami z Berlina, z którymi usiłuje rozmawiać o prześladowanej ją przeszłości.

W powieści wielokrotnie, w różnych znaczeniach, pojawia się słowo „wstyd”. Wstyd często utożsamiany jest z takimi pokrewnymi stanami, jak: poczucie winy, zażenowanie i onieśmienie. Wstyd to przejaw nieustannego niepokoju jednostki o własny wizerunek, o odbiór społeczny<sup>27</sup>. Kosowska podkreśla, że „człowiek przeżywa wstyd jako efekt konfrontacji

<sup>27</sup> A. KUNCE: *Tożsamość w kontekście honoru, wstydu i godności*. W: *Wstyd w kulturze. Kolokwia polsko-białoruskie 2*. Red. E. KOSOWSKA, G. KURYLENKA, A. GOMÓŁA. Katowice 2008, s. 205.

z sobą samym lub z Innym”<sup>28</sup>. Wstyd obejmuje zatem zjawiska godzące w wizerunek, czyli naturę (ciało, procesy fizjologiczne, irracjonalne fobie), pochodzenie, środowisko, rodzinę, nazwisko, wygląd, przynależność organizacyjną, odmienność religijną<sup>29</sup>. Wstyd, zgodnie z freudowskim ujęciem tej kategorii, oznacza autocenzurę, tabu: „wstyd powstrzymuje osobę przed przyznaniem się przed samą sobą do swych pragnień i wyobrażeń, a w konsekwencji prowadzi do wyparcia tego rodzaju przeżyć”<sup>30</sup>. Jest to wstyd jednostkowy, narzucany dziecku przez dorosłych w procesie socjalizacji. W powieści Wuttke rodzina bohaterki wstydzi się za ciotki nadużywające alkoholu. W Berlinie rodzina namawia szesnastoletnią Britte na psychoterapię: „Nie wstydz się. To teraz modne” (H, s. 139). Pierwsza wystawa obrazów przynosi bohaterce poczucie „wstydliwego odsłonięcia siebie” (H, s. 169). Młoda Britta odczuwa też wstyd za Niemców, tzw. *Deutsche Schande*. Matka i rodzina mówi o niej, że przynosi im wstyd, bo – jak stwierdza matka – „nie kala się własnego gniazda” (H, s. 86), na co rezolutna dziewczynka odpowiada: „Czy nie należy jednak czasami posprzątać. W domu też to robisz” (H, s. 86)<sup>31</sup>. Wstyd przybiera zatem różne formy: może być hamujący, fałszujący, prowadzący do przemilczeń i przekłamań, a jednocześnie – może stanowić reakcję obronną organizmu, coś regulującego, ochraniającego intymność jednostki.

Trzeba jednak zapytać, na ile dorosła autorka rzutuje swoją świadomość na kilkuletnią bohaterkę. Jej bunt przeciw wypieraniu poczucia winy przez swoich najbliższych, poczucie konieczności dokonania przez Niemców rachunku sumienia wydaje się zbyt dojrzały. Ponadto, z dzisiejszej perspektywy trzeba zapytać, na ile taka postawa była zdeterminowana ideologicznie. Dzieciństwo i lata szkolne Britty przypadają na lata czterdzieste i pięćdziesiąte. Mała Britta czyta czasopismo „Świerszczyk”, a ówczesna prasa dla dzieci była przesiąknięta propagandą antyimperialistyczną i antyniemiecką. Dzieci i młodzież wychowywano do „walki o pokój”. Na wiecach uczniowie potępiali odradzanie się militarizmu w Niemczech Zachodnich. Nieprzypadkowo matka zauważa, że córka: „Szczeka jak z gazety” (H, s. 83). W szkole Britta dowiaduje się o niemieckich zbrodniach, czyta *Medaliony*. W jej szkolnej klasie wisi też portret Bieruta. Wybór polszczyzny mógł być efektem rozpoczętych po wojnie

<sup>28</sup> E. KOSOWSKA: *Wstyd. Konotacje antropologiczne*. W: *Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*. Red. E. KOSOWSKA. Katowice 1998, s. 57.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 60.

<sup>30</sup> M. ŚWITALSKA: *Przyczynek do Schelerowskiej koncepcji wstydu*. W: *Wstyd i nagość*. Red. M. GRABOWSKI. Toruń 2003, s. 148.

<sup>31</sup> Problem niemieckiego wstydu jest oczywiście bardziej złożony, stał się przedmiotem licznych wypowiedzi politycznych, historycznych, literackich.

procesów ujednolicania kultury i języka, integracji społeczno-kulturowej grup mniejszościowych, zwanej w tamtych czasach eufemistycznie autochtonizacją.

Warto porównać bohaterkę *Homunculusa z tryptyku* z bohaterką powieści *Bambino* Ingi Iwasiów. Ulrike po zakończeniu wojny decyduje się pozostać w rodzinnym mieście i „przechodzi transformację na papierze”<sup>32</sup>: zostaje Urszulą. Nie będzie jednak ukrywać, że jest Niemką, choć będzie starała się o tym nie myśleć. Takiej urzędowej zmianie danych osobowych nie poddaje się Britta, broni się przed zmianą imienia i nazwiska, utratą obco brzmiącej podwojonej spółgłoski: „Będziemy teraz Góreckie. Wszystkie stracimy »inność«. Nie jestem pewna czy stracimy. Mam jej jednak dość” (H, s. 74).

Bohaterka *Bambina* nie odczuwa tzw. *Deutsche Schande*, choć uczestnicząc w akcji pisania listów do walczących na froncie niemieckich żołnierzy, niejako legitymizowała reżim i walkę. Britta nie pamięta czasów wojny, czasów sprzed ewakuacji, kiedy ludność niemiecka uciekała, gdy zbliżał się front, dlatego w powieści Wuttke nie ma wątku gwałtów na niemieckich kobietach, zawartego w tekście Iwasiów, związanego z tzw. kulturą końca wojny<sup>33</sup>. Problem wstydu za niemieckie zbrodnie pisarka z *Międzyzdrojów* umieszcza w innym kontekście.

W utworze Wuttke zostaje przemilczane doświadczenie, które stało się udziałem niemieckich kobiet na terenach zdobywanych przez Armię Czerwoną. Nie wspominają o nim ani matka, ani babka, ani ciotki. „Kto wpadnie w ręce, musi zostać zagospodarowany jako kobieta”<sup>34</sup>, czytamy natomiast w *Bambino* Iwasiów. Taki los spotka matkę Uli, ją samą ominię. O gwałtach na niemieckich kobietach mówi się głośno dopiero od niedawna (choćby przy okazji wejścia do kin filmu *Kobieta w Berlinie*). Temat wojennych gwałtów stanowi tabu nie tylko dla niemieckich autochtonek, które, jeśli już o tym mówią, interpretują ten fakt jako wpisujący się w logikę wojny. Podobna postawa dotyczy polskich kobiet, które przecież także bywały ofiarami gwałtów ze strony Sowietów (ten wątek również pojawia się w powieści Iwasiów). Jak zauważa Karwowska, gwałty zbiorowe dokonywane przez żołnierzy Armii Czerwonej i próby mówienia o nich w literaturze polskiej mogą być postrzegane jako doświadczenie łączące kobiety, wykraczające poza pytanie o przynależność narodową ofiar<sup>35</sup>. Wprowadzenie tematu hańby niemieckich kobiet zburzyłoby jed-

<sup>32</sup> I. IWASIÓW: *Bambino*. Warszawa 2008, s. 64.

<sup>33</sup> Tego określenia, odnoszącego się do gwałtów zbiorowych na kobietach używa Bożena KARWOWSKA w pracy: *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*. Kraków 2009, s. 154.

<sup>34</sup> I. IWASIÓW: *Bambino...*, s. 40.

<sup>35</sup> B. KARWOWSKA: *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady...*, s. 155.

nak czarno-białą konstrukcją powieści Wuttke, opartą na jednoznacznym podziale na niemieckich katów i polskie ofiary. Przemilczany zostaje nie tylko temat gwałtów, lecz także udział Armii Czerwonej w wyzwaniu tzw. Ziemi Odzyskanych. Obie bohaterki, Britta i Ula, pozostając na ziemi swojego urodzenia, tracą zakorzenienie w swojej etniczności (w przypadku Britty, etniczności zawężonej do kręgu rodzinnego domu), staną się obce dla swoich, dla Polaków, staną się cudzoziemkami. To doświadczenie postrzegania siebie i sobie podobnych jako wspólnoty zagrożonej ekspansją innej kultury, języka, wyznania, w powieści międzydrojskiej autorki pozostaje niewypowiedziane.

*Homunculus z tryptyku* można odczytać w kontekście dyskursu neokolonialnego, a raczej postzależnościowego. Powieść stanowi więc przykład dyskursu stłumionego z powodów ideologicznych, z którego wyeliminowane zostają wszystkie elementy niezgodne z obowiązującą wersją historii. Nie bez znaczenia pozostaje fakt napisania książki w określonym celu: na oficjalny konkurs ogłoszony przez ówczesne władze, konkurs służący podtrzymaniu mitu o powrocie ziem Pomorza Zachodniego do macierzy, o powrocie Polski na pradawne ziemie piastowskie<sup>36</sup>. Temat niemieckich zbrodni i braku poczucia odpowiedzialności u współczesnych Niemców mieścił się w dopuszczalnych przez oficjalną politykę kulturalną i historyczną granicach<sup>37</sup>. Można więc mówić o konfiskowaniu pamięci, jej kolonizacji, polegającej na fałszowaniu wiedzy o przeszłości, o udziale propagandy w nauczaniu szkolnym. Kolonizacji także w tym sensie, że pamięć większości zostaje narzucona pamięci mniejszości. Bohaterce powieści Wuttke, jako kilkuletniej dziewczynce, z łatwością przychodzi potępienie matki czy ciotek za to, że nie potrafią pogodzić się z nową rzeczywistością, przystosować się do sytuacji, wreszcie uznać odpowiedzialności swojego narodu za wywołanie drugiej wojny światowej i jej straszliwe konsekwen-

---

<sup>36</sup> Recenzent powieści Bogusław S. KUNDA w innym miejscu pisał o roli, jaką odgrywała prasa na Ziemiach Zachodnich w „poszukiwaniu polskich tradycji Ziemi Odzyskanych”, „repolonizacji ludności autochtonicznej”; zob. IDEM: *Prasa – Ziemie Odzyskane – integracja*. „Zeszyty Prasoznawcze” 1986, R. XXVII, nr 3 (109).

<sup>37</sup> Autor przedmowy Witold NAWROCKI w szkicu dotyczącym współczesnej prozy polskiej, umieszczonym w opublikowanym w tym samym roku co powieść Wuttke tomie zatytułowanym *Literatura Polski Ludowej* pisał: „literaturze przyznano status ważnego instrumentu oddziaływania ideowego i społecznego. Zwłaszcza w kształtujących się wtedy środowiskach zachodnich (Wrocław, Szczecin, Katowice i Poznań) wypełniła literatura cały szereg zadań społecznych, czynnie uczestniczyła w przyśpieszaniu procesów asymilacji i integracji społecznej, uświadamiając polską przeszłość tych terenów oraz ich wyjątkową rolę w nowym kształcie państwa polskiego”. IDEM: *Współczesna proza polska (zagadnienia i tematy)*. W: *Literatura Polski Ludowej*. Red. T. BUJNICKI. Katowice 1977, s. 15.

cje. Nie potrafi zrozumieć ich postawy, wynikającej z doświadczenia odebrania od własnej, rodzimej kultury, języka, znalezienia się wśród obcych i bycia obcymi u siebie. Stopniowo jej sądy o matce i swoim narodzie łagodnieją, przekonania stają się mniej radykalne. O poczuciu swojej dwubiegunowości, swojej podwójnej tożsamości, Britta Wuttke wiele mówi w filmach dokumentalnych autorstwa działających w Szczecinie Michała i Pawła Kulików: *Złodroże* (1998)<sup>38</sup> oraz *Sploty jednego warkocza* (2012)<sup>39</sup>. Ostatni z nich opowiada nie tylko o samej pisarce, lecz także o jej córce Oldze, tej, o której w powieści czytamy:

Mała mówi na parterze po niemiecku, a na górze po polsku. Na półschodach zmienia język bez przecinka. Wszystko jest dla niej jednym wielkim językiem ludzi rozdzielonych półpięciem<sup>40</sup>.

H, s. 221

Powieść Britty Wuttke z jednej strony koncentruje się na problematyce tożsamości, podejmuje temat wcześniej w literaturze polskiej nieobecny, jest świadectwem odzyskiwania głosu, z drugiej strony – pozostaje świadectwem przynależności do świata skolonizowanego przez system, władzę, politykę, przez ideologiczne strategie konstruowania znaczeń. Szukając odpowiedzi na pytanie, dlaczego powieść nie znalazła się w kręgu zainteresowań krytycznych i czytelniczych, można wskazać wiele przyczyn: jedną z nich będzie prowincjonalność. W czasach ukazania się powieści tematyka ta sytuowała dzieła poza głównym nurtem. Od roku 1977 zarówno w oficjalnym, jak i drugim obiegu literackim dominują książki podejmujące inne tematy i problemy niż te obecne w prozie Wuttke. Po 1989 roku, w dobie „zaniku centrali”, obserwujemy nasilającą się modę na prowincję, nie tylko w literaturze, lecz także – a może przede wszystkim – w kulturze popularnej. Moda ta dotyczy zwłaszcza twórczości pisarzy obecnych w tzw. dominującym dyskursie medialnym i dla części krytyki oznacza potwierdzenie „powrotu centrali”. *Homunculus z tryptyku* pozostał jedyną pozycją książkową w dorobku literackim

<sup>38</sup> „Złodroże” to gra słów nawiązująca do niemieckiej nazwy Międzyzdrojów: Misdroj.

<sup>39</sup> Premiera filmu *Sploty jednego warkocza* odbyła się 14 listopada 2012 roku w Szczecinie w ramach 21. edycji festiwalu „dokumentART”. Tytuł filmu jest metaforą: pisarka mówi w nim o swojej skomplikowanej tożsamości, dwukulturowości, skomponowanej z dwóch splotów jednego warkocza, ale aby warkocz powstał, potrzebny jest jeszcze trzeci splot. Tym trzecim pasmem była Babcia, która integrowała dwa światy: niemieckości i polskości.

<sup>40</sup> Z filmu dowiadujemy się, że córka pisarki wybiera język niemiecki, a więc to, co kiedyś odrzuciła matka.

Britty Wuttke. Rękopisy kolejnych powieści spłonęły w pożarze rodzinnego domu w Międzyzdrojach, a sama pisarka skoncentrowała się na pracy zawodowej i działalności charytatywnej.

#### Bibliografia podmiotowa

- IWASIÓW I.: *Bambino*. Warszawa 2008.  
WUTTKE B.: *Homunculus z tryptyku*. Poznań 1977.

#### Bibliografia przedmiotowa

- ANIŚKOWICZ M.: *Homunculus po polsku*. „Kierunki” 1977, nr 46.  
CZERSKA T.: *Inny/Obcy w prozie regionalnej*. W: *Tożsamość kulturowa i pogranicza identyfikacji*. Red. I. IWASIÓW, A. KRUKOWSKA. Szczecin 2005.  
CZERSKA T.: *Pozostać dzieckiem. O grotesce w powieściach Czesława Miłosza, Zbigniewa Żakiewicza i Stanisława Srokowskiego*. „Szczecińskie Prace Polonistyczne. Kresy w literaturze” 1998, nr 10 (236).  
GAUTIER B.: *Zakłęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej*. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. BORKOWSKA, L. SIKORSKA. Warszawa 2000.  
GOSK H.: *Deszczowa opowieść*. „Literatura” 1977, nr 44.  
IWASIÓW I.: *Milczenie obcego*. W: *Swoi i obcy w literaturze i kulturze*. Red. E. RZEWUSKA. Lublin 1997.  
KARWOWSKA B.: *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*. Kraków 2009.  
KORNATOWSKA M.: *Wodzireje i amatorzy*. Warszawa 1990.  
KOSOWSKA E.: *Wstyd. Konotacje antropologiczne*. W: *Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*. Red. E. KOSOWSKA. Katowice 1998.  
KUNCE A.: *Tożsamość w kontekście honoru, wstydu i godności*. W: *Wstyd w kulturze. Kolokwia polsko-białoruskie 2*. Red. E. KOSOWSKA, G. KURYLUK, A. GOMÓŁA. Katowice 2008.  
KUNDA B.S.: *Ludzie pogranicza*. „Życie Literackie” 1978, nr 4.  
KUNDA B.S.: *Prasa – Ziemia Odzyskana – Integracja*. „Zeszyty Prasoznawcze” 1986, nr 3 (109).  
KUŹMA E.: *O literaturze na Pomorzu*. W: *Literatura na Pomorzu Zachodnim do końca XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. I. IWASIÓW, E. KUŹMA. Szczecin 2003.  
LALAK M.: *Szczecińskie debiuty literackie po 1956 roku*. „Przegląd Zachodniopomorski” 1995, nr 2.  
LISKOWACKI A.D.: *Eine kleine*. Szczecin 2000.  
MARKOWSKI M.P.: *Inność*. „Res Publica Nowa” 2003, nr 2.  
NAWROCKI W.: *Przedmowa*. W: B. WUTTKE: *Homunculus z tryptyku*. Poznań 1977.  
NAWROCKI W.: *Współczesna proza polska (zagadnienia i tematy)*. W: *Literatura Polski Ludowej*. Red. T. BUJNICKI. Katowice 1977.  
SAKSON A.: *Polacy i Niemcy: stereotypy i wzajemne postrzeganie*. Poznań 2001.

- ŚWITALSKA M.: *Przyczynek do Schelerowskiej koncepcji wstydu*. W: *Wstyd i nagość*. Red. M. GRABOWSKI. Toruń 2003.
- UNIŁOWSKI K.: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002.
- WIELUŃSKI L.: *Przemiana*. „Perspektywy” 1977, nr 44.
- WRZESIŃSKI W.: *Niemiec w stereotypach polskich XIX i XX wieku*. W: *Narody i stereotypy*. Red. T. WALAS. Kraków 1995.
- ZAJAS K.: *Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości*. W: *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*. Red. S. GAWLIŃSKI, D. SIWOR. Kraków 2011.
- ZIELIŃSKI S.: *Nabytek*. „Nowe Książki” 1977, nr 22.
- ZYBURA M.: *Niemcy w Polsce*. Wrocław 2001.

Tatiana Czarska

Lessons of otherness and confiscating memory  
on *Homunculus z tryptyku* a novel by Britta Wuttke

Keywords: novel, autobiographism, postcolonialism, frontier/borderlands, the Polish – the German

Summary

The subject of the article is *Homunculus z tryptyku*, a Polish-German novel written by Britta Wuttke. The author of the novel deals with the issues connected with identity, biculturalism, bilingualism and Polish-German relations after the World War II on the borderline. The article presents a critical-literary reception of the work, and its functioning in the literary circle. An anti-German discourse, inscribed into a propaganda discourse of the Polish People's Republic, forgotten in the 1990s, where the literature made a revision of the picture of Polish-German relations, is read today in the perspective of postcolonial studies as a novel about shame, family traumas and Polish People's Republic from the perspective of a woman, German and doctor.

Tatiana Czarska

Die Lehre von der Andersartigkeit und die Gedächtniskonfiskation  
Der Roman *Homunculus vom Triptychon* von Britta Wuttke

Schlüsselwörter: Roman, autobiografische Schaffen, Postkolonialismus, Grenzgebiete, Polen – Deutsche

Zusammenfassung

Der Gegenstand des Artikels ist der von der polnisch-deutschen Schriftstellerin, Britta Wuttke geschaffene Roman *Homunculus vom Triptychon*. Die Autorin erörtert hier fol-

gende Fragen: die Identität, die Multikulturalität, die Zweisprachigkeit und polnisch-deutsche Relationen auf den Grenzgebieten nach dem 2. Weltkrieg. Der vorliegende Artikel ist eine literaturkritische Rezeption des Werkes und dessen Lebens im literarischen Umlauf. Der in den für die Epoche der Volksrepublik Polen charakteristischen, propagandistischen, antideutschen Diskurs hineinpassende, in den 90er Jahren zur Zeit der Revision von polnisch-deutschen Beziehungen vergessene Roman wird heutzutage laut der postkolonialen Studien für eine Geschichte über die Scham, über Familientraumen und über die Volksrepublik Polen aus der Sicht der deutschen Frau und Ärztin gehalten.



Arleta Galant  
UNIWERSYTET SZCZECIŃSKI

## Podwórkowa powieść polityczna – Wióry Krystyny Kofty\*

Słowa klucze: proza kobieca, powieść polityczna, przestrzeń, ideologia, prywatne/publiczne

### 1. „Krytyczna beletrystyka”

Kamienica, dzielnica, podwórko – scenerie, które znamy z prozy realizmu społecznego<sup>1</sup> – były szczególnie obecne w międzywojennym piśmiectwie kobiet. Zwrot ku literaturze faktu, reportażowemu autentyzmowi, powieści środowiskowej – stanowiący jedną z wyraźniejszych tendencji w twórczości literackiej dwudziestolecia międzywojennego<sup>2</sup> – dla takich pisarek jak Helena Boguszewska, Pola Gojawiczyńska, Wanda Melcer wyznaczał najważniejsze estetyczne ramy postaw pisarskich i ideowych związanych z przekonaniem, że literatura powinna, mówiąc najogólniej, towarzyszyć doświadczeniom przedstawicieli zmarginalizowanych warstw społecznych. Dla autorek zainteresowanych również psychologią kobiet oraz ich socjalną kondycją owo przekonanie wiązało się nie tylko

---

\* Niniejszy artykuł jest fragmentem monografii *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku* opublikowanej przez Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego (Szczecin 2013).

<sup>1</sup> Określenie J. KWIATKOWSKIEGO. W: IDEM: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2003, s. 210.

<sup>2</sup> Zob. B. FARON: *Z dyskusji o neorealizmie w latach międzywojennych*. W: *Czy mały realizm?* Wybór i oprac. J. KAJTOCH, J. SKÓRNICKI. Warszawa 1967.

z „gotowymi” postulatami emancypacyjnymi, lecz także z „topografią” ich życiorysów<sup>3</sup>. Z dzielnicowych i podwórkowych rewirów pisarki czy- niły znaczące miejsca akcji swoich opowieści z powodów zarówno ideo- logicznych, jak i autobiograficznych, co bywało źródłem wielu miejskich historii skonstruowanych tak, by uwypuklić istnienie skomplikowanych relacji pomiędzy egzystencją kobiet w sferze prywatnej a organizacją sfery publicznej, pomiędzy miejską obyczajowością a nieprzejrzystymi zasa- dami funkcjonowania dzielnic, które – jak na przykład Nowolipki Goja- wiczyńskiej – okazywały się enklawami życia w rzeczywistości półofic- jalnej oraz w niejawnym sposób zależnej od klasowych i patriarchalnych hierarchii obowiązujących poza ścianami kamienic.

*Wióry* Krystyny Kofty, opublikowane w 1980 roku, od literackich dokonań wspomnianych pisarek dzieli kilkadziesiąt lat, a jednak wykre- owaną przez współczesną autorkę przestrzeń powieściową warto odnieść do miejskich narracji kobiecych międzywojnia. W przypadku twórczości Kofty to odniesienie nie jest zresztą zaskakujące – w latach dziewięć- dziesiątych krytycy literaccy dostrzegli bowiem w autorce *Ciała niczy- jego* kontynuatorkę psychologizmu wypracowanego w prozie przez pisarki przedwojenne, porównywano zatem jej fabuły do tych stworzonych przez Zofię Nałkowską<sup>4</sup>. Z kolei w obszarze współczesnej literackiej krytyki feministycznej wskazywano również oryginalność, z jaką Kofta podej- muje motywy zakorzenione w tradycji polskiej powieści kobiecej, dla której literatura dwudziestolecia międzywojennego stanowi przełomowy moment twórczości i emancypacji<sup>5</sup>.

Płeć determinuje pisanie, „ja” opiera się dominacji pióra, próbuje zła- mać nakazy konwencji i konwenansu. Samoświadoma twórczość Kofty może być tego doskonałym przykładem: od pierwszej powieści, przez opowiadania, aż do prozy najnowszej, centralnym jej tematem pozos- taje proces tworzenia [...]. Życiorys i twórczość bohaterek określone są wyraźnie przez ich płeć [...]. Bohater, a raczej bohaterki, bo poszcze- gólne utwory dopełniają się wzajemnie w próbach głosu tej samej postaci, może w próbach głosu tego samego podmiotu<sup>6</sup>.

Odniesienie do wyrazistej przeszłości polskiego pisarstwa kobiet nie zaska- kuje. Ponieważ moje rozważania dotyczyć będą nie tylko psychologizmu

<sup>3</sup> Zob. E. KRASKOWSKA: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziesto- lecia międzywojennego*. Poznań 1999.

<sup>4</sup> Zob. m.in. W. NATANSON: *Nowa książka Krystyny Kofty*. „Nowe Książki” 1990, nr 2.

<sup>5</sup> I. IWASZÓW: *I Faustyna umrze...* „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 28–41.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 29.

w pisarstwie Kofty, lecz także narracji realistyczno-społecznej konkretnej powieści jej autorstwa, zestawiając *Wióry* z realizacjami polskiej prozy kobiecej z lat trzydziestych, warto odnotować to, co narrację tę od owych realizacji mimo wszystko nieco odróżnia i co jednocześnie uzmysławia znaczącą odrębność pisarstwa autorki *Wizjera* na tle literatury polskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Poznańskie podwórko w powieści Kofty nie stanowi przestrzeni służącej środowiskowej wiwisekcji, jest raczej miejscem, w którego granicach pisarka przedstawia modelowe społeczne umiejscowienia bohaterów żyjących w rzeczywistości lat pięćdziesiątych. Jawne autobiograficzne podglebie utworu<sup>7</sup> nie anuluje fabularnego zamysłu. Mamy do czynienia z próbą literackiego ujęcia zdarzeń z roku 1956 z „perspektywy podwórkowej”, lecz zamiast śladów światopoglądowego zaangażowania, czy też prób poszukiwań autentyzmu doświadczeń związanych z życiem w okresie stalinowskim na radykalnych marginesach ówczesnych realiów, wczytujemy się w opowieść wykoncypowaną tak, by w zwyczajności i codzienności przedstawianego świata odszukać szczeliny, z których możliwe byłoby wysnucie narracji politycznej. Pisarka na podstawie własnych doświadczeń buduje fabułę, która na tle współczesnych *Wiórom* powieści lumperskich<sup>8</sup>, na przykład autorstwa Marka Nowakowskiego, okazać się musi kompromisowa, na tle antyfikcyjnych tendencji w ówczesnej prozie<sup>9</sup> – podejrzana, zaś na tle utworów politycznych (nie tylko antysocrealistycznych) – wyjątkowa.

Kompromis, o którym mowa, wynika jak sądzę z faktu, że Krystyna Kofta, opisując swoich bohaterów i swoje bohaterki, dba o to, by uczynić ich „nosicielami” i różnych społecznych, materialnych, intelektualnych statusów i ustanowić dla wszystkich taką samą normę przeciętności. Żadna z postaci występujących na kartach tej powieści niczym

---

<sup>7</sup> „Dziś napisałam trochę tekstu, a to ważny kawałek, czwarty raz się przymierzam. Śmierć Stalina docierająca na podwórko. Stróżka znajduje zdechłego gołębia. Niedobra nowina. Znak. Przyjeżdżają śmieciarze i to oni przynoszą tę wieść. Chciałam takiej symboliki, odniesienia do zgniłych resztek, odpadków, opisuję te śmierci, tak jak je wtedy wywozili, jak się je widziało. Moje wyraziste wspomnienie z głosem ojca, mój szok, bo o umarłych albo dobrze, albo wcale, a tu na wieść, że Stalin umarł, te słowa z takim ładunkiem gniewu, jakiego nie znałam: zdechł pies. [...] Dziwię się, skąd bierze się tak poukładana warstwami pamięć. Sięgam na półkę i zdejmuję to, co potrzebne. Obraz, słuch, zapach. [...] Technika pisania. Myśli – wspomnienia zapisywane na luźnych kartkach, gdzie popadnie, wszędzie mam ze sobą mały notesik. [...] Szprycha wyposażona jest w moje doświadczenia, w moją pamięć, choć nie jest przeciw mną”. K. KOFTA: *Monografia grzechów 1978–1989*. Warszawa 2006, s. 18–20.

<sup>8</sup> M. ORSKI: *Etos lumpa. Szkice literackie*. Wrocław 1978.

<sup>9</sup> P. CZAPLIŃSKI: *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 11–76.

specjalnym się nie wyróżnia, jakby odzwierciedlając peerelowską zasadę społecznego egalitaryzmu niejednokrotnie skrywającego m.in. socjalne degradacje obywateli, ale też znacząc ślady wyretuszowanego przez Koftę obrazu tamtych czasów. Autorka *Wiórów* ukazuje podwórkowy świat w niby niepokojącym, lecz ciepłym świetle – kilka sąsiedzkich, błahych konfliktów nie decyduje wszak o tym, że powieść przestaje być tworem, którego akcja pozbawiona jest egzotyki życia ludzi na obrzeżach społeczeństwa, czarnych scenariuszy dotyczących obyczajowości i odston totalnej degrengolady międzyludzkich relacji. W takich okolicznościach nie tylko nie istnieje potrzeba krytyki drobnomieszczańskiej rutyny i stabilizacji, ale wyraźniejszy staje się sentymentalny kontur powieści. Niezwykli w swej zwyczajności, przeciętni, ale na swój sposób szczególni – tacy są, tacy mają być mieszkańcy i mieszkanki kamienicy, która wrasta w epokę trudną, niebezpieczną i nieciekawą, mimo to – po ludzku, po sąsiedzku – dobrą, wartą grzechu sentymentu i dyskretnej (!) idealizacji<sup>10</sup>.

To ostatnie spostrzeżenie uzasadnia, dlaczego w innym kontekście można by mówić o podejrzanym statusie utworu autorki *Wizjera*. Jeśli antyfikcje w polskiej prozie po 1976 roku były ideową i estetyczną odpowiedzią pisarzy na zafałszowaną przez komunistyczną ideologię rzeczywistość – a w takich okolicznościach literackie zmyślenie, fabuła, fikcja literacka, jak zakładano, służyły dwuznacznej estetyzacji rzeczywistości<sup>11</sup> – to pisarka, proponując powieść tradycyjną, skonwencjonalizowaną, niewolną od idealizacji, wpisywałaby się w obszar literatury niepożądaną, niepotrzebną, a nawet po prostu mało ważną. Tymczasem to, co w perspektywie ideowych założeń literatury antyfikcyjnej pomniejsza znaczenie *Wiórów*, w obszarze polskich opowieści o poznańskim czerwcu decyduje o ich wyjątkowości.

Autorzy recenzji powieści zwracali uwagę na to, że dzięki rozpisanej przez Koftę podwórkowej historii, powstał utwór będący literackim przykładem „odwrotności socrealizmu”. Jeden z recenzentów ujmował rzecz następująco:

powieściopisarze nie dokonali rozrachunku z tym okresem [stalinizmu – A.G.]. Bo mimo wszystko ciągle jakby nie stało czasu, nieustannie bowiem nowe i to jakże dramatyczne w swych konsekwencjach wyda-

<sup>10</sup> Inną opinię na ten temat odnajduję w omówieniu powieści Kofty z roku 1982: „Realistyczny, turpistyczny opis rzeczywistości, pozbawiony mitologizowania, ugrzecznienia, porządkowania. Świat dzieciństwa wyzbyty odautorskiego infantylizmu czy prób kokietowania tematu”. L. ŻULIŃSKI: *Bрудna Arkadia*. „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 7, s. 12.

<sup>11</sup> P. CZAPLIŃSKI: *Ślady przelotu...*, s. 11–34.

zenia domagają się literackich ujęć. I jakby nie było, publicystyka góruje nad literaturą, a rozrachunkowa i polityczna powieść czeka na swoich autorów. Bo nie załatwia sprawy ani Putrament, ani Sokorski, czy Safjan, a już tym bardziej Bratny i Czeszko. Zresztą ich książki są utworami pisanymi jakby z wysokich pięter wtajemniczenia w reguły gry politycznej. Stąd roją się od niuansów, aluzji, niedopowiedzeń, niejednokrotnie nachalnego przymrużenia oka, udawania pozornej naiwności w celu podkreślenia, że i tak o wszystkim wiedzieli wcześniej i lepiej<sup>12</sup>,

by następnie docenić powieść autorki *Ciała niczyjego* jako obraz społecznego strachu przed wydarzeniami z roku 1956.

Z kolei jedna z recenzentek pisała:

*Wióry* to książka o wczesnych latach pięćdziesiątych. Znamy powieści tak zwanego schematyzmu i wiemy, co ten termin oznacza. Znamy też odważne artykuły, polemiki, rozprawy, w których wykazywano, że były to dzieła niedobre literacko, nieprawdziwe historycznie i błędne ideologicznie. Zastanawia rozdźwięk gatunkowy pomiędzy obiema grupami deklaracji: z jednej strony optymistyczna beletrystyka, a z drugiej krytyczne analizy natury naukowej lub pseudonaukowej. Wyraźny brak tego, co najbardziej potrzebne, a zarazem najbardziej przekonujące jako dowód na bezwartościowość tamtych powieści. Brak mianowicie „beletrystyki krytycznej”. Nie takiej, w której bohaterowie negowaliby ówczesną rzeczywistość, ale takiej, w której ta rzeczywistość byłaby ukazana inaczej, w sposób odzwierciedlający głębsze i prawdziwsze odczucia ludzi, analizujący ich zachowanie i mentalność. Wydaje się, że *Wióry* są właśnie taką książką. Nieco żartobliwe hasło: „odwrotność socrealizmu” będzie tu na miejscu<sup>13</sup>.

Określenie „krytyczna beletrystyka” znakomicie nazywa wyjątkowość utworu Krystyny Kofty, pisarka bowiem buduje swoją polityczną opowieść, wyzyskując niekiedy komponenty powieści popularnej. Myślę tu głównie o wpisanej w *Wióry* historii dziewczęcej inicjacji, ale i tej warstwie książki poświęconej dorastaniu dzieci na podwórku, przedstawiającej powojenną rzeczywistość za pośrednictwem opisu ich doświadczeń i dotyczącej codziennych, niekiedy tylko pozornie nieważnych spraw. Należałoby tę warstwę skojarzyć ze schematami fabuł dla młodzieży, które autorka „wypełnia” tematyką trudnego pokoleniowego doświadczenia. Rzecz jasna,

<sup>12</sup> T.J. ŻÓŁCINIŃSKI: *Dzieci z jednego podwórka zabaw*. „Nurt” 1981, nr 2, s. 45.

<sup>13</sup> A. CZACHOWSKA: *O dobrej książce*. „Nowy Wyraz” 1981, nr 6, s. 125.

jest to wyłącznie jedno z wielu pięter narracji *Wiórów*<sup>14</sup>, jednak ów beletrystyczny potencjał tekstu prawdopodobnie stanowi powód dwojakiego z nim postępowania – z jednej strony krytycy literaccy niezmiennie doceniają powieść Kofty<sup>15</sup>, z drugiej zaś, jest ona konsekwentnie pomijana w podręcznikowych ujęciach polskiej historii literatury. W tym sensie wyjątkowość ta pozostaje dwuznaczna, lecz niezbędna, by wskazać Koftę jako autorkę, której pisarskie wybory można najpełniej objaśnić, odwołując się do formuły „pisarstwa kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami”<sup>16</sup>.

Pojęcie „krytyczna beletrystyka” w odniesieniu do *Wiórów* każe powrócić do rozważań o związkach literackiej aktywności ich autorki z twórczością pisarek międzywojnia, które – przypomnijmy – „egzystowały na granicy literatury wysokiej i literatury popularnej, często dość swobodnie (tak działo się na przykład w twórczości Wandy Melcer), przekraczając tę granicę w obie strony”<sup>17</sup>. Warto zauważyć, że po roku 1989 taka postawa jest – by tak rzec – znakiem firmowym Krystyny Kofty. Na jej dorobek składają się bowiem powieści wypracowane literacko, jak np. *Złodziejka pamięci* (1998)<sup>18</sup>, lecz także rozmaite, adresowane głównie do mniej wymagających czytelniczek, zbiory rad, felietonów, przypowiastek, przykładowo tom *Jak zdobyć, utrzymać i porzucić mężczyznę* (1992). Dodatkowo lektura jednej z ostatnich książek pisarki – opublikowanej w 2010 roku *Fausty* – przekonuje, że Kofta jest nie tylko autorką powieści pisanych naprzemiennie z poradnikami, jej opowieści są nierzadko mariażem narracji literackiej i poradnikowej.

<sup>14</sup> „Jest to jakby narracja potrójna. W pierwszym rzędzie mamy do czynienia z bezpośrednim narratorem dziecięcym. Opowiada on o życiu podwórka, o własnych odczuciach, radościach i lękach, opisuje codzienne zabawy, snuje niestworzone historie. Te partie książki pisane są z reguły w mowie niezależnej lub pozornie zależnej, co niezwykle przybliży świat dziecięcej wyobraźni i zwiększa jego autentyczność. Drugi rodzaj opowiadania to narrator dorosły, ale znający doskonale psychikę dziecka, rozumiejący jego problemy i odnoszący się do nich z sympatią. [...] Wreszcie narrator trzeci, już zupełnie dojrzały i świadomy, obdarzony nie tylko dużą inteligencją i zmysłem obserwacji, ale także umiejętnością i potrzebą filozoficznej zadumy nad światem i otaczającą go rzeczywistością”. Ibidem, s. 126.

<sup>15</sup> Dariusz NOWACKI uznał *Wióry* za jedną z najlepszych polskich powieści o wydawnictwach z 1956 roku. Zob. IDEM: *Jak być kochaną*. „Nowy Nurt” 1995, nr 23.

<sup>16</sup> *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*. Red. I. IWASIOŃ, A. GALANT. Kraków 2011.

<sup>17</sup> E. PACZOSKA: *Na strychu i po kątach. Pisarki międzywojenne w cieniu PRL-u (Rekonasans)*. W: *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*. Red. naukowa i wstęp H. GOSK. Warszawa 2008, s. 200.

<sup>18</sup> Powieści Kofty opublikowane po 1989 roku to: *Złodziejka pamięci* (1998), *Krótką historią Iwony Tramp* (2001), *Chwała czarownicom* (2002). Warto tu wspomnieć także o autobiograficznej opowieści *Lewa, wspomnienie prawej* (2003).

Ciekawe jest to, że o ile perspektywa pisarstwa kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami stwarza możliwość umiejscowienia autorki w kontekstach kobiecej prozy psychologicznej – w dorobku pisarki do roku 1989 reprezentują ją *Wizjer* (1978) oraz *Pawilon małych drapieżców* (1988)<sup>19</sup> – o tyle interesujące mnie *Wióry* – przykład beletrystyki o krytycznym zacięciu – znacząco kontekstualizują najnowszą prozę Kofty, w której miejsce krytyki zajmuje dydaktyzm (by nie napisać moralizatorstwo), zaś historie obyczajowo-polityczne zastępują teksty publicystyczno-terapeutyczne.

Lektura próz autorki *Fausty* z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, uzupełniona o zarysowane okoliczności historycznoliterackie, uzmysławia, że choć na tle ówczesnych, zaangażowanych w walkę z systemem dokonań literackich utwory te wydawać się mogą niewystarczająco doniosłe, to ponowne, współczesne ich odczytania pozwalają na „przywrócenie” literackiego kobiecego autobiografizmu, nieowocującego schematyzmem, lecz skutkującego wielopiętrowymi opowieściami tożsamościowymi. Dzisiejsze interpretacje przekonują także o możliwości sojuszu konwencji z obszaru literatury popularnej z rozwiązaniami prozy psychologicznej, obyczajowej, politycznej, którego efektem nie jest tendencyjna narracja.

## 2. Dzieciaki z podwórka

Akcja opublikowanej w 1980 roku książki Krystyny Kofty rozgrywa się w latach 1951–1956, a więc w czasie „ustabilizowanego stalinizmu» i konformistycznej rezygnacji”<sup>20</sup> polskiego społeczeństwa. Tej ogólnej diagnozy, oczywiście z dzisiejszego punktu widzenia, nie wyczytamy

---

<sup>19</sup> Osobną prozatorską propozycję stanowi opublikowane w 1988 roku *Ciało niczyje*, powieść-baśń, czy inaczej: romansowa przypowieść osadzona w gotyckich sceneriach. *Ciało niczyje* w przeciwieństwie do *Wizjera*, *Wiórów* i *Pawilonu małych drapieżców* nie zostało dobrze przyjęte przez krytykę. W dzienniku KOFTA notuje m.in.: „Drugi dzień obrad Zjazdu (Stowarzyszenia Pisarzy Polskich – A.G). Siedziałam przez pierwszą godzinę z Bieńkowskim. Jest naprawdę interesujący. Żał mi, że tak dziwnie osobiście potraktował *Ciało niczyje*. Pytał, czy nie gniewam się za to »czytało«. Powiedziałam, że nie. On tak bardzo lubi *Pawilon* i uważa go za niezwykle ambitną książkę. *Ciało* to dla niego czytało”. EADEM: *Monografia grzechów...*, s. 517.

<sup>20</sup> H. ŚWIDA-ZIEMBA: *Młodość PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*. Kraków 2010, s. 232

z *Wiórow*<sup>21</sup>, jeśli nie prześledzimy podstawowego narracyjnego konceptu powieści.

Intencją pisarki (rocznik 1942) było stworzenie opowieści będącej fabularnym przetworzeniem jej własnego doświadczenia<sup>22</sup>. Świat przedstawiony, a widziany oczami dzieci bawiących się na jednym z poznańskich podwórek, współtworzy miejsce akcji nie tylko opowieści prywatnej, ale przede wszystkim małej historii pokoleniowej. Autorka, zawężając fabularną optykę do przestrzeni kamienicznych korytarzy, bram, murków, placów – stałych miejsc dziecięcych zabaw, manipuluje narratorską wszechwiedzą, ogranicza ją, by następnie uczynić z niej pośredniczkę w rozumieniu wydarzeń z lat pięćdziesiątych poprzez pomniejszenie politycznych uniwersaliów do spraw lokalnej sąsiedzkiej wspólnoty.

Według małoletnich bohaterów i bohaterek życie toczy się prozaicznie, ale i dynamicznie, wszystko to, co się wydarza w obrębie wyobraźni i odnosi do wrażliwości młodych, zyskać może przecież odpowiednio nieprzezroczyście znaczenie. Nie chodzi jednak o to, że mamy tutaj do czynienia z wyolbrzymionym, zdeformowanym, zinfantylizowanym obrazem realiów, Kofta ukazuje raczej, w jaki sposób do świata dzieci – świata równoległego wobec codziennej egzystencji dorosłych – „przedostaje się” to, co społecznie i politycznie skomplikowane. Fragmenty rozmów zasłyszanych na klatce schodowej, szepty rodziców, plotki sąsiadów odbijają się w dziecięcej rzeczywistości pozornie niczym echo w studni podwórka – przypadkowo i niezobowiązująco, a faktycznie – na dłużej i na poważniej.

Co istotne, autorka nie buduje fabuły opartej na konfrontacji świata dziecięcego ze światem dorosłych, odsłania jedynie tych światów współistnienie, co w narracji *Wiórow* skutkuje pewną znaczącą dysproporcją. O ile bowiem poznajemy wewnętrzne rozterki młodocianych powieściowych postaci, o tyle dorośli pozostają przez Koftę obdarowani wyłącznie „życiem zewnętrznym”. Redukcję tę można uznać za dowód pisarskiej dbałości o zasadę prawdopodobieństwa – skoro tekst główny powieści utkany ma być z przemyśleń i obserwacji bohaterów najmłodszych, to rodzice, sąsiedzi, starsi lokatorzy kamienicy muszą, jak ryby z powiedzenia, zostać pozbawieni głosu. A jednak ów brak proporcji stanowi ważny, „pokoleniowy” węzeł całej opowieści. Głosu nie mają ryby i... zastraszeni, którzy, aby utrzymać się na powierzchni życia w epoce stalinowskiej, powinni trzymać się powierzchni wypadków, a nie zaglądać pod

---

<sup>21</sup> K. KOFTA: *Wióry*. Warszawa 2006 (wyd. IV). Dalej dla oznaczenia cytatów stosuję skrót W oraz podaję numer strony.

<sup>22</sup> Zob. przyp. 7.

podszewkę oficjalnych zdarzeń, powinni mówić mało i nie wszystko lub po prostu wiedzieć, z kim w ogóle rozmawiać.

Oprócz kilku zdawkowych informacji o przeszłych losach Blokowej, Stróżki, Cholewkarza, Inżynierowej, matki Marycha czy rodziców jednej z głównych bohaterek *Wiórów* – Szprychy, nie mamy dostępu do historii, które postaci te w sobie noszą również dlatego, że Kofcie udaje się przedstawić ważną dla światopoglądowej kondycji swojego pokolenia sytuację dorastania w atmosferze podwójnej tajemnicy. Pierwsza wiązała się z tym, że dorośli wychowani w rzeczywistości przedwojennej i walczący o przetrwanie w czasie wojny, przed własnymi dziećmi milczą o przeszłości. Druga z kolei miała związek z faktem, że dla ludzi urodzonych w czasie wojny lub krótko po jej zakończeniu rzeczywistość PRL-u była naturalnym środowiskiem życia, więc niejasne, niezrozumiałe były sekrety rodziców i powody ich biernej niezgody na obowiązujące społeczne i polityczne realia<sup>23</sup>. Brak wiedzy o historii, sloganowa wiedza nabyta w stalinowskiej szkole sprawiają, że – po pierwsze – dla dorastających bohaterów powieści, zwyczajne i powszednie stają się przenikające codzienność dzielnicy niedomówienia. Dziecięca wyobraźnia wypełnia je negatywnymi emocjami oraz niewyartykułowanym lękiem<sup>24</sup>. Po drugie, normalne okazuje się funkcjonowanie w sprzecznościach i kłamstwie. Oto można należeć do ZMP i wziąć „po cichu” ślub kościelny, można – jak Blokowa – afirmować obyczajowy purytanizm i – jak jej córka – nieobyczajnie się prowadzić, można też – wzorem pani Doni – nieuczciwie oskarżyć innych o nieuczciwość. Dla Szprychy oraz jej koleżanek i kolegów z podwórka nie istnieje awers i rewers tak uporządkowanego świata, normą jest brak autentyczności zdarzeń, zachowań, wyborów.

Z rutyny oczywistego, „podwójnego” życia wytrąca młodych bohaterów *Wiórów* śmierć sąsiadki. Opowieść o umieraniu Starej Pani Człowieku autorka umieszcza w samym centrum swojej narracji. To znaczące choćby dla dopełnienia fabuły będącej „odwrotnością socrealizmu” – w socrealizmie śmierć nie istniała, o śmierci mówili „mieszczanie, metafizycy i tchórze”<sup>25</sup>, ludzie socjalistyczni za sprawą swoich czynów byli programowo nieśmiertelni. Kofta opowiada o ostatnich chwilach życia jednej z najstarszych mieszkanek kamienicy, nieśpiesznie i „centralnie”,

<sup>23</sup> Por. H. ŚWIDA-ZIEMBA: *Młodość PRL. Portrety pokoleń...*, s. 104.

<sup>24</sup> „Dziewczynka przechyla lalkę, która zamyka i otwiera oczy. Przypomina sobie pytanie Blokowej nakładające się na groźne słowa Starej Pani Człowieku, przyjdzie do rozlewu krwi braterskiej, nie chcą ulecieć słowa, widzi je nawet w otwartych, jakby przerożonych oczach amerykańskiej lalki, boi się; boi się nawet żołądek, mdłości podchodzą do gardła... rozlew krwi braterskiej, ciągle się trzeba czegoś bać”. (W, s. 31).

<sup>25</sup> H. ŚWIDA-ZIEMBA: *Młodość PRL. Portrety pokoleń...*, s. 95.

niejako oddając opisywanej przez siebie społeczności doświadczenie wyparte, odebrane jej przez ówczesną propagandę. Scena śmierci ulokowana w centrum powieści to zarazem pretekst do tego, by uzupełnić obecny w *Wiórach* schemat dziecięcej inicjacji o wątek wtajemniczenia, którego wieloznaczność wydaje się zasadnicza zarówno dla obyczajowej, jak i politycznej warstwy utworu, rozpisanej w dalszej części historii.

Kiedy umiera Stara Pani Człowieku, Szprycha i Pająk najpierw uczestniczą w nieco osobliwym, podwórkowym misterium – sąsiedzka wspólnota poszerza się nagle o grupę modlących się kobiet:

Po schodach idą kobiety, po jednej, po dwie, idą modlić się przy zwłokach, pierwsza wchodzi babcia Miry, na nic wysuszona Matka Różańcowa, zawsze w procesji przy obrazie przed samym baldachimem idzie na Boże Ciało, tylko że wtedy jest inaczej ubrana, cała na czarno, a włosy po świeżej trwałej ondulacji, przedział na środku, po bokach fale kanciaste, jak ze srebrnej blachy, za uchem wpięta bardzo ciemnoczerwona róża, teraz zasuwa szybko po schodach, chociaż jest stara, a w procesji to idzie tak tip-top-tip-top-tip-top. [...] Po schodach idą następne stare kobiety, te najstarsze mają najwięcej czasu, żeby się modlić przy zwłokach, codziennie rano idą na mszę do kościoła, do komunii świętej przy głównym ołtarzu.

W, s. 116–117

Potem zaś otrzymują w „spadku” po zmarłej sekreterę i szablę, podobno pamiątkową, „bo nią jakiś dziadek walczył w 1863” (s. 123). Przy czym sekretera należy się dziewczynie, szabla – chłopakowi, ponieważ Kofta potrafi prosto i trafnie pokazać, jak dla jej młodych bohaterów historia materializuje się w owych „historycznych prezentach”, przypisując chłopca i dziewczynkę także do tradycyjnych męskich i kobiecych ról<sup>26</sup>. Z kolei obrzędy żałobne, opisane w *Wiórach* z demaskującym dewocję zacięciem satyrycznym, skutecznie zetrą ślady intymnego młodzieńczego przeżywania śmierci. Pająk będzie więc unieważniał znaczenie religijności i oburzał się na sztuczność podwórkowych ceremonii związanych z pogrzebem, Szprycha pozostanie osamotniona w poczuciu winy i grzechu. Dla dziewczynki wychowanej w katolickiej wierze nie ma bowiem w świecie przedstawionym przez Koftę wyzwolicielskich scenariuszy. W egzystencji dzielnicowej społeczności Kościół nie przestaje być symbolem porządku i moralności, w jego majestatycznym cieniu odbywają się przygotowania dzieci do przyjęcia sakramentu komunii i trwają

<sup>26</sup> Koleżanka Szprychy i Pajaka zostaje obdarowana jeszcze bardziej „kobiecy” rekwizytem – lustrem.

podwórkowe dziecięce debaty dotyczące treści zawartych w katechizmie. Bywa on jednak również miejscem wypełnionym hipokryzją, która dręczy i zawstydza, gdy mowa o dziewczęcym dorastaniu, ciele i seksualności<sup>27</sup>. Szprycha odczuwa wstyd w związku z seksualnością i bezustanny lęk przed śmiercią, zostaje z tym sama, ponieważ Kofta poświęca więcej miejsca buntowi Pająka.

Przełomowe dla dorastających bohaterów powieści mają być poznańskie czerwcowe zamieszki opisane w finale *Wiórow*. Faktycznie jest to przełom, ale specyficzny. Młodzi bohaterowie stają się spontanicznymi uczestnikami społecznego zrywu o doniosłym politycznym znaczeniu, przy czym doniosłość ta nie jest do końca jasna. Wiadomo, że ludzie wyszli na ulice, ojciec Szprychy twierdzi, że po to, „żeby nie było gorzej” (W, s. 251) – Kofta doskonale obrazuje w ten sposób polityczną zachowawczość przedwojennego pokolenia. Tymczasem najmłodszy bohaterowie *Wiórow* są świadkami kilku krwawych wydarzeń, w których z przerażeniem odnajdują sensacyjną wymowę<sup>28</sup>. Śmierć dawniej przysłoniętą fasadą religijności sąsiedzkiej wspólnoty zastępuje niezrozumiała makabra. Kofta w końcowych partiach powieści przedstawia zatem w migawkach, w jaki sposób dzieciaki z podwórka odbierają przyspieszoną lekcję patriotyzmu i jednocześnie odsłania tego patriotyzmu niby zwyczajną, a jednak problematyczną i niepokojącą postać. Na wieść o śmierci Marycha, starszego kolegi, który imponuje chłopcom z kamienicy motorem i fryzurą, Mareczek „wcielił się przez pół nocy w postać Marycha, wyobrażał sobie, jak pada zraniony przypadkową kulą, która nieprzypadkowo znalazła się w jego ciele” (W, s. 251).

---

<sup>27</sup> „Zresztą jeden ksiądz już odszedł z parafii, bo to się potem wydało, taki był surowy, raz wyszedł z konfesjonału i jedną dziewczynę uderzył w twarz, przy wszystkich, a potem się okazało, że wypytywał dziewczynki tylko o takie rzeczy, a czy nosisz ciepłe majtki, a czy mężczyzna cię dotykał i jak to było, czy przez materiał czy bezpośrednio, niektórzy księża są tacy, a czy miałaś myśli nieskromne, o to też pytają chłopaków, ale żeby ksiądz miał pytać, czy cię mężczyzna dotykał, aż się wierzyć nie chce” (W, s. 119).

<sup>28</sup> „– Chciałem ją odciągnąć, bo zobaczyłem, co się święci, ale było za późno, to wszystko trwało chyba parę sekund, może dłużej nie wiem, i kiedy ten tłum się rozbiegł, na torach zostały strzepy munduru z przyklepionymi kawałkami ciała, naprawdę nie, nie było nic, tylko te kawałki...

– Najgorsza była czapka...

– A Szprycha wpatrywała się i nie mogła przestać, aż zaczęła rzygać z mostu na dół – powiedział Pająk.

– Jeden pan, który też stał przy barierze i to widział, potrzywał mi głowę do tyłu, wytarł mi buzię swoją chustką, starszy człowiek, i słyszałam, jak powiedział: Ten nieszczęśliwy kraj, co się z ludźmi porobiło...” (W, s. 241).

Szprycha z kolei wsłuchuje się w słowa ojca:

Tylu ludzi umiera za nic – mówi ojciec – że umrzeć za coś to jest już dużo, jak mnie szlag trafi, to co kto będzie z tego miał, rodzina zgryzotę i koszta pogrzebu. A umrzeć tak jak on, to znaczy wiedzieć, za co, takich śmierci się nie zapomina nigdy, nawet jeżeli się potem o nich nie pamięta.  
W, s. 251

Jest w tych słowach wszystko i nic. Są odczucia, ale nie ma treści, jest pochwała bohaterskiej, a nawet męczeńskiej śmierci, ale jej celowość w oczach Szprychy pozostaje mglista.

*Wióry* czytane od końca okazują się zatem powieścią o inicjacji dzieci z poznańskiego podwórka w naznaczone dużymi emocjami, lecz enigmatyczne społeczne obowiązki i postawy. Przez taką inicjacyjną opowieść przebija wszakże wstrząsająca historia o śmiercionośnej rzeczywistości, będąca z jednej strony potwierdzeniem dziecięcych tanatycznych obsesji, z drugiej zaś – dowodem na istnienie właściwej dla autarkicznej powszedniości podwórza przestrzeni zabobonnej i „odpadowej”:

Śmieciarze się spóźniają, pomyślała, widząc wystające z pojemników śmieci. Machinalnie poruszyła miotłą, zagarniając coraz to nowe drobiazgi, kiedy zobaczyła słabo opierzone ciało czarnego gołębia. Leżał na boku, z głową prawie schowaną pod skrzydłem, z zakrzepłą kroplą ciemnej krwi na dziobie, z otwartymi zmatowiałymi oczyma i z rozkurczonymi, zeszywniałymi z napięcia pazurami, które wydały się olbrzymie przy jego drobnym ciele. Stróżka pochyliła się, sprawdzając, czy żyje. Trąciła go delikatnie miotłą, przewracając na drugi bok, a potem podłożyła szufłę pod lekkie zwłoki i niosła je ostrożnie do śmietnika. Niedobra nowina, znów wróciło do niej to, co pomyślała, jak tylko go spostrzegła. [...] Jeszcze raz podeszła do śmietnika i zanim wyrzuciła następną partię śmieci, obejrzała leżące na wierzchu zwłoki. [...] Niedobra nowina, szukała na prędce tego, co mogłoby się przytrafić, na kogo wypadnie i co to będzie.

W, s. 296

### 3. Ideologie w przestrzeni<sup>29</sup>

Zacytowany wcześniej fragment powieści wprowadza nas w podwórkową rzeczywistość widzianą oczyma Stróżki, a jednocześnie w opisy-

<sup>29</sup> Tytuł tej części artykułu zapożyczam m.in. od K. NAWRATKA, autorki książki *Ideologie w przestrzeni. Próby demistyfikacji*. Kraków 2005.

waną w dalszym ciągu *Wiórów* społeczną atmosferę, towarzyszącą wiadomości o śmierci Stalina. Wieść dociera do mieszkańców kamienicy – by tak rzec – z wysokości śmietnika. Stróżce donoszą o tym oficjalnie smutnym fakcie osobliwi posłańcy: dzielnicowi śmieciarze, jeden z nich to zdeklasowany hrabia, którego postać użytemu przeze mnie określeniu „wysokość śmietnika” nadaje rangę skromnej, acz wymownej metafory.

Shef był kimś lepszym, z przedwojennym wykształceniem, niektórzy mówili nawet, że to zdeklasowany hrabia, ale nikt nie znał jego nazwiska: hrabia, co psy ograbia. [...] Ten hrabia taki głupio mądry, nic nigdy nie powie wprost. Jego błyszczące oczy, patrzące gdzieś wysoko, ponad tym, co można dojrzeć gołym okiem, towarzyszą jej [Stróżce – A.G.] przy zmiataniu.

W, s. 200

Kiedy „umiera ten, co nie miał umrzeć” (W, s. 199), pisarka utrzymuje formę opowieści obyczajowej, w swojej narracji nie stroni jednak od metaforyki. Monolog Stróżki sprzątającej podwórko pozwala autorce obnażyć sposób myślenia prostej kobiety, u której w reakcji na informację o śmierci Stalina odradzają się dotychczasowe lęki: przed donosicielstwem, przed biedą, przed... nie wiadomo czym jeszcze. Umarł przecież nieśmiertelny. Jeden z lokatorów – inżynier, więzień polityczny, zostaje zwolniony do domu, ale poza tym nie sposób dostrzec specjalnych zmian:

świat toczy się naprzód, tak to prawda, i znów jakieś śmieci ktoś wyrzucił z góry, komuś nie chciało się zejść na dół, wszystkie łupiny od ziemniaków i liście kapusty, jakby tak sprawdzić teraz co kto gotuje, to naprawdę można by karę jakąś dać.

W, s. 210–211

Z tych samych okien raz po raz rozbrzmiewa muzyka żałobna, obierki i marsz pogrzebowy „wylatują” z mieszkań niczym uroczyste fajerwerki, a ponieważ nie jest jasne, czy należy się śmiać, czy płakać, co mówić, a czego nie, komu ufać, kogo wreszcie, dla odmiany, otwarcie znienawidzić, fajerwerki te – jak rodzinne brudy z utworów Zapolskiej – najbezpieczniej pozostawić w granicach własnego obejścia.

Taka zawężona do sąsiedzkiej sztamy „utyliczacja” śmieci (nie tylko ideologicznych, lecz także prywatnych<sup>30</sup>) sprawia, że stwarzane przez

<sup>30</sup> „– Pani powinna wszystko wiedzieć, to pani jest Blokową – mówi zaczepnie matka Miry. – Zawsze pani wszystko wie, ale jak co do czego przyjdzie, to tylko z ludzi pani umie wyciągać, taka jest prawda.

– No wie pani, jak pani może tak mówić? – Blokowa zabiera się do odejścia. – Że też pani nie wstyd.

Koftę w powieści „zamknięte prostokątnym murem wysokich kamienic podwórko” (W, s. 195) przypomina jedną z wytworzonych przez ustrój totalitarny przestrzeni samoistnych. O tego rodzaju miejskich obszarach pisze Krzysztof Nawratek, podkreślając ich istnienie w komunistycznej sferze publicznej. Na przykład: place, na co dzień puste, gdyż zazwyczaj funkcjonujące jako miejsca odświętnych pochodów, apeli, defilad, miejsca wyłącznie pozornych społecznych więzi, autor *Ideologii w przestrzeni* przeciwstawia – nieobecny w czasach komunizmu – przestrzeniom „obsługującym”, a więc takim, które służyć powinny społecznej komunikacji, stanowiąc nowoczesną kontynuację tradycji dawnej agory<sup>31</sup>.

Jeśli nazywam podwórkową rzeczywistość z powieści Kofty obszarem samoistnym, to ze świadomością, że mowa tu zarazem o szczególnym porządku publiczno-prywatnym. O ile w ujęciu badacza totalitarnych miejskich rozwiązań, punkty samoistne odpowiadają także pozorowi politycznego autentyzmu, o tyle podwórkowy dziedziniec z *Wiórów* prowokuje raczej do podjęcia kwestii pozornej politycznej autonomii. Zamieszkiwanie dzielnic w powieści autorki *Wizjera* wydaje się sytuować bohaterów i bohaterki utworu na bezpiecznych obrzeżach życia społecznego. Twierdza zwykłości, codzienności, powszedniości, w której chronią się mieszkańcy poznańskiej kamienicy, posiada – takie można odnieść wrażenie – właściwości nie tylko „samooczyszczające”, lecz także obronne.

Powieściowa przestrzeń została ograniczona do podwórka, do tego, co się dzieje za najbliższym rogiem – w sklepie i warsztacie, w których dzieci zazwyczaj szukają nowych przedmiotów do zabawy. Kamienica w utworze Kofty stoi w mieście, ale równocześnie daleko od miasta, na wewnętrznych peryferiach. W enklawie zwyczajności i prywatności mieszkańcy zawiązują rozmaite wspólnotowe więzi o specyficznym charakterze. Z jednej strony, znaczna część lokatorów solidarnie staje po stronie rodzi-

---

– To pani ma być wstyd, mój Marych stale mówi, że pani wstydu nie ma za grosz – mówi matka Marycha.

– Marych niech lepiej siedzi cicho, bo o nim już wiedzą, gdzie trzeba, niech za dużo nie mówi...

– Będzie mnie tu straszyc, ta.. – Matka Marycha szuka określenia, ale trudno jej znaleźć odpowiednie, więc atakuje z innej, najbardziej bolesnej strony, na podwórku wie nie tylko Blokowa, wiedzą również o Blokowej. – A co pani robiła za Niemca, czy też wiedzą tam, gdzie mają wiedzieć, a Bacha? Co dzień z innym pod bramę przychodzi, a potem do bramy, nie wie pani, co tam się dzieje? Sama raz na nią weszłam, bo tak ciemno, bez światła, na stojąco, ten żołnierz taki młodziutki, uciekał gdzie pieprz rośnie, tylko pas odpiął i robił swoją robotę” (W, s. 215).

<sup>31</sup> Przestrzenie samoistne – jak pisze Krzysztof Nawratek – nie są dziełem dwudziestowiecznych totalitaryzmów, ich powstanie jednak było inspirowane populistyczną i reżimową polityką. Zob. K. NAWRATEK: *Ideologie w przestrzeni...*

ców Szprychy w nieco absurdalnym sąsiedzko-administracyjnym sporze o piwnicę i węgiel, z drugiej strony otrzymujemy obraz tego, w jaki sposób bohaterowie żyją, plotkując, jednak na wszelki wypadek na siebie nie donosząc. Takie zachowania wymusza sytuacja zewnętrznej, społeczno-politycznej opresji – mamy zatem powody, by wątpić w trwałość większości podwórkowych gestów solidarności.

Niezwykle ważny i ciekawy jest właśnie motyw plotek. Jeśli w świecie powieści Kofty ktoś rozmawia, komunikuje się, to są to „kobiety blokowe”. Plotkarstwo, gadulstwo bohaterek *Wiórow* rozszczelnia monotonię rzeczywistości. Bywa, że w kobiecym „gadulstwie” jesteśmy w stanie odnaleźć potencjał wywrotowy<sup>32</sup>. Plotki „przylegające” do komunistycznego zdegenerowanego języka politycznego i obyczajowego stają się wyjątkowo ciężkie od rozmaitych przesądów oraz uprzedzeń. Świat osłuchiwany i „obgadywany” w sferze prywatności, szarej codzienności okazuje się miejscem bardzo dwuznacznego oporu wobec ówczesnej władzy – sprawy dzielnicy nie wykraczają poza jej granice, co mieszkańcom daje nadzieję na zachowanie resztek niezależności. W granicach tych jednak mnożą się plotki, które uświadamiają, że znajdujemy się w rzeczywistości pośród oficjalnego peerelowskiego fałszu nie tyle autentycznej, ile uwikłanej w niewiedzę o obowiązującym społecznym układzie<sup>33</sup>.

Kiedy mowa o plotkach, przesądach i polityce zakłada się, że „z plotki wyłania się mimowolnie rzeczywistość prawdziwa, międzysłowna, nieprzedstawiona”<sup>34</sup>, ponieważ budowana przy ich użyciu opowieść ma strukturę szczelinową. Kofta konsekwentnie przeplata narrację dzieci z podwórka z plotkarskimi narracjami dorosłych, w szczelinach pomó-

<sup>32</sup> Por. K. SZCZUKA: *Przędki, płaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*. W: EADEM: *Kopciuszek, Frankenstein i inne*. Kraków 2001, s. 69–81.

<sup>33</sup> Por. rozważania o plotce i polityce Piotra NOWAKA zawarte w posłowie do książki H. ARENDT: *Polityka jako obietnica*. Redakcja i wprowadzenie J. KOHN. Przeł. W. MADEJ, M. GODYŃ. Posłowiem opatrzył P. NOWAK. Warszawa 2005. „Plotka szuka oparcia w czymś, co po angielsku nazywa się *common sense*, a co znaczy »zdrowy rozsądek«, ale także »zmysł wspólny« – wspólny wszystkim ludziom. Do jej żelaznego słownika należą takie zwroty jak: »słyszałem, że«, »mówiono mi«, »być może«, »podobno«, a zatem określenia o niewątpliwie społecznej genezie, po których nie można spodziewać się ani precyzji, ani tym bardziej rzetelności. W tym miejscu nasuwa się szereg pytań [...] – kiedy plotkuje się naprawdę: czy wtedy, gdy nie wiadomo, jak jest, czy może wówczas, gdy dobrze wiemy, jaka jest prawda, tyle że nie chcemy jej ujawnić? Przynajmniej do czasu. Inaczej mówiąc: czy plotka zakłada wiedzę, czy niewiedzę o naturze rzeczywistości? Arendt utrzymuje, że bez plotki (nazywa ją przesądem) nie da się żyć, gdyż oznaczałoby to życie w nieustannym napięciu, w gotowości do zderzenia swojej racji z racją świata”. Ibidem, s. 228. Zob. także tom: *Plotka*. Red. K. UNIŁOWSKI, C.K. KĘDER. Katowice 1994.

<sup>34</sup> H. ARENDT: *Polityka jako obietnica...*, s. 229.

wień i pogłoszek ujawniają się dwa powiązane ze sobą fakty. Po pierwsze, wyrazistsze stają się w powieści głosy świadczące o tym, że mieszkańcy kamienicy chętnie budują swoje poczucie tożsamości na narodowościowych stereotypach: „ludzka kobieta, chociaż Niemka” (W, s. 60), „ten stary był porządny człowiek, chociaż Żyd” (W, s. 53), „kłamie jak Niemra” (W, s. 191); stereotypach, które wiążą się z doświadczeniem wojennym bohaterów powieści, ale również z niepewnością wynikającą z ich egzystencji powojennej – ktoś skądś wrócił do swojego poznańskiego mieszkania, ktoś tu przyjechał po raz pierwszy, by zacząć życie od nowa.

Po drugie, szczególnego znaczenia nabiera w *Wiórach* okrucieństwo dziecięcych zabaw w rodzaju Żydala z Paryżala czy w rozstrzeliwanie Niemców. Dodatkowo, grozę budzą bajedy założycielskie, *urban legends*, którymi dzieciaki wymieniają się w ramach rozmów o mieście, dzielnicy i możliwych zbrodniach – nie mogło zabraknąć informacji o poćwiartowanych ciałach i specjalnych żydowskich opłatkach wyrabianych z niemowlęcej krwi. W powieści Kofty odnajdziemy również fragment poświęcony programowemu szkolnemu przedstawieniu:

Po co ta Blokowa tak o wszystko pyta, powiedziała matka i znów niepokój o zamykającą oczy lalkę ogarnia dziewczynkę, nikt takiej nie ma na całym podwórku, przyszła w paczce z Ameryki, z tej samej, o której uczyli się w szkole, o tym, jak tam biją Murzynów, nikt jeszcze nie widział prawdziwego Murzyna, tylko na rysunku, z kółkami w uszach i wielkimi ustami jak dwie czerwone parówki, albo takiego Murzynka, jak ma Mira, normalna lalka, tyle że czarna i ma wystraszone przewrócone oczy, na akademii z okazji Dnia Dziecka Podrzutka przemalowali na brązowo pastą do butów, usta krwistą szminką rozmazane od ucha do ucha i wielkie kolczyki zrobione ze złotek od czekolady, wystąpił razem z Włodasem, który odgrywał Chińczyka w kimonowym haftowanym szlafroku matki i słomkowym płaskim abażurku od lampy, z przypiętym z tyłu głowy warkoczem z czarnego sznurka przyciętym równo jak ogon konia i z namalowanymi na ukos oczami, a z nimi biała dziewczynka z twarzą upudrowaną mąką: „Po szerokim pięknym świecie idą dzieci, idą dzieci, krok za krokiem, dziecko z dzieckiem, polskie, czeskie i radzieckie...”, potem uklonił się Murzynek Bambo” przez Juliana Tuwima: „Murzynek Bambo w Afryce mieszka, czarną ma skórę ten nasz koleżka i oklaski, bo Chińczyk zrobił minę i zaczął za wcześniej śpiewać: „jestem mały Chińczyk z Chin, mam na imię Czyn-ka-lin, w papierowej mieszkam chacie, w pracy już pomagam tacie, choć mam tylko siedem lat, zrywam herbaciany kwiat...”, a po każdej zwrotce pan od wuefu uderzał parę razy w wysokie klawisze i to brzmiało zupełnie jak prawdziwa chińska muzyka.

Fragment ów mógłby stanowić przykład narracji o szkolnych upokorzeniach. Równocześnie współistnienie żywiołu parodystycznego, dziecięcej nieporadności i bezradności oraz systemowego przymusu<sup>35</sup> w konfrontacji z postawami dorosłych prowadzić musi do wniosku, że pisarka pokazuje nam świat, w którym na rzeczywistość prawdziwą, międzysłowną, nieprzedstawioną składają się niezmiennie nacjonalistyczne przesady. *Wióry* są opowieścią o tym, co w ówczesnym życiu poznańskich drobnomieszczan składało się na zwyczajną, normalną codzienność, a zarazem neutralizowało figury wykluczeń i uprzedzeń, które wyznaczały podstawowe zasady konstruowania zbiorowej tożsamości.

W plotkach kobiet „dzieje się” historia (możemy dowiedzieć się z nich o przeszłości bohaterów i bohaterek utworu *Kofy*), ale za ich sprawą zyskujemy obraz rzeczywistości, w której wszelkie tożsamościowe napięcia rozpuszczają się, krzepną, nie wymagają niezgody. Narrację polityczną rozpisaną przez *Kofę*, trzeba więc rekonstruować, „grzebiąc się w przesądach”<sup>36</sup>. Jeden z nich sprowadza się do przekonania, że wypowiedziane na schodach kamienicy przez „zwykłych” ludzi złe, a na pewno fałszywe opinie o Żydach i Niemcach posiadają „zwykłe” znaczenie. Są to wypowiedzi w oczywisty sposób nieprzemocowe, niewinne, organizujące życie dzielnicy, niegroźne dla reszty świata. Przesąd drugi odnosi się z kolei do wątków, które zawiera zakończenie powieści.

Otóż lokatorzy kamienicy uczestniczą w czerwcowej rewolucji przede wszystkim za pośrednictwem plotek<sup>37</sup>. W finale *Wiórów* wydarzenia

<sup>35</sup> Wątek parodii i upokorzenia w kontekście narodowych stereotypów zajmuje ważne miejsce w teoriach z kręgu *postcolonial studies*. Por. H. Gosk: *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku. Kraków 2010, s. 65.

<sup>36</sup> Nawiązuję tu do rozważań Arendt o polityce jako aktywności polegającej na walce z przesadami, które zazwyczaj stanowią siłę napędową historii. „Niebezpieczeństwo płynące z przesądu polega na tym, że zawsze jest on zakotwiczony w przeszłości – tak doskonale zakotwiczony, że nie tylko wyprzedza i blokuje sądy, ale wręcz uniemożliwia zarówno osąd, jak i rzeczywiste doświadczenie stanu terażniejszego. Jeśli chcemy rozwiewać przesady, musimy najpierw odkryć zawarte w nich sądy z przeszłości, to znaczy musimy odsłonić prawdę, która się w nich kryje. Jeśli to zaniedbamy, całe armie oświeconych mówców i całe biblioteki na nic się zdadzą, co wyraźnie widać na przykładzie niekończących się i wiecznie bezowocnych prób uporania się z kwestiami, które obciążone są wiekowymi przesadami, jak problem Żydów bądź problem Murzynów w Stanach Zjednoczonych”. H. ARENDT: *Polityka jako obietnica...*, s. 131–132.

<sup>37</sup> „Podwórko czekało razem z dorosłymi i dziećmi na coś, co miało się wydarzyć. Dzieci obsiadły trzepak.

Matka Marycha przewodziła grupie stojącej przed bramą środkowej klatki.

– Do czego to musiało dojść – mówiła.

– Ludzi mają za głupich – gorączkował się Cholewkarz. [...]

z czerwca 1956 roku z trudem dzielą, przecinają podwórkowy dziedziniec, nawet symbolicznie, są echem, odbijają się w doniosłych tonach w studni pomiędzy kamienicami i ostatecznie cichną. Najpierw: „studnię podwórka wypełnił zwarty śpiew wielu tysięcy głosów, za którym ciągnęło się echo następnych, jakby pierwsza linijka tekstu znanej wszystkim pieśni nie miała się nigdy skończyć” (W, s. 230), potem: „noc uśpi znużonych i przywróci ład na podwórku” (W, s. 251), wszystko będzie po starymu.

Dla bohaterów i bohaterek *Wiórów* coś „albo się zmieni, albo się nie zmieni” (s. 250). Takie podejście wynika z przesądu, według którego społeczne zmiany zależą zawsze od scentralizowanej władzy, a nie od ludzi oraz że polityczny konformizm to w tej sytuacji jedyne mądre, zdroworozsądkowe wyjście.

#### 4. Dzielnicowa scena balkonowa

I nagle nad spokojnym dotąd, leniwym podwórku zaczął się ruch nagły jak w teatrze, kiedy skamieniałe po odsłonięciu kurtyny postacie ożywają w gorączkowej akcji. Otwierały się okna, pojawiali się nowi ludzie, co chwila ktoś wychodził na balkon i wołał, jak majtek, który pierwszy zobaczył ziemię.

– IDA, JUŻ IDA.

W, s. 230

Przywołany fragment to jedynie zapowiedź sceny balkonowej, z którą mamy do czynienia w finale *Wiórów*, zapowiedź znacząca, wyraźnie zarysowująca umiejscowienie mieszkańców dzielnicy na arenie historycznych wydarzeń. Odnotowanemu w utworze Kofy przestrzennemu dystansowi odpowiadają opisane przeze mnie układy społeczne, które daje się wyczytać z książki autorki *Wizjera* przez poszukiwanie w tekście zideologizowanych miejsc powieściowej przestrzeni. Fakt, że pisarka opisuje poznańskie

– Jezu, żeby tylko się co nie stało. – Matka Marycha nie słuchała już, co mówią, lecz poddała się niepokojowi.

– Nic się nie stanie, niech się pani o nich nie martwi, już oni wszystko dobrze przygotowali, akurat są Targi, pełno gości zagranicznych, jak co do czego przyjdzie.

– Do swoich nie będą strzelać.

– A słyszał pan, co było pod radiostacją?

– To niemożliwe, na Dąbrowskiego wyszli z czołgów i z ludźmi się ściskali” (W, s. 237).

strajki, wskazując ich obserwatorów, nie uczestników, pozwala wysnuć jeszcze jeden wniosek. Podwórko, pozornie niezależne od działania władzy funkcjonującej gdzieś daleko i na zewnątrz, pozostaje przestrzenią tak sprywatyzowaną, że ostatecznie poświadczającą dezintegrację sfery publicznej; dezintegrację, która sprzyja wspomnianym już konformistycznym postawom społecznym.

Scena, którą nazywam „balkonową”, nie tylko niejako domyka narrację polityczną Kofty, lecz także stanowi karykaturalne spotęgowanie owego stanu dezintegracji. Jej bohaterem jest były Ubowiec, ojciec Eli, jednej z dziewcząt z podwórka. Mężczyzna o wyglądzie zdradzającym podobieństwo do wąsatej postaci uwiecznionej na wiszących niemal wszędzie portretach, od początku powieści zostaje przez narratorkę obsadzony w roli kogoś, kto postradał zmysły<sup>38</sup>. Co wieczór wpatruje się w makietę bitwy pod Stalingradem, a kiedy ludzie wychodzą w proteście na ulicę, staje na balkonie i przygląda się ulicznym starciom, podobnie jak podziwiany przez niego wódz i strateg.

Jest w tej scenie niemal wszystko, co niezbędne do tego, byśmy w zakończeniu powieści zamiast chocholego tańca ujrzeli błędne koło (choć faktycznie czworokąt) podwórka. Widzimy oto zwyczajną rzeczywistość, która jest pustą formą i którą należy „wypełnić” sensem historii:

Z wysokości balkonu dachy dwóch blaszanych garaży tworzyły wzniesienie, coś w rodzaju naprędce skleconej estrady, na której spódnice wirują w ludowym tańcu, albo śpiewa biało-granatowy chór; z wysokości balkonu, jak ze specjalnego podwyższenia, widać było wszystko: niedomknięte śmietniki, trzepak do ewolucji gimnastycznych, zwłoki szczura, otrutego skrytobójczo serem tyłzyckim, koszule Inżyniera wydęte jak żagle podczas parady, a z płotem w tamtym ogrodzie bukiety kwiatów rosnące na klombach, już w gotowych wiązankach, które małe dziewczynki wręczą za chwilę dostojnikom.

Topole proste jak maszty czekają tylko, żeby zawiesić na nich wielometrowe wstęgi flag, rozległby się ich wzruszający łopot na wietrze, chociaż dzisiaj nie ma takiego wiatru, mogłyby smętnie opaść, a flaga jest po to, żeby łopotąła; podwórko przygotowane do jakiejś ważnej akademii, coś się czuje w powietrzu, na akacji trzeba by zamontować

<sup>38</sup> „Ta Elżucha od Ubowca, jaka to dobra dziewczucha, [...] on taki sam Ubowiec jak pani, co on za to może, ciągle tylko strateg i strateg, i tak w kółko, jego trzeba leczyć, może kiedyś to tak, ale teraz na rencie jest, po nocach czyta, taką mapę ma, wiem, bo mi moja dziewczucha mówiła, jak była u tej Elżuchy, to jej pokazała jego pokój, wszędzie zdjęcia wiszą, portrety różne, w mundurze i bez. Przy orderach, a na biurku stale leży taka wielka mapa, a w nią w różnych miejscach powpinane szpilki z takimi małymi chorągiewkami, z papieru czerwonego wycięte” (W, s. 68).

głośnik, przez który rzeński młodzieńczy głos by informował: idą teraz nasi wspaniali chłopcy, idą tak dziesiątkami, wznosząc transparenty i okrzyki. [...] chmara białych gołębi wypuszczona nagle, nie, nie są białe, te są jakieś nieruchawe, obsiadły balkon i czekają na coś do zjedzenia, ślamazarne i tłuste. Ojciec Eli tupnął, ale łąziły dalej, nie wzbily się do lotu, musiał je dosłownie skopywać, żeby przefrunęły nad podwórkiem, nad trybuną honorową z blaszanych garaży, gdzie teraz siedzą wszyscy i klaszczą, zamarli ich dłonie w rozwarciu, mierząc odległość między jedną a drugą ręką przed kłaśnięciem, jaka to odległość, jedni mierzą ją dłońmi ustawionymi pionowo, inni ukosem, jeszcze inni zupełnie poziomo [...] oklaski brzmią równo, układają się w rytm rzucanych okrzyków, niech ży-je, niech-ży-je. [...]

Trudno tak stać samemu bez ostoi, bez oparcia pośród otaczającego zewsząd ubóstwa ideologicznego, które nie potrafi przewalczyć chwilowych zakłóceń, jak tylko przez podniesione pięści.

s. 232–233

Retoryka, na którą składają się anachroniczne wizje polityczne i język człowieka szalonego, stanowić może klamrę tej części *Wiórów*, która demaskuje społeczność dzielnicy jako wspólnotę ulepioną z przesądów. Przesądami w powieści Kofty „zarządzają” bowiem kobiety, ojciec Eli, czuwający nad biegiem dziejów na balkonie, staje się tymczasem bohaterem historii jako męskiego obłądu, jako wybitnie narcystycznego i militarnego spektaklu.

Oprócz szaleństwa mężczyzn i przesądów kobiet – głównych wątków politycznej opowieści autorki *Ciała niczyjego* – warto być może podkreślić także tę osobliwą, balkonową scenierię politycznej aktywności jednego z bohaterów *Wiórów*. Balkon to wyjątkowa, oddalona trybuna, a zarazem interesująca figura mieszczańskiego uczestnictwa w ówczesnym życiu społecznym – punkt obserwacyjny i miejsce prywatnej wygody z widokiem na sferę publiczną.

#### Bibliografia podmiotowa

KOFTA K.: *Wióry*. Warszawa 2006 (wydanie IV).

#### Bibliografia przedmiotowa

ARENDR H.: *Polityka jako obietnica*. Redakcja i wprowadzenie J. KOHN. Przeł. W. MADEJ, M. GODYŃ. Posłowiem opatrzył P. NOWAK. Warszawa 2005.  
CZACHOWSKA A.: *O dobrej książce*. „Nowy Wyraz” 1981, nr 6.

- CZAPLIŃSKI P.: *Ślady przelotmu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997.
- FARON B.: *Z dyskusji o neorealizmie w latach międzywojennych*. W: *Czy mały realizm? Wybór i oprac.* J. KAJTOCH, J. SKÓRNICKI. Warszawa 1967.
- GOSK H.: *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. W *kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*. Kraków 2010.
- IWASIÓW I.: *I Faustyna umrze...* „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.
- KOFTA K.: *Monografia grzechów 1978–1989*. Warszawa 2006.
- KRASKOWSKA E.: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 1999.
- KWIATKOWSKI J.: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2003.
- NATANSON W.: *Nowa książka Krystyny Kofty*. „Nowe Książki” 1990, nr 2.
- NAWRATEK K.: *Ideologie w przestrzeni. Próby demistyfikacji*. Kraków 2005.
- NOWACKI D.: *Jak być kochaną*. „Nowy Nurt” 1995, nr 23.
- ORSKI M.: *Etos lumpa. Szkice literackie*. Wrocław 1978.
- PACZOSKA E.: *Na strychu i po kątach. Pisarki międzywojenne w cieniu PRL-u (Rekonstrans)*. W: *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*. Red. naukowa i wstęp H. Gosk. Warszawa 2008.
- Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*. Red. I. IWASIÓW, A. GALANT. Kraków 2011.
- Płotka*. Red. K. UNIEŁOWSKI, C.K. KĘDER. Katowice 1994.
- SZCZUKA K.: *Przędki, płaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*. W: EADEM: *Kopciuszek, Frankenstein i inne*. Kraków 2001.
- ŚWIDA-ZIEMBA H.: *Młodość PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*. Kraków 2010.
- ŻÓŁCIŃSKI T.J.: *Dzieci z jednego podwórka zabaw*. „Nurt” 1981, nr 2.
- ŻULIŃSKI L.: *Brudna Arkadia*. „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 7.

Arleta Galant

### A backyard political novel – *Wióry* by Krystyna Kofta

Keywords: women's writing, political novel, space, ideology, private/public

#### Summary

The author of the article discusses *Wióry*, a novel by Krystyna Kofta, published in 1980. The most important interpretation motives concerning the work written by a Polish female writer are connected with the issues related to a political narration and ideology of the space that is organized by the worlds of child and adult characters. A backyard in Poznań – the place of action – was perceived here as a specific (both a private and public) conventional sphere being a reflection of complicated social relations of the Stalin era.

---

Arleta Galant

Die politische Hofgeschichte – *Wióry* von Krystyna Kofta

Schlüsselwörter: Frauenprosa, politischer Roman, Raum, Ideologie, privat/öffentlich

Zusammenfassung

Die Verfasserin schildert den im Jahre 1980 veröffentlichten Roman *Wióry* (dt.: *Die Späne*) von Krystyna Kofta. Die wichtigsten Stränge des Werkes betreffen die politische Kommunikation und Ideologie des Raumes, den Kofta aus der Welt der Kinder und der Erwachsenen gebildet hat. Der Innenhof in Poznań (dt.: Posen) – der Handlungsort des Romans – wurde hier als eine spezifische (sowohl private wie auch öffentliche) Sittensphäre betrachtet, die komplizierte gesellschaftliche Relationen der stalinistischen Zeit widerspiegelt.

**„Na progu“**



Joanna Kisiel  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## Topografia wstępu O *Wspólnym pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego

Słowa klucze: Zbigniew Uniłowski, wstępu, śmierć, gruźlica, mizoginia

Lucjan Salis w debiutanckiej powieści Zbigniewa Uniłowskiego *Wspólny pokój* umiera na gruźlicę w czasie fabularnym – rzecz można – równoległym do tego, w którym żegna się z życiem Stanisław, bohater *Brzeziny*, znakomitego opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Obydwa utwory ukazały się drukiem kolejno w 1932 i 1933 roku, miejsce i czas ich ukończenia określają zapiski autorskie umieszczone każdorazowo pod tekstem opowieści. Notka: „Zakopane 1931”<sup>1</sup> – dopełnia zatem zakończenie *Wspólnego pokoju*, informację: „Zakopane, Atma, 1932”<sup>2</sup> – odnajdujemy po precyzyjnie skomponowanym domknięciu *Brzeziny*. Czasowa i przestrzenna bliskość powstania utworów, których zasadniczą linię fabularną wyznacza opowieść o umieraniu na gruźlicę młodego, dwudziestokilkuletniego bohatera, skłaniać by mogła do tropienia wzajemnych(?) wpływów czy inspiracji, będących efektem możliwych rozmów w kręgu zakopiańskiej Atmy, gdyby nie to, że obaj pisarze dokonali zupełnie innych artystycznych wyborów, zastosowali całkowicie różne rozwiązania, poszukiwali w swych narracjach odmiennych symbolicznych sensów, posługując się jednak zasadniczo podobnym schematem fabularnym.

---

<sup>1</sup> Z. UNIŁOWSKI: *Wspólny pokój*. W: IDEM: *Wspólny pokój i inne utwory*. Oprac. B. FARON. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 292. Dalej dla oznaczenia cytatu stosuję skrót *Ws* oraz podaję numer strony.

<sup>2</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Brzezina*. W: IDEM: *Opowiadania wybrane*. Oprac. A. ZAWADA. Wrocław–Warszawa–Kraków 2001, s. 140.

Jakkolwiek finał obydwu utworów wyznacza przedwczesna, gruźlicza śmierć młodego człowieka, na wiele sposobów zapowiadana wcześniej w tekście, każdorazowo punkt wyjścia fabuły zawiera w sobie optymistyczną możliwość nowego początku w życiu bohatera. Obydwie narracje otwierają sceny względem siebie analogiczne. Podczas gdy w *Brzezynie* Stanisław, po dwuletnim pobycie w eleganckim, szwajcarskim sanatorium, w świetnym humorze i modnych, szafirowych skarpetkach przybywa do samotnej leśniczówki dawno niewidzianego brata, na pierwszych kartach powieści Uniłowskiego Lucjan Salis, „rosły, opalony chłopak”, wesoło rozgląda się po warszawskim dworcu, przybyły tam po półrocznej kuracji w Zakopanem. Przed podleczoneymi młodzieńcami otwierają się zatem nowe horyzonty, i to w sensie nie tylko przestrzennym.

Zmiana miejsca pobytu bohaterów w obydwu przypadkach oznacza wejście w zupełnie inny świat. Położony na odludziu dom brata Stasia, otoczony z jednej strony sosnowym borem, a z drugiej prześliczną brzezyną, jest obietnicą wytchnienia i spokoju, która nieco przeraża nawykłego do towarzyskich rozrywek bywalca dancinów w Davos. Niespodziewanie jednak, wśród lasów, z daleka od gwarne go świata, przyjdzie Stasiowi poczuć nieznaną mu wcześniej smak miłości i prawdziwego życia.

Innego typu zmiana staje się natomiast udziałem Lucjana. Pobyt w Zakopanem, ufundowany młodemu pisarzowi przez bogatego mecenas, kurczy się w jego relacji do jałowej monotonii odpoczynku i rozmyślań:

Chorowałem długo i nudnie. Te pół roku suchego kaszlu, połykania świeżego powietrza na werandzie i rozmyślań bokiem mi już wylazło. Mam wrażenie, że może trochę zinteligentniałem, wiesz – samotność, tego ten... Tam jest tylko ładnie, zwłaszcza jeśli chodzi o przyrodę. Ale żeby z tego korzystać, trzeba być zdrowym.

Ws, s. 4–5

Lucjan powraca do Warszawy z nadzieją na to, że wreszcie zacznie pisać, pobudzony być może atmosferą literackiego fermentu, spragniony plotek i knajpianych spotkań z kolegami po piórze. Rzekomo nudną samotność wśród piękna przyrody, odwrotnie niż Staś, zamieni jednak na udrękę nieustannego towarzystwa. O ile bowiem bohater *Brzeziny*, odchodząc od świata, przyjmuje odwieczny porządek natury z zapisaną w nim tajemnicą życia i śmierci, o tyle Lucjana odgrodzi od tego ładu przestrzeń miasta, duszny labirynt kawiarnianych eskapad i w końcu, spowodowane nawrotem choroby, koszarne uwięzienie w czterech ścia-

nach „wspólnego pokoju”. Bohatera, nawykłego czasowo do pewnego komfortu, zdrowego powietrza i wspaniałych widoków, Warszawa powita przygnębiającą aurą przedwiosennego miasta:

Spojrzał w ołowiane niebo, na wilgotne domy i zabłocony trotuar. Zrobiło mu się smutno – pocieszył się, że marzec w mieście zawsze jest taki, ale oczy jego straciły swój wesoły blask.

Ws, s. 4

Bieda, niepewność jutra, brak możliwości wyboru mieszkania i uciążliwy przymus przypadkowego towarzystwa wyznaczą perspektywę pobytu Lucjana w stolicy. Ciężkie, ołowiane niebo nad zabudowaniami miasta już pierwszego dnia po przyjeździe jawi się zatem jako zapowiedź uwięzienia w zacieśniającej się coraz bardziej przestrzeni, niczym w pułapce ścian i losu, w której przeczuwać można nieuniknioną i – co gorsza – nieodległą perspektywę grobu. O niej nie pozwolą bohaterowi zapomnieć monotonnie przesuwane za oknem konduktu pogrzebowe i śmiertelne przypadki współmieszkańców tytułowego pokoju.

Trudno się dziwić, że w jego przytłaczającej ciasnocie umierający Lucjan zatęskni w końcu za światem natury:

Kiedy uświadamiał sobie, jak dalekim jest wszelki geniusz ludzki od owej istotnej doskonałości, którą natura sprytnie sobie ukryła i o jej istnieniu domyślać się tylko pozwala, aby mieć uciechę z bezskutecznych zamierzeń swoich marionetek, od doskonałości bezmyślnie metafizyką przez ludzi nazwanej – wówczas jedno drobne wzruszenie na skutek śpiewu słowika podczas nocy wiosennej przedkładał ponad wszystkie dorobki rozumu człowieka, bowiem nocy takiej pojmował, iż jest najbliższy prawdy. Lecz oto oddalony był bardzo od drzew i ptaków, natomiast dusił się systematycznie w śmierdzącej alkwie na ulicy Nowiniarskiej.

Ws, s. 235

To jeden z rzadkich momentów afirmatywnych w wypełnionym bezwolną rezygnacją i jałowymi rojeniami o twórczości i sławie życia młodego pisarza. Refleksja o niedostępnych mu przejawach piękna świata, najprostszych i jedynie prawdziwych, przejrzy się w ironicznym zwierciadle uporczywej obecności jednego z lokatorów pokoju, którego „zaduma” postawi pod znakiem zapytania także „głębie” rozważań Lucjana:

Wreszcie w głębokiej zadumie dłubiący w nosie Józef bynajmniej nie przychylniał się do podniesienia uroku nieszczęsnego pokoju.

Ws, s. 235

Ów pokój, upiorna karykatura domu, w którym krzyżują się losy stłoczonych na małej powierzchni zupełnie przypadkowych osób, nie sprzyja budowaniu więzi, lecz staje się nade wszystko poligonem niechcianej bliskości. Wspólny pokój nader rzadko bywa wspólnotą stołu, a spotkania w nim mają zwykle przymusowy i przykry charakter:

W tym pokoju spotykali się wszyscy jak w jadłodajni, w której rzadko coś jedzono. Wesołości było tu niewiele, natomiast jedno drugiemu wiecznie przeszkadzało, nie lubiano się i wyklócano.

Ws, s. 247

Przedłużająca się sytuacja nie sprzyja normalizacji stosunków. Tym bardziej, że do pewnego momentu opowieści lokatorów ciągle przybywa, jakby owo zagęszczenie ponad miarę testowało możliwości zarówno przestrzeni, jak i psychicznej wytrzymałości jej mieszkańców. Przybywają zatem indywidua coraz trudniejsze w codziennym obcowaniu, takie jak obrzydliwie perwersyjny gawędziarz i wyjątkowo nieprzyjemny awanturnik Edward Mokucki czy odrażająca w swej fizyczności, złośliwa i zawzięta matka Bednarczyka. Co gorsza, nikt z lokatorów nie wydaje się zainteresowany działaniem na rzecz wspólnego dobra, a normy społecznego życia ulegają rozluźnieniu w egoistycznych i na ogół bezmyślnych manifestacjach własnych interesów i słabości. Nic dziwnego, że w murach ciasnego i ubożego mieszkania tężeje niemoc i zło:

Istotnie, coraz podlej działo się mieszkańcom wspólnego pokoju. Zło tworzyło się powoli i systematycznie, obficie zasilane nudą, skutkami przepicia i musiem przebywania ze sobą ludzi o odmiennych charakterach.

Ws, s. 200

W tych warunkach codzienne życie odsłania swoją gorszą, ponurą stronę. Jak słusznie zauważa Feliks Netz, w powieści Uniłowskiego „niewiele z tego, co turpistyczne i obsceniczne będzie nam oszczędzone”<sup>3</sup> – w myśl nadrzędnej autorskiej strategii, by odsłonić miejsca egzystencji, dyskretnie omijane na ogół przez wybrednych czy nazbyt estetycznie wrażliwych pisarzy. We *Wspólnym pokoju* trywialność zwykłych ludzkich spraw nie buduje zażyłej bliskości stłoczonych w ciasnocie skromnej kwatery mieszkańców, lecz potęguje uczucie niechęci, obcości i dystansu:

Obok szargało się życie tamtych, jak brudna ścierka po podłodze.

Ws, s. 208

---

<sup>3</sup> F. NETZ: *Pars pro toto*. O „*Wspólnym pokoju*” Zbigniewa Uniłowskiego. W: IDEM: *Ćwiczenia z wygnania*. Mikołów 2008, s. 163.

Wspólny pokój nie determinuje, wbrew oczekiwaniom, wspólnego życia, lecz ironicznie określa charakter owego funkcjonowania „obok” siebie, w którym niechcianą przestrzenną bliskość zdaje się równoważyć psychiczne oddalenie, potwierdzone wskazaniem: „tamci”. Spotęgowane poczucie obcości wśród ludzi sprawia, że bohater z natrętną konsekwencją postrzega życie innych jako czczą szamotaninę, pełną brudnych, cielesnych spraw. Niedostatek życiowej przestrzeni staje się szczególnie uciążliwy, gdy codzienność odsłania swoje tyleż wstydlive, co trywialne sprawy. Tytułowa wspólnota mieszkania sprawia bowiem, że naruszeniu ulegają wszelkie granice intymności: stłoczenie demaskuje nieciekawą fizjologiczną stronę codziennego bycia<sup>4</sup>, prowokuje nieustanne konflikty związane z nierównością nawyków i dyscypliny w zakresie higieny osobistej, zmusza do uczestnictwa w erotycznych doświadczeniach współlokatorów. W efekcie „niechciana bliskość” przejmuję odrazą i wstrętem.

Pisze Winfried Menninghaus:

Elementarny wzorzec wstrętu stanowi doświadczenie niechcianej bliskości. Natarczywą obecność, wachającą czy smakującą konsumpcję oceniamy jako brukającą i staramy się o dystans względem niej. W tym sensie teorię wstrętu można uznać za przeciwieństwo – choć nie całkiem symetryczne – teorii miłości, pożądania i apetytu jako form obcowania, które stoją pod znakiem chcianej bliskości. Apetyt i pożądanie erotyczne dążą do zniesienia dystansu, do zjednoczenia; idealną obecność na ich gruncie, znoszącą wszelkie napięcie typu „nieprzyjemność”, zakłóca co najwyżej ów przejściowy moment, którym w wypadku wstrętu jest gwałtownie poszukiwana droga wyjścia z „fałszywych objęć”<sup>5</sup>.

Jakkolwiek przykutemu do łóżka Lucjanowi niewątpliwie doskwiera, pozbawiający go sił, uścisk choroby, prawdziwe męki i silną odrazę wywołuje w nim konieczność trwania w „fałszywych objęciach”, będąca skutkiem dzielenia przeludnionego ponad miarę „wspólnego pokoju”. Fantazja o możliwościach wymknięcia się z owych podwójnych kleszczy pokazuje jednak jałowość branej pod uwagę alternatywy. Tęsknota za wyjściem z dokuczliwie dzielonego z innymi mieszkania okazuje się pragnieniem gwarnej, kawiarnianej normalności:

---

<sup>4</sup> Pisze na ten temat w zupełnie innym interpretacyjnym kontekście K. WIERZBIKA-TRWOGA: *Łamanie tabu sekrecji na przykładzie „Wspólnego pokoju” Zbigniewa Uniłowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 3, s. 63–73.

<sup>5</sup> W. MENNINGHAUS: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków 2009, s. 8.

Korciło go, żeby wstać z tego przeklętego barłogu, na siłę podnieść się, ubrać i pójść między ludzi, w to normalne życie kawiarniane, gdzie wszystko nie jest tak wstrętne obnażone, jak tu, w tym wspólnym pokoju.

Ws, s. 239

W kontekście udręk „wspólnego pokoju” owo „pójść między ludzi” wydaje się życzeniem paradoksalnym. To nie sama obecność innych jest uciążliwa, lecz „wstrętne obnażenie” ludzkich spraw, przed którym chronią – jak się zdaje – pozór i powierzchowność kontaktów towarzyskich, iluzje miłosnych fascynacji, sztubackie alkoholowe ekscesy oraz zasłona niekończącej się paplaniny, mieszczącej w sobie zarówno plotki i pomówienia, jak i lekturowe olśnienia i niechęci. Woal kawiarnianego dymu i pijackich zamroczeń ludzi możliwością zapomnienia o zgrzebnej prawdzie egzystencji, która w nagiej postaci, pozbawiona znieczuleń, atakuje odrażającymi przejawami obnażonej cielesności. Ekspansja ciała w mikroświecie „wspólnego pokoju” odkrywa to, co odstręczające i literacko – mogłoby się zdawać – niegodne uwagi: wstydlive wyziewy i wydzieliny, związane z organiczną stroną fizjologii, nużącą i żenującą machinę spożywania i wydalania, fizyczne aspekty seksu i umierania oraz powszechność praktyk masturbacyjnych, rejestrowanych w świadomości głównego bohatera jako żałosne upadki w ciało.

Strategia narratora powieści natrętnie demaskuje nędzę egzystencji osób stłoczonych w równie ponurej i ciasnej przestrzeni, gdzie wychodek cuchnie pod samym nosem, zamykając drogę do jakichkolwiek sublimacji czy tęsknot. O redukcji ludzkiego losu do animalnych funkcji decyduje – jak się zdaje – spotęgowana ponad miarę ciasnota i brzydota miejsca, które nie pozostawia wielkiego wyboru:

Przecież lepiej byłoby mi zdychać w miejscu, gdzie nie ma tej śmierdzącej nędzy i tego wychodka, co mi ciągle cuchnie pod samym nosem!

Ws, s. 264

Wspólnota ludzkich spraw w pokoju na Nowiniarskiej nie jest ani wspólnotą stołu, ani nawet miłosnego łoża, choć w behawioralnych opisach działań bohaterów jedzenie i erotyka zajmują poczesne miejsce. W przedstawianiu życia młodej literackiej bohemy zasadniczą rolę odgrywa konsekwentna degradacja, która sprowadza bliskość zderzonych z sobą losów do wspólnoty wychodka. W tym wypadku nad możliwymi familiarnorubasznymi konotacjami zdecydowanie dominuje odraza i wstręt.

To właśnie wstręt wydaje się kluczową figurą doświadczenia zapisaną w powieści Zbigniewa Uniłowskiego. „Wspólny pokój” jako synonim

„wstrętnego obnażenia” trywialnych i wstydlivych ludzkich spraw jawi się nam nieodmiennie w uporczywych ramach ciasnoty, nędzy i smrodu. Stylistyka wstrętu w powieściowej narracji zatacza szerokie kręgi. W jej władzy pozostaje nie tylko niechciana bliskość współlokatorów przetłoczonego mieszkania, nie tylko jego bieda i przygnębiająca brzydota, lecz także refleksja młodego pisarza nad sobą samym i jego rozrachunki z losem. Perspektywa przedwczesnej śmierci skłania Lucjana Salisa do gorzkich podsumowań:

W poszukiwaniu czegoś istotnego osłabił swoje nerwy i przeoczył młodość. Kimże jest wreszcie? Wstrętnie okpionym przez rzeczywistość, w nędzy umierającym młodzieńcem.

Ws, s. 168

Oszustwo życia, kpina losu, uwięzienie w sytuacji bez wyjścia. Tęsknota Lucjana do innego miejsca, do czegoś istotnego, do nieskrępowanych możliwości realizacji przeczuwanego talentu grzęźnię w mieliznie warunków bytowych i własnej niemocy. Ostatecznie, terminalne stadium gruźlicy i towarzysząca mu pełna świadomość domykającego się życia przykują młodego pisarza do łóżka, jakby wyczerpywanie się danego mu czasu szło w parze z ograniczaniem pozostawionej mu przestrzeni. Konsekwentnie zacieśniający się w powieści świat bohatera kurczy się tym samym do granic ostatniego przyczółka, którego martwota zdaje się zapowiadać ostateczne miejsce spoczynku ciała.

Znów to wstrętne, nudne łóżko. Wsunął się pod kołdrę z ponurym uczuciem jakiejś przynależności do tego martwego przedmiotu. Napił się herbaty i leżał tak z głową opartą o żelazną ramę, pełen posępnych myśli.

Ws, s. 211–212

Dla Lucjana świat zawężony do mikroprzestrzeni łóżka i naznaczony nieodwołalnym już wyrokiem nie jest powodem smutku czy rozpacz, lecz nade wszystko wstrętu. Jakkolwiek rację ma Barbara Gutkowska, podkreślająca wszechobecność panowania w powieści atmosfery nudy<sup>6</sup>, to w świadomości Salisa towarzyszący nudzie wstręt bierze nad nią górę. O ile – zdaniem badaczki – „tym, co w pokoju przy Nowiniarskiej trwa od początku i do końca nie podlega żadnej zmianie, jest – oprócz brudu

<sup>6</sup> Barbara GUTKOWSKA pisze o niej przekonująco w świetnym szkicu: „*Że życie a sztuka to co innego – z szacunkiem*”. O „*Wspólnym pokoju*” Zbigniewa Uniłowskiego. W: EADEM: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005, s. 54–57.

– nuda”<sup>7</sup>, to wstręt zdaje się narastać, obejmować coraz to inne aspekty ponurej egzystencji młodego gruzlika. „Wstrętne, nudne łóżko”, metonimia choroby i zapowiedź kresu, wyzbyte patosu łożo śmierci nie otwiera bohatera na metafizykę, lecz jest tą perspektywą, z której sączący się wstręt totalizuje postrzeganie życia.

Myśl o pieniądzach, od zawsze nieobecnych w świecie Salisa, przyprawia go nagle o dreszcz obrzydzenia:

Pieniądze. Jakże obco brzmi to słowo bez którego nie może istnieć życie. A więc... ach, jakaż ohyda... ohyda!

Ws, s. 278–279

Podobną reakcję wywołuje pomysł przewyciężenia nudy przez próbę napisania czegokolwiek:

„Napisać może list do kogo” – pomyślał, ale zaraz poczuł ogromny wstręt do pióra, przy tym zmęczenie go ogarnęło.

Ws, s. 229

Mogłoby to świadczyć o swoistej inflacji wstrętu, gdyby nie fakt, że w przypadku Lucjana za tą szczególną, uporczywie powtarzającą się reakcją na rzeczywistość stoi widmo rychłej śmierci. Rozbrat z życiem umierającego na gruźlicę młodego pisarza następuje stopniowo i nieubłagane. Zawiedzione nadzieje, utrata złudzeń, niepewne marzenia wykpiene przez rzeczywistość i plany, które nigdy nie sięgają celu, w połączeniu z postępującym fizycznym wyniszczeniem schorowanego ciała eksplodują silną niechęcią do życia. Lucjanowi nie uda się to, co stało się udziałem Stanisława przed równie przedwczesną śmiercią w finale *Brzeziny* Iwaszkiewicza. Bohater powieści Uniłowskiego nie zazna uroku życia, nie pozna jego wartości, nie doświadczy też żalu jego utraty. Czy z tego powodu łatwiej mu będzie umierać? Nic na to nie wskazuje, tym bardziej, że Lucjan nie znajduje w pospiesznie domykającym się losie ani sensu, ani pociechy.

Rejestrowany we *Wspólnym pokoju* rytm życia codziennego przetłoczonego mieszkania na Nowiniarskiej, które toczy się niezmiennie mimo niezwyklej kumulacji nieszczęśliwych przypadków zgonów jego kolejnych lokatorów, trudno uznać za wyraz afirmacji życia pomimo wszystko<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>8</sup> W przywiązaniu do życia, istotności życia codziennego we *Wspólnym pokoju*, Jarosław Iwaszkiewicz dopatrywał się głębokiego sensu powieści Uniłowskiego. Por. J. Iwaszkiewicz: *Optymizm Uniłowskiego*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 50. Myśl tę podejmuje Barbara GUTKOWSKA: „Zwielokrotnienie przez Uniłowskiego motywu śmierci staje się w jego twórczości najpełniejszą afirmacją życia. [...] Stoicka postawa wszystkich

Mieszkanie to stanowi raczej konsekwentnie rozgrywaną scenę wstrętu. Początkowo określa ją uciążliwa banalność „niechcianej bliskości”, trywialna nagłość powszednich ludzkich spraw, zniwelowana bariera intymności nachalnie i „wstrętne obnażonej”. Z czasem jednak scenę tę wypełniają zdarzenia ostateczne, bezsensowne i nieodwracalne, które wyznaczają kres życia bohaterów: śmiertelne zakażenie Edwarda Mokuckiego trupim jadem, samobójstwo Bednarczyka czy budząca odrazę, cuchnąca choroba jego matki. Wypadki te tyle są poddane obserwacji, ile natarczywie narzucają się uwadze przykutego do łóżka Salisa, zmuszonego do uczestniczenia w nich bez jakiegokolwiek poczucia wspólnoty i bez cienia współczucia. Odrażającą fizjologię ciała, w toku opowieści zastępuje zatem intensyfikowane doświadczenie jego śmiertelności, ukazane jako równie banalne, wyzbyte patosu spraw ostatecznych, pozbawione wzniosłości i tragizmu, zdegradowane wreszcie do tego, co wstrętne.

Scena wstrętu ma w autobiograficznej powieści Uniłowskiego swoje centrum, związane z postacią jej głównego bohatera. Łóżko Lucjana, „wstrętne i nudne”, to nie tylko oko kamery rejestrujące ponure wypadki lokatorów *Wspólnego pokoju*<sup>9</sup>, lecz także miejsce, w którym poczucie wstrętu do ciała i jego śmiertelności ulega kondensacji. Terminalne stadium choroby na każdym polu zmusza Salisa do konfrontacji z własną cielesnością:

Pocił się ciągle i jego nie kąpane ciało wydzielało przykry zapach. Uczucie gnicia na zewnątrz i wewnątrz przejęło go wstrętem.

Ws, s. 264

---

postaci ze *Wspólnego pokoju* wobec śmierci dowodzi, iż w ich przekonaniu jest ona naturalnym i uniwersalnym prawem wszelkiego życia, że jest jego przeznaczeniem. Żaden ze zgonów we wspólnym pokoju nie zmienia rytmu codziennego życia. Osobnicza, jednostkowa śmierć jest tu tylko osobniczą, jednostkową tragedią, która dla pozostałych przy życiu jest po prostu czymś zniknięciem”. EADEM: „*Że życie a sztuka to co innego – z szacunkiem*”..., s. 68. Tropu afirmacji życia nie podzielam w mojej próbie lektury powieści Uniłowskiego.

<sup>9</sup> Pisze Feliks NETZ: „W pewnym sensie każdy sublokator owego pokoju niepostrzeżenie dla samego siebie wchodzi w rolę »oka«, lecz dzieje się to incydentalnie, natomiast autor powieści właśnie Lucjana Salisa obarcza obowiązkiem ciągłego, uporczywego obserwowania postaci zaludniających wspólny pokój i analizowania zdarzeń, w jakie się nawzajem wikłają. To on jest owym »potworem o trzech cienkich nóżkach i wielkim, czarnym oku«. Czyli aparatem fotograficznym. Dzisiaj powiedzielibyśmy raczej: kamerą filmową, ustawioną – mniej więcej od połowy powieści, gdy Lucjan Salis po ciężkim krwotoku nie opuszcza swojego łóżka w tzw. alkwie – w jednym miejscu, pracującą bez przerwy na potrzeby spektaklu typu *reality show*”. IDEM: *Pars pro toto*..., s. 160–161.

Przykra woń własnego ciała to tylko symptom, który wprawdzie należy jeszcze do fizjologii życia, lecz w interpretacji doświadczającego go podmiotu wskazuje już niechybnie rozpoczęte procesy gnilne. Wstręt do siebie wyznacza ostatni krąg doświadczenia wstrętu, które zacieśnia granice do punktu, będącego ośrodkiem podmiotowego świata.

Swój esej o wstręcie Julia Kristeva rozpoczyna następująco:

We wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsadza od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia. To jest tu, tak blisko, lecz nie da się przyswoić. To się narzuca, niepokoi, fascynuje pragnienie, które mimo to nie pozwala się uwieść. Pragnienie, przestraszone, odwraca się. Zraża się i odrzuca. Absolut chroni je przed wstydem, a ono jest zeń dumne, trzyma się go. Ale mimo wszystko ten poryw, ten skurcz, ten skok jest przyciągany zarazem przez pewne gdzie indziej, równie kuszące, jak i przekłete. Niestrudzenie, jak nieokiełznany bumerang, bieguny wezwania i odrzucenia dosłownie wyprowadzają z równowagi tego, w kim tkwią<sup>10</sup>.

Lucjan Salis pozostaje w stanie zaburzonej równowagi od początku do końca powieści, rozpięty między wezwaniem i odrzuceniem. Huśtawka nastrojów i zamięcie myśli towarzyszy jego przybyciu do Warszawy, pełnemu nadziei i obarzonemu smutkiem wywołanym brzydota marcowego miasta, oraz spotkaniom z kolegami, które miały dodać energii osłabionemu rekonwalescentowi, a poskutkowały jej bezsensownym wytracaniem w żałości jęłowych kontaktach. Niestabilność emocjonalna cechuje także jego przygody erotyczne, w przypadku których fascynacja i pożądanie są kontrowane gwałtowną reakcją negatywną. Obietnica wspólnoty codzienności oraz zainteresowań, którą niesie życzliwa propozycja Zygmunta Stukonisa, oferującego Salisowi miejsce w lokalu na Nowiniarskiej, nader szybko ustępuje miejsca upiornym konsekwencjom życia w egzystencjalnym piekle uciążliwej i obrzydliwej, niechcianej bliskości innych.

Każde pragnienie, każde marzenie ostatecznie zostaje zanegowane. Dążenie do bycia pisarzem kończy się „wstrętem do pióra”, miłość – rozczarowaniem i obrzydzeniem, potrzeby i reakcje ciała są źródłem niepozwalającego się oswoić upokorzenia. Jakkolwiek trudno przecenić wpływ warunków społecznych i środowiskowych na życie Lucjana, reakcje bohatera na rzeczywistość określa w niemniejszym stopniu nękający go wstręt, którego siła wzmacnia się wraz z postępami choroby.

<sup>10</sup> J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esey o wstręcie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007, s. 7.

Salisa trawi bowiem nie tylko śmiertelna gruźlica płuc i towarzyszący jej niedowład woli, lecz w istotnej mierze, stopniowo, niszczy go również wewnętrzna szarpanina, która za sprawą uporczywie ponawianych reakcji odrzucania, wewnętrznej ambiwalencji wstrętu, paradoksalnie silniej wiąże go z życiem. „Nieokiełznany bumerang” wezwania i odmowy, fascynacji i obrzydzenia, w żaden sposób nie prowadzi jednak w świecie Lucjana do jakiegokolwiek formy równowagi. Przed bohaterem nie odłoni się, jak w *Brzezynie* Iwaszkiewicza, święta tajemnica życia, którego harmonię buduje Eros przeciwstawiony destrukcyjnej mocy Tanatosa<sup>11</sup>. Uwaga poświęcona w powieści Uniłowskiego codzienności banalnych ludzkich spraw nie jest dowodem afirmacji życia pomimo wszystko, lecz wskazaniem przestrzeni, która wywołuje obrzydzenie głównego bohatera, topografią wstrętu, obejmującego miasto, mieszkanie, lokatorów, kobiety, łóżko, wreszcie samego bohatera i wnętrze jego ciała, które kryje śmiertelną pewność losu. Istotnie, trudno nie pójść za myślą Kristevej:

We wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz...<sup>12</sup>

W refleksji autorki *Potęgi obrzydzenia* wstręt właściwie nie ma określonego *przedmiotu*. To, co wstrętne to *wy-miot* [abject], o którym powie Kristeva, że

jest on radykalnie wykluczony i ciągnie mnie tam, gdzie sens się załamuje. [...] Pewne „ja” [„moi”], które stopiło się ze swym panem – pewnym „nad-ja” – w oczywisty sposób go wyгнаło. Wy-miot jest na zewnątrz, z dala od całości, której reguł gry, jak się wydaje, nie rozpoznaje. A jednak będąc na wygnaniu, to co wstrętne, nieprzerwanie

---

<sup>11</sup> Pisze Ryszard PRZYBYLSKI: „Harmonia jest w *Brzezynie* prawdą psychologiczną człowieka, który odnalazł radość życia. Przeżycie tej prawdy ma nieomal charakter mistyczny. W każdym razie jest to jak gdyby dar łaski, która odsłania nagle cały urok i sens »miłych drobiazgów« życia. W tej harmonijnej wizji wszystko zaczyna być sensowne i piękne. Zapach gotowanych dla wieprza kartofli, trzaskanie palących się drewniek, gotująca się woda zaczynają przynosić głębokie szczęście. Eros przekształca więc u Iwaszkiewicza świat we flamandzki obraz, który pulsuje radością, jaką daje materialna konkretność rzeczy, drobne przejawy życia, urok bytu. W *Brzezynie* Eros nadaje więc sens wyobrażeniu człowieka o własnej sytuacji, o jego związkach z naturą. Życie wiąże się w niej tedy z usensownieniem świata. Człowiek żyje dopóty, dopóki jest przekonany o harmonii bytu”. IDEM: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970, s. 192. Takie doświadczenie nie stanie się jednak udziałem bohatera powieści Uniłowskiego.

<sup>12</sup> J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia...*, s. 7.

rzuca wyzwanie swemu panu. Nie dając (mu) znaku, wywołuje wyładowanie, wstrząs, krzyk. Każde „ja” ma swój przedmiot, każde „nad-ja” ma to, co wstrętne [wy-miot]<sup>13</sup>.

W powieści Uniłowskiego rejestr przedmiotów wstrętu jest na tyle rozległy, że w gruncie rzeczy unieważnia jakikolwiek przedmiot. Tym samym, cała rzeczywistość Salisa osadzona zostaje przez niego poza obszarami sensu, całość przestaje istnieć, a życie, będące pewną formą nadawania światu znaczenia, zamiera. Intensywnie istnieje już tylko to, co wstrętne, odrzucone, nie do oswojenia, co jednak nieprzerwanie niepokoi i drażni. Na kartach *Wspólnego pokoju* wstręt rozlewa się, niczym krwotok płucny, na całą rzeczywistość doznań, zrównuje ją w totalnym odrzuceniu, stopniowo i konsekwentnie zrywa więzy głównego bohatera z życiem.

Na wszechobecność wstrętu w powieści Uniłowskiego można spojrzeć z perspektywy polskiej biedy lat trzydziestych zeszłego stulecia i uznać w nim sugestywny środek oddziaływania powieści środowiskowej. Warto jednak pamiętać, że tak gwałtowna reakcja odrzucenia ma swe źródło w targanej niepokojem, napiętej w poczuciu zagrożenia i niewolnej od dwuznacznych fascynacji psychice głównego bohatera *Wspólnego pokoju*. W przypadku Lucjana natężenie obrzydzenia postępuje wraz z rozwojem choroby, która niewątpliwie coraz bardziej osłabia obronę młodego pisarza przed naporem obiektywnie przecież nieznośnej rzeczywistości.

Gruźlica Salisa niewiele ma wspólnego z dziewiętnastowiecznym mitem tej choroby przedstawianej jako budująca i wyrafinowana<sup>14</sup>, chociaż pewne echa tendencji do estetyzacji gruźliczej śmierci<sup>15</sup> dostrzec można w autorefleksji konającego bohatera:

Był szczęśliwy, że nie kona w spazmach bólu i nieprzytomności; byłoby to ohydne, brukałoby urok śmierci.

Ws, s. 278

Antytetyczna myśl, w której ohyda śmierci spotyka się z ideą jej uroku, wiele mówi o wewnętrznym rozchwianiu Lucjana. Świadomości umiera-

<sup>13</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>14</sup> Por. S. SONTAG: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafora*. Przeł. J. ANDERS. Warszawa 1999, s. 19–20.

<sup>15</sup> Píše SONTAG: „Romantycy nadawali sens moralny śmierci, posługując się śmiercią na gruźlicę, która osłabia ciało, uduchawia osobowość i pogłębia świadomość. W podobny sposób, dzięki fantazjom towarzyszącym tej chorobie, można było nadać śmierci wymiar estetyczny. Cierpiący na gruźlicę Thoreau pisał w roku 1852: »Śmierć i choroba są niekiedy piękne, niczym [...] gorączkowa poświata tuberkulozy«”. Ibidem, s. 23.

nia towarzyszy paradoksalna w tej szczególnie dramatycznej sytuacji myśl o szczęściu, niezwykle rzadka w krótkim życiu Salisa. Szczęście konania? Dynamika choroby łączy się z naprzemiennością okresów potęgujących reakcje obrzydzenia i takich, które przynoszą niemal błogostan, zaskakującą ulgę i pociechę w chorowaniu:

Dziwił się, że ów zawsze wstrętem go przejmujący bulgot flegmy w gardle, owo rżenie denerwujące minęło zupełnie i pozostały cichutkie jakieś poświsty niby jęk struny, gdy mucha na niej usiadzie. Ach, czuł się wcale dobrze, nic w tym groźnego i niepojętego nie było.

Ws, s. 275

Fenomen zwodniczych symptomów przynależy do specyfiki gruźlicy, dlatego też niektóre jej objawy można opisywać jako zupełnie błahe, choćby poświst jak jęk struny wywołany obecnością owada. Pisze Susan Sontag:

Charakterystyczne jest jednak to, że wiele symptomów gruźlicy ma charakter zwodniczy: ożywienie jest skutkiem osłabienia, zaróżowione policzki wyglądają jak oznaka zdrowia, lecz są wynikiem gorączki, nagły przypływ sił witalnych może być zwiastunem zbliżającej się śmierci<sup>16</sup>.

W powieści Uniłowskiego świadomość umierania i ułuda dobrego stanu, która oddala groźę i tajemniczość śmierci, przenikają się, podobnie jak reakcja wstrętu i poczucie ulgi, związane z nieobecnością cierpienia i przeświadczeniem o zachowaniu niezmaconego umysłu. Pociecha w chorowaniu łączy się dla Lucjana z wątlą wiarą w niejasną ideę pięknej śmierci, wstręt rodzi rozpoznanie w ciele trupiej obcości:

Po raz pierwszy począł siebie oglądać i to ogromne wychudzenie przejęło go pogardą dla samego siebie. Po żebrach mógł przesuwac palcem jak patykiem po prętach.

Ws, s. 265

W opisie wychudzonego ciała bohatera nie odnajdziemy wielu śladów romantycznej koncepcji gruźlicy, która spopularyzowała chorobliwą, suchotniczą szczupłość jako wzorzec arystokratycznego wyglądu, dopatrując się w niej przejawów tego, co interesujące i wyrafinowane<sup>17</sup>. Wątlą postura Lucjana bywa w powieści sugestią jego większej wrażliwości. Czasem też postrzegana jest jako właściwość, która czyni go atrak-

<sup>16</sup> Ibidem, s. 16–17.

<sup>17</sup> Por. ibidem, s. 31–35.

cyjnym dla kobiet, budzi ich czułość i uwagę. W spojrzeniu bohatera na siebie samego uderza jednak zaskakująca pogarda dla chudości, upodabniającej ciało do groteskowego kościotrupa. W owej pogardzie jest być może ukryta świadomość postępującej utraty siebie, przejaw zatarcia granic „ja”, które nieoczekiwanie staje się obcym przedmiotem, złożonym z „prętów”, a ponawiany ruch palca – patyka, wywołuje nagły dreszcz pod wpływem namacalnego wyobrażenia nicości. Czy to „obrzydzenie śmiercią, którą »ja« jestem”? Wstręt, który budzi „»ja« opanowane przez trupa”<sup>18</sup>?

Śmiertelna choroba Lucjana sprawia, że jego świat kurczy się do owego zagrożonego „ja”, poddanego autorefleksji, a wstręt krystalizuje się jako reakcja buntu przeciw agresywnej ingerencji śmierci, gwałcącej granice podmiotu. To jej intensywna „niechciana bliskość” przenika wszystkie sprawy „wspólnego pokoju”, natrętnie towarzysząc „niechcianej bliskości” jego lokatorów.

„W przypadku gruźlicy pacjent jest konsumowany, spalany” – pisze Sontag<sup>19</sup>, a Lucjan Salis ogląda siebie w lustrze narcystycznego wstrętu „ogryzonego” z życia do samych kości. Wyniszczenie organizmu w wyniku „galopujących suchot” pozostaje w komplementarnym związku z metaforycznym przedstawieniem gruźlicy jako choroby, której przebieg wyznacza stopniowe upłynnienie zanikającej cielesności chorego:

Gruźlica jest dezintegracją, roztopieniem w gorączce, dematerializacją; jest chorobą płynów – ciało zamienia się we flegmę, śluz, płwocinę i ostatecznie w krew – a także jest chorobą powietrza, łaknienia świeżego powietrza<sup>20</sup>.

Wskazywane przez autorkę *Choroby jako metafory* uwikłania gruźlicy w wyobrażenia o randze żywiołów, przekładają się we *Wspólnym pokoju* na kluczowe rozwiązania fabularne. Motyw łaknienia powietrza wpływa na przestrzeń świata przedstawionego powieści, konsekwentnie zacieśnianą do dusznej, ciasnej nory, nieznośnie bliskiej sprawom i fetorowi „wychodka”. Choroba płynów natomiast, której dramatyczne etapy wyznaczają krwotoki płucne, nadaje rytm opowieści, składającej się na życie Lucjana Salisa.

Jej istotne momenty to trzy krwotoki, przedstawione na początku, w środku i w zakończeniu książki. Pierwszy, związany ze wspomnieniem matki, stanowi niezwykle znaczący początek historii Lucjana, nie-

<sup>18</sup> Por. J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia...*, s. 28–29.

<sup>19</sup> S. SONTAG: *Choroba jako metafora...*, s. 17.

<sup>20</sup> Ibidem.

jako zapowiedź jego losu. Drugi, sygnujący nawrót choroby bohatera po budzącym nadzieję zaleczeniu jej w Zakopanem, w konsekwencji pozbawia go możliwości czynnego życia i przykuje do łóżka. Trzeci, bezpośrednio poprzedzający śmierć Salisa, domyka jego historię. Te trzy zdarzenia budują swoisty porządek narracji, wyznaczają, wspartą niejako na trzech filarach, architektonikę powieści.

Śmierć głównego bohatera ma zatem fabularną zapowiedź w przywołanym na początku książki wspomnieniu umierającej matki, której nagły krwotok niweczy nadzieję chłopca na możliwość spaceru z niewidzianym od pięciu lat ojcem:

Wtedy widzę – to byłoby już naprawdę trudno zapomnieć – widzę, jak na palto ojca, czarne, lśniące palto, bluzga krew. Matka ślania się i krztusi; z jej ust co chwila wybucha krew, tak jakby wymiotowała. Dostała krwotoku – a za cenę tego krwotoku ja zostałem w domu. Pomogłem jej podejść do łóżka, krzycząc jednocześnie w okno. Ojca już nie było. Ktoś wszedł i widząc, co się dzieje, pobiegł po lekarza. Matka w dwa miesiące później umarła...

Ws, s. 32

Traumatyczne wspomnienie z dzieciństwa stanowi sugestywny obraz. Krew matki na czarnym palcie ojca to gwałtowne zderzenie drastycznie obnażonej cielesności chorej kobiety ze szczelnie zamkniętym w czarnym futerale płaszczu tajemniczym mężczyzną, budzącym tęsknotę chłopca za nieznanym ojcem i jego, pełnym przeczuwanych możliwości, światem. Krwotok matki pozostaje w pamięci syna jako niestosowność, skandal, który przekreśla szansę na nawiązanie relacji z ojcem, zenująca ekspansja choroby w porządek życia, przeszkoda niweczająca jego nadzieje. Wspomniana scena kondensuje w sobie rodzinną historię Lucjana. Istotne role odgrywają w niej: elegancki, daleki i atrakcyjny, siłą swej nieobecności, ojciec oraz śmiertelna słabość matki, skazująca ją na przymusową obecność w życiu syna, której ciężar odczuwa on jako szczególnie dotkliwy i – siłą rzeczy – brzemienny w ograniczenia. Względem ojca bohater odczuwa tęsknotę i pragnienie, osoba matki, wiąże się dla niego z przykrą, obciążającą koniecznością. Krwotok, w najmniej stosownej (czy może być stosowna?) chwili, postrzegany jak wymioty, utrwali w świadomości Salisa pewien wzorzec odrzucenia, niechęci, odrazy. Stąd bierze początek jego prywatna historia wstępu. Abiekcja macierzyńskiego ciała<sup>21</sup> w biografii

<sup>21</sup> Pisze J. KRISTEVA: „Z drugiej strony to, co wstępne, tym razem w naszej osobistej archeologii, konfrontuje nas z najdawniejszymi próbami odgraniczenia się od *matczynej* istoty, zanim nawet zaczniemy egzystować poza nią dzięki autonomii języka. Odgra-

bohatera uzyska wzmocnienie, skazując go na ciemny splot sprzecznych emocji z trudem poddawanych racjonalizacji:

O, matkę często wspominam. Właściwie nigdy jej nie kochałem. Rodziców się nie kocha, tak jak nie kocha się własnej ręki; rodzice to absolutna własność dziecka i odwrotnie.

Ws, s. 32

Matka, stająca na drodze do ojcowskiego świata i chłopięcych marzeń, w jego wspomnieniu ujawnia swą niepokojącą naturę, której najbardziej znaczące elementy wyznaczają niekontrolowana ekspansja cielesności i śmierć. Co więcej, w powieści Uniłowskiego jej życiowe przeznaczenie jak fatum spada na Lucjana, skazując go na tę samą chorobę i przedwczesne umieranie. Jak gdyby to zrządzenie losu podkreślić miało kruchość z trudem budowanej tożsamości bohatera. W tym procesie zabraknie symbolicznego światła ojca, zabraknie alternatywy, podobnie jak dorastaniu chłopca brakuje jego fizycznej obecności i psychicznego wsparcia. Nagła ucieczka mężczyzny po budzącym tyle nadziei spotkaniu i absolutny brak poczucia odpowiedzialności w sytuacji, która siłą rzeczy stanie się dla Lucjana traumą dzieciństwa, dopełnia tylko jego dotkliwą nieobecność w życiu syna.

Nie bez powodu w powieści Uniłowskiego mamy do czynienia ze światem, w którym nie ma ojców. Ani bracia Stukonisowie, ani student Bednarczyk, obciążeni intensywną i drażniącą obecnością matek, nie wspominają o swoich ojcach, a dorośli literaci drżą z lęku przed perspektywą ojcostwa. Dość wspomnieć groteskowe, sztubackie ucieczki Dziadzi przed ścigającą go matką jego syna czy ulgę i szczerą wdzięczność Lucjana dla Todzi, gdy ta usunęła ciążę. To znamienne, że śmiertelnie chory Salis ani przez chwilę nie zobaczy w aborcji utraconej szansy na przedłużenie gwałtownie umykającego mu życia. W powieści lęk przed prokreacją pozostaje w niewątpliwym związku z szyfrowanym nieustannie lękiem przed kobietami.

---

niczenie gwałtowne i niezręczne, nieustannie zagrożone przez ponowne popadnięcie w zależność od mocy zarazem dającej bezpieczeństwo i przytaczającej. [...] O ile dziecko może być dla matki wskazówką w jej własnym dążeniu do autentyczności, o tyle nie ma żadnego powodu, by ona z kolei pośredniczyła w jego autonomizacji i dążeniu do autentyczności. Do tej konfrontacji ciała z ciałem symboliczne światło może wnieść ktoś trzeci, najprawdopodobniej ojciec. Jednak służy ono przyszłemu podmiotowi – jeśli ponadto charakteryzuje go solidna konstytucja popędowa – do kontynuowania walki w obronie swojego ciała z tym, co pochodząc od matki, stanie się wstrętne. Odpychając, odrzucając; odpychając siebie, odrzucając siebie. Wy-miotując [*ab-jectant*]”. EADEM: *Potęga obrzydzenia...*, s. 18.

Świat *Wspólnego pokoju* zdecydowanie pozbawiony jest równowagi płci, cechuje go nieobecność ojców, którzy osiągnęli karykaturalne bankructwo, oraz uciążliwa obecność matek. Nawet najsympatyczniejsza z nich, Stukonisowa, nieustannie gdera i ingeruje w pozornie dorosłe życie synów, jest pomocna, lecz nadopiekuńcza i ekspansywna. Figurą prawdziwie potworną jest natomiast matka Bednarczyka:

Lucjan często widział pod oknem jej kiwającą się sylwetkę, zwłaszcza przed wieczorem, w mroku, sprawiała koszmarnie widziadło. Cuchła potwornie. Na noc nie rozbierała się zupełnie. Lucjan nie widział, aby się myła. Jej pobożność stanowiła kontrast z chytrymi, starczymi oczami.

Ws, s. 236

Prosta, schorowana chłopka w Lucjanie budzi nie tylko obrzydzenie, lecz także grozę, sięgającą głęboko w przeszłość, do wyobrażeń i lęków dzieciństwa:

Lucjana, który przypadkowo spojrział na nią, przejął dreszcz niesamowitego strachu. W czarnych oczach chłopki koncentrowało się całe piekło złości. Nieruchoma, wpatrzona w studenta, wyglądała jak bajeczna jędza z czasów dzieciństwa.

Ws, s. 236–237

Chwilami można odnieść wrażenie, że jej postać skupia na sobie cały gniew, żal i pretensje do losu, nieskorego na ogół do gwałtownych reakcji, bohatera. Ona też wywołuje prawdziwą erupcję wstrętu, który w żadnym innym przypadku nie osiąga takiego natężenia:

Lucjana brała wściekłość i obrzydzenie, kiedy patrzył na nią, byłby chętnie zatłukł ją jakimś drągiem, niby niepotrzebną i szkodliwą, parzywą kotkę.

Ws, s. 254

Z pewnością fizyczna obecność starej, cuchnącej kobiety w przepełnionym mieszkaniu na Nowiniarskiej przepełnia miarę niechcianej bliskości, przelewa „czarę goryczy”. Jednocześnie postać matki Bednarczyka jawi się w powieści jako fantazmat potwornej wiedźmy; odrażająca fizycznie i przerażająca wewnętrznie – chytra, okrutna i złośliwa – stanowi wcielenie mizoginicznych lęków Lucjana. Znany od stuleci fantazmat, choć tym razem przyjmuje karykaturalną, groteskową formę, w najmniejszym stopniu nie traci swej demonicznej aury. Wzbudzając grozę i obrzydzenie, *vetula*, najmroczniejsza wersja kobiecości, niepokoi tym bardziej, że

towarzyszy w powieści wizerunkom słabych i niedojrzałych mężczyzn, nieodmiennie pozbawionych ojca.

O *vetuli* pisze Winfried Menninghaus:

Niemal wszystkie defekty fizyczne, jakie wymieniano w horyzoncie dyskursu o wstręcie, od braci Schległów przez Mendelssohna, Lessinga i Herdera po Kanta, łączy jedna fantazma: topos brzydkiej staruchy. Topos ten jednoczy fałdy, zmarszczki, brodawki, otwór ustny i otwory zlokalizowane w partiach podbrzusza, zapadłe „wklęsłości” (przeciwieństwo pięknych wypukłości), odstręczający zapach, wstrętne praktyki, bliską śmierć i rozkład zwłok<sup>22</sup>.

Uosabiająca spotworniałą kobiecość matka Bednarczyka łączy tajemniczą, diabelską siłę ze słabością chorego ciała i bliskością śmierci. Nie bez przyczyny choroba dotyka jej seksualności, śmierć lęgnie się w chętnie usuwanych z pola świadomości wrotach życia, ohyda i wstręt sięgają niedgysiejszych miejsc możliwych rozkoszy:

Istotnie cierpiała na jakieś zaburzenia w organach płciowych. Lucjan wstrząsał się z obrzydzenia, ilekroć wyobraził sobie jakieś szczegóły tej choroby.

Ws, s. 236

Czyżby stara Bednarczykowa skazywała Lucjana na mękę wstrętu i natręstwa wyobraźni? Czy dlatego, że choroba obscenicznie obnaża to, co powinno pozostać zakryte, co w najwyższym stopniu niestosowne, co wiąże się z ohydą cielesności, śmiercią i kobietą, identyfikowaną nade wszystko jako matka? Figura matki w powieści Uniłowskiego zostaje zwielokrotniona, lecz w żadnej postaci nie traci swej dwuznaczności. Szorstka życzliwość wiecznie gderającej Stukonisowej, traumatyczna, śmiertelna słabość nieszczęśliwej matki Lucjana i ohyda cuchnącej, złośliwej staruchy, odstręczającej nawet po niespodziewanej stracie syna, to warianty macierzyńskiej istoty w różnym stopniu pozostające we władaniu ciemnych mocy. Nawet czuła troskliwość Todzi, dyktowana szczerym porywem serca, ma swą przeciwwagę w równie naturalnej i bezrefleksyjnej decyzji pozbycia się kłopotu w sytuacji niechcianej ciąży. W kobietach matkach i potencjalnych matkach czai się jakaś niszcząca, tajemna siła.

Wiele wskazuje na to, że intensywność negatywnych emocji, jakie Salis odczuwa wobec matki Bednarczyka, postaci odgrywającej w powieści rolę epizodyczną, wiąże się z próbą ocalenia dobrego wspomnienia własnej

<sup>22</sup> W. MENNINGHAUS: *Wstręt. Teoria i praktyka...*, s. 113.

matki. Przeniesienie wstrętu i wściekłości na osobę, z którą nie łączy go nic prócz uciążliwej bliskości w przestrzeni wspólnego mieszkania, uzasadnione ohydłą fizycznością i paskudną naturą starej chłopki, nie naraża Lucjana na wewnętrzne konflikty, nie grozi piekłem ambiwalentnych uczuć. Jednocześnie matka abiektywna, której wspomnienie z czasu jej choroby ujawnia rysy traumatyczne, może pozostać w pamięci syna obok obrazu matki pięknej i fascynującej:

Ujrzał pochyloną nad sobą twarz matki, świeżą, zarumienioną od mrozu i pachnącą powietrzem, piękną twarz kobiecą. Przyjechała z dalekiej Rosji na wiadomość o chorobie syna i stała teraz w futrze, od którego rozchodziła się woń perfum w dusznym pokoju. Pocałunki, szepty i nieco dalej inkwizytorska twarz babki. Potem wnoszą podarunki, koń na biegunach, z rozdętymi chrapami. Kiedyż będzie mógł go dosiąść, pewnie niedługo, bowiem choroba już minęła, poszła sobie precz. Wiele, wiele innych rzeczy. Cymbałki. Drewniane kawałeczki do ustawiania innych rzeczy. O, szczęście.

Ws, s. 140

Tym razem wspomnienie matki ma wymiar idylliczny. Jej postać jawi się w ochronnym entourage'u futra i perfum, szczelnie broniącym dostępu do macierzyńskiego ciała. Wyczekana bliskość, pocałunki i szepty nie zagrażają autonomii dziecka, nie są nadmierne, ale zrównoważone informacją o powrocie z dalekiej podróży. To matka niemal idealna, atrakcyjna za sprawą swego oddalenia, a jednak pełna troski i przywiązania, gotowa przybyć z najdalszych rejonów świata na wieść o chorobie syna. Ciemna strona macierzyństwa i tutaj przypisana zostaje starej kobiecie, której „inkwizytorska twarz” spogląda z cienia radosnego obrazka. Matka przedstawiona jest natomiast niczym wróżka, przynosząca podarunki, by spełnić marzenia chłopca. Choroba, budująca kontekst opisanego sceny, nie burzy porządku świata, umożliwia pożądaną obecność i uwagę matki. Zresztą, tyfus już mija, a przyjazd kobiety skutecznie oddala od dziecka doświadczenie gorączkowych, koszmarnych nocy – „O, szczęście”.

Co ciekawe, myśl o szczęściu, tak rzadko spotykana na kartach *Wspólnego pokoju*, dwukrotnie towarzyszy odsunięciu udreki chorowania: raz, gdy w przywołanym wspomnieniu wróży prędko powrót Lucjana do zdrowia, drugi raz, gdy w nieporównanie bardziej dramatycznych okolicznościach, zapowiada jego bliską śmierć: „Był szczęśliwy, że nie kona w spazmach bólu i nieprzytomności” (Ws, s. 278).

Pozostaje przekonanie, że właściwym losem Salisa jest choroba wypełniająca jego życie, istotna dla jego przeszłej historii, ograniczająca jego teraźniejszość i przynosząca przedwczesną śmierć, jedyne wyjście z egzy-

stencjalnej przestrzeni chorowania. Gruźlica Lucjana na powrót wiąże go z matką, jego umieranie w pewien symboliczny sposób będzie powtórzeniem jej losu.

Drugi z opisanych w powieści krwotoków, stanowiący istotny zwrot w przebiegu narracji, w sposób bezpośredni dotyczy już Lucjana. Gwałtowne i niespodziane zaostrzenie choroby dopada go w samym środku towarzyskiego życia, w pijackim wirze kawiarnianych eskapad i nieodwołalnie zamyka ten etap jego aktywności:

Lucjan czuł w sobie wielkie ciepło i rozochocenie. Wrócił właśnie od tańca i pochylił się nad stolikiem, słuchając słów Dziadzi: „i ręce wsadzałem siostróm pod sukienkę...”, kiedy nagle uczuł słony smak w ustach, a w chwilę potem poczuł, że ma je pełne czegoś gęstego. Usiadł więc i przybliżył chustkę do ust. Była to świeża, spieniona krew. Bove wykrzyknął: „Czerwone wino nie posłużyło ci!”. Ale nie było to wino, była to krew.

Ws, s. 160

Krwotok płucny nie jest dla Lucjana czymś nowym, jest powtórzeniem sytuacji, którą zapamiętał z dzieciństwa i jednocześnie przypomnieniem wcześniejszego krwotoku, którego doświadczył podczas trzyletniej już historii własnego chorowania. Zaleczona choroba pozwoliła mu na chwilę o sobie zapomnieć, wyparta ze świadomości, wydała go na pokusy życia przypisanego nieobyčajnej literackiej cyganerii. W sytuacji dalece niezobowiązującej, wśród frywolnych dowcipów podochoconego Dziadzi, choroba powraca, nieśmiało zapowiadana stanami kiepskiego samopoczucia. „Drugi raz już mi się chyba nie uda wywinąć cało” (Ws, s. 161) – pomyśli wtedy Lucjan, a dalsze koleje losu utwierdzą go w fatalnej słuszności tego przeczucia.

Nagłe zaostrzenie choroby wyznacza ważną cezurę w życiu Salisa i dzieli powieść na dwie części. Pierwszą charakteryzuje rytm wyjść ze wspólnego mieszkania na Nowiniarskiej i powrotów do niego oraz nużąca monotonia knajpianego życia, drugą określa perspektywa świata pomniejszonego do łóżka w alkowie, którego młody gruźlik nie zdoła już opuścić. Krwotok w okolicznościach pospiesznie spożywanego alkoholu i tym razem skojarzony zostanie z wymiotowaniem: „Czerwone wino nie posłużyło ci!”. To niemal symboliczna reakcja na pozbawiony jakiegokolwiek sensu nadmiar, fizyczny znak przesytu wywołany nudą gorączkowych rozmów i szybkich, trunkowych znieczuleń, nagłe uwolnienie od przymusu nawykowego powtarzania nużących i niszczących zachowań. Tę świadomość ma przecież Lucjan:

I czyż mi to smakuje? Nie znoszę przecież smaku trunków, z trudnością i odrazą przetykam koniak czy też wódkę. Ale jest tam w środku jakaś potrzeba, coś, czego nie można sobie wytłumaczyć i co nakłania do picia.

Ws, s. 162

Odraza do własnych pijackich słabości jest w gruncie rzeczy niechęcią do własnego życia, jałowego tracenia czasu, niemocy twórczej, braku zakorzenienia, leczonego przypadkowym towarzystwem, do bezwolnego poddania się rytmowi zdarzeń, wspólnych w takim samym stopniu, w jakim wspólny jest pokój, zamieszkiwany przez stłoczonych w nim ludzi. Nagła reakcja ciała, odrzucenie i uwolnienie, krwotok i „wymiot” ma u podstaw odrazę. To ciało mówi „stop”. Skutecznie, bo odtąd nie będzie już powrotu do dotychczasowych, codziennych praktyk. Uwolniona krew może wywołać skojarzenie z odmową życia i skutkuje koniecznością natychmiastowego wycofania się z jego czynnych, zewnętrznych form. Jedyne, co pozostaje Lucjanowi, to szczególna aktywność umierania. Krwotok, mimo zakłopotania i niepokoju, przynosi – jak to w chorobie – poczucie ulgi: „Było mu dobrze i lekko” (Ws, s. 161). Czy ta typowa reakcja ciała szyfruje zapowiedź odcięcia się od przymusu bezsensownych działań, wróży uwolnienie od egzystencjalnej udreki?

Kulturowe postrzeżenie choroby nadaje jej metaforyczne sensy, które nie zawsze znajdują racjonalne uzasadnienie. Tropi je Susan Sontag:

W wieku dziewiętnastym teoria, iż choroba pasuje do charakteru ofiary, tak jak kara pasuje do grzesznika, została zastąpiona teorią, że choroba wyraża charakter chorego. Jest produktem jego woli. „Choroba objawia się jako zorganizowane ciało – pisał Schopenhauer – a obecność choroby oznacza, iż sama wola jest chora”. Wyzdrowienie zależy od tego, czy zdrowa wola narzuci „rządy dyktatorskie, aby zdławić bunt” chorego ciała. Pokolenie wcześniej wielki lekarz Bichat użył podobnej figury stylistycznej, nazywając zdrowie „milczeniem narządów”, chorobę zaś ich „rebelią”. Choroba jest wyrazem woli manifestującej się za pośrednictwem ciała, jest językiem, dramatyzującym stany mentalne, jest formą autoekspresji. Groddeck przedstawiał chorobę jako „symbol, wyrażenie czegoś, co dzieje się wewnątrz, dramat reżyserowany przez *Id...*”<sup>23</sup>

W doświadczeniu Lucjana Salisa przebieg choroby ciała po wielokroć krzyżuje się z symptomami choroby woli. Metaforyczna interpretacja gruźlicy pozwala dostrzec w niej pewną formę ekspresji podmiotu.

<sup>23</sup> S. SONTAG: *Choroba jako metafora...*, s. 47–48.

Związek z wolą akcentuje zwłaszcza przywoływana przez Sontag „wiktorianańska koncepcja gruźlicy jako choroby osłabionej energii (i podwyższonej wrażliwości)”<sup>24</sup>. Przypadek Salisa trafnie ilustruje taką wersję przedstawiania tuberkulozy. Utrata sił witalnych, przedwczesne, pochopne ich roztrwonienie, charakterystyczne dla nienaturalnie postarzałych, choć zaledwie dwudziestoparoletnich mieszkańców „wspólnego pokoju”<sup>25</sup>, najdelikatniejszego z nich wyda śmiertelnej władzy galopujących suchot. To jego podwyższoną wrażliwość toczy podstępnie nieuleczalna choroba wstrętu, która w nieporównywalnie większym stopniu odrzuca go od życia niż z nim go łączy.

Dynamika gruźlicy, choroby – jak pamiętamy – zwodniczych symptomów, obejmuje nagle przyływy sił witalnych. O tej niezwykłej właściwości pisze Sontag:

Uważano – i uważa się nadal – że gruźlica wywołuje okresy euforii, zwiększonego apetytu, przesadnego pobudzenia seksualnego. [...] Niegdyś wyobrażono sobie, że gruźlica jest rodzajem afrodyzjaku i że obdarta chorego nadnaturalnymi talentami uwodzicielskimi<sup>26</sup>.

Taka okresowa poprawa, na ogół zapowiadająca rychły koniec, pozwala Stanisławowi z *Brzeziny* na chwilę przed śmiercią zażyć pełni życia, poznać jego intensywny smak, doświadczyć rozkoszy Erosa. Bliskość śmierci, paradoksalnie, sprawia, że bohater Iwaszkiewicza właśnie w życiu zdoła się głęboko zanurzyć, w miłości odkrywa jego sens.

Przypadek Lucjana jest inny. Dystans dzielący go od życia wydaje się nie do przekroczenia, wstręt staje na drodze do miłości, pożądania, pragnienia bliskości, dążenia do zjednoczenia ze światem<sup>27</sup>. Siła skierowana „od”, źródło negacji, dominuje nad jego świadomymi wyborami.

Pisze Menninghaus:

Wstręt implikuje wszakże nie tylko zdolność negocjowania, lecz także konieczność negocjowania – kto odczuwa wstręt, nie jest zdolny nie [podkreśl. – J.K.] negocjować. Jako *quasi*-automatyczna („instynktowna”) forma negocjowania wstręt lokuje się na granicy świadomych wzorców działania i nieświadomych impulsów działania. Z jednej strony jest widoczny w nader dobitny sposób; o tyle też nie może ująć naszej świadomej uwagi percepcyjnej. Z drugiej strony, ogarnia nas, dopada

<sup>24</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>25</sup> O motywie przedwczesnej starości w powieści Uniłowskiego pisze B. GUTKOWSKA: „*Że życie a sztuka to co innego...*”, s. 58–59.

<sup>26</sup> S. SONTAG: *Choroba jako metafora...*, s. 16.

<sup>27</sup> Por. W. MENNINGHAUS: *Wstręt. Teoria i praktyka...*, s. 8.

bez zapowiedzi i w niekontrolowany sposób, bierze nas w posiadanie; w tym sensie nie podlega władzy świadomości, lecz ukazuje się w niej jako głos pochodzący spoza niej. W wolumenie tego głosu spoza naszej świadomości, tego skandalizującego wtargnięcia czegoś heterogenicznego, wstręt uruchamia największe potęgi: jest operatorem afektywnym elementarnych tabu cywilizacyjnych i różnic społecznych „obcy-własny”; jednocześnie stanowi medium relacji z potężnymi impulsami libidalnymi<sup>28</sup>.

Napięcie między siłami pragnienia i odrazy bardzo wyraźnie oddziałuje na życie miłosne Lucjana. Szczególny talent uwodzicielski młodego gruźlika, choć cechujący się umiarkowaniem i rezerwą, budzi wszakże zainteresowanie erotyczne dwóch całkowicie różnych kobiet. Trudno dostrzec w tym tajemnicze działanie afrodyzjaku gruźlicy, to raczej pewna osobność, inność i swoista delikatność młodego literata kieruje ku niemu kobiece spojrzenia i pragnienia. Przygoda Erosa, ostatnia szansa na intensywne doświadczenie życia, dotyczy w jego przypadku lokalnej *femme fatale*, intrygującej i cynicznej manipulantki panny Leopard oraz Teodozji, prostodusznej i nieco rubasznej młodej akuszerki o obfitym ciele i bujnym temperamencie, która z racji tych atutów przypominać może Malinę, bohaterkę *Brzeziny* Iwaszkiewicza. Jednak żadna z relacji z kobietą, choć z różnych przyczyn, nie przyniesie Lucjanowi satysfakcji, nie zwiąże go silnie z życiem, nie pomoże mu zaznać „radości trwania”, w której Ryszard Przybylski, interpretujący wielkie opowiadanie Iwaszkiewicza, dostrzeże „najpotężniejszą broń przeciw śmierci, jaką rozporządza człowiek”<sup>29</sup>.

W finale życia Lucjana Salisa Eros nie zbuduje, jak w *Brzezynie*, harmonii świata, bo i Eros we *Wspólnym pokoju* wydaje się zatruty, pozbawiony tej siły, która czyni go popędem życia. W powieści Uniłowskiego erotyka podszyta jest odrazą i ta spotęgowana ambiwalencja nie przeciwdziała śmierci, lecz z nią współpracuje. Życie erotyczne lokatorów mieszkania na Nowiniarskiej, „wstrętnie obnażone”, nierzadko jest zderzeniem ze śmiercią, poprzedza ją, zapowiada. Dość wspomnieć drażniące uszy Lucjana ekscesy, takie jak „pożegnalny” seks Bednarczyka z Felicją przed jego samobójstwem czy nekrofilskie wynurzenia Edwarda, snute krótko przed śmiertelnym zarażeniem się studenta „trupim jadem” podczas sekcji zwłok w prosektorium.

Odraza Lucjana do dochodzących go zewsząd odgłosów życia seksualnego innych, nieustannie szturmuje jego świadomość. Na granicy świadomości i podświadomości narasta natomiast mniej gwałtowny, lecz równie

<sup>28</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>29</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 190.

uporczywy wstręt do własnego życia erotycznego i uczuciowych wyborów, dwuznaczne medium libidalnych impulsów. Dodatkowo, cieniem kładzie się na nim ukryta w podświadomości bohatera mizoginia.

Kobiety Lucjana Salisa wywołują u niego uczucia ambiwalentne: pociągają go i budzą odrazę, fascynują go i odpychają. Już sam wybór adresatek popędów i uczuć wydaje się znaczący, pragnienie bohatera powieści biegnie bowiem w dwóch różnych kierunkach. Z jednej strony pociąga go atrakcyjna i zręczna panna Leopard, biegła w sztuce uwodzenia i intryg, perfidna i perwersyjna, z drugiej – pełna ciepła i troski, zawsze otwarta na potrzeby Lucjana, prosta i szczerą Todzia. W żadnym jednak przypadku nie odnajdzie on zaspokojenia. Banalny konflikt „podwójnych” uczuć każdorazowo wywołuje poczucie niesmaku czy odrazy:

Wreszcie Lucjan kochał podwójnie. Bo przecież czuł coś do rudej dziewczyny, do owej Teodozji. Ostatnio często przebywali sami, posiadał ją na zawołanie, zawsze gotową do zaspokojenia jego zmysłów. Ale ileż to razy, kiedy ją nakrywał sobą, rozjaśnioną od rozkoszy, rudymi zwojami otoczoną twarz zamieniał w wyobraźni na pewną kształtną główkę o lśniące, czarnej czuprynie i wielkich, gorejących oczach. Te urojenia kończyły się bezlitośnie, kiedy Teodozja mówiła gardłowym, ciepłym od zadowolenia głosem: „No, złaźże karaluchu”. Złaził w istocie, zwlekał się z obfitości tego zdrowego ciała i kładł się z bólem w sercu i niesmakiem na swoim łóżku.

Ws, s.124

Obfitość zdrowego ciała, jasna rozkosz i ciepłe zadowolenie z seksu – wszystko to pozostaje po stronie Todzi, udziałem Lucjana w tej relacji jest tylko niesmak i ból. Oto dotkliwie skutki ulegania pokusie korzystania z obiektów zastępczych. Teodozja, podobnie jak Malina z opowiadania Iwaszkiewicza, „wcielenie siły życia”<sup>30</sup>, prostoty i radości trwania, nie stanie się jednak dla udęczonego ciała i umysłu Salisa błogosławieństwem i odpoczynkiem. Jej prostacka rubaszność doskwiera mu nie bardziej niż niezaspokojona tęsknota. Z kolei intymne spotkanie z panną Leopard w kontekście jej intryg i dwuznacznych gier również zdominuje emocjonalna ambiwalencja:

Było mu rzeczywiście dobrze, to gładzenie po kolanach i wyżej było wcale przyjemne. Z drugiej strony odczuwał wyraźnie psychiczną urazę do tej wystrojonej i pachnącej dziwki. Musiał ścisnąć rękę, aby nie trzasnąć jej w tę gładką gębusię.

Ws, s. 231

<sup>30</sup> Por. *ibidem*, s. 188.

Związki Lucjana z kobietami nieuchronnie dopełniają frustracją, odrazą lub gniew, których powody nietrudno wyjaśnić prostackim obyczajem Teodozji czy perfidną przewrotnością panny Leopard. Pozostaje jednak pytanie o psychiczny mechanizm, który kryje się pod powierzchnią zachowań i emocji bohatera.

O mizoginii, rozumianej jako „stan dręczącego napięcia, a nie zwykła nienawiść czy pragnienie dominacji” pisze David D. Gilmore:

W mizoginii siłami napędzającymi odczuwane przez mężczyznę emocje uwikłane w konflikt są nieodparte pragnienie i potrzeba kobiety oraz podświadoma przykrość, jaką tego rodzaju uczucia wywołują w imieniu superego, prowadząc do silnego, stałego, lecz bezskutecznego wypierania. Ambiwalencja to węzeł przeciążony podejmowanymi przez ego rozpaczliwymi próbami uporania się z dynamicznym napięciem wytworzonym przez skrajne uczucia i nieznośnymi wrażeniami spowodowanymi przez te napięcia. Te zmagania wywołują obsesję, bezgraniczną fascynację i agresywne reakcje<sup>31</sup>.

Dla tak rozumianej mizoginii charakterystyczne są zatem nie jednoznacznie negatywne emocje, lecz połączenie skrajności: miłości i nienawiści, pożądania i wstępu. Ta piekielna emocjonalna mieszanka jest zawsze bronią obusieczną i w przypadku Lucjana bardziej rani jego samego niż kobiety, przeciwko którym jest kierowana – wskazuje na to zaciśnięta w geście agresji pod kołdrą pięść bohatera podczas pierwszej i ostatniej wizyty panny Leopard w mieszkaniu na Nowiniarskiej. Ambiwalentne przeciążenie emocji w relacjach Salisa z kobietami ma zresztą podłoże głębsze, jest najpewniej efektem i echem dawniejszych zranień, zadanych jeszcze w dzieciństwie.

Zdaniem Davida D. Gilmore’a:

mizoginia jest pochodną zasadniczego dyskomfortu odczuwanego przez mężczyznę w kontekście namiętnego pożądania kobiety we wszelkich jej postaciach: nie tylko jako obiektu seksualnego, ale także jako urojonej, szczodrej, kochającej matki, pełnej pokarmu piersi, wyzbytej egoizmu pocieszycielki i niezastąpionej, wszechmocnej bogini, pielęgnującej chłopca i mężczyznę<sup>32</sup>.

Nietrudno zauważyć, że zarówno Teodozja, jak i panna Leopard, bardzo silnie obecne w sferze seksualnych pragnień i spełnień Lucjana,

---

<sup>31</sup> D.D. GILMORE: *Mizoginia, czyli męska choroba*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2003, s. 273.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 274–275.

przywołują również wyobrażenia związane z matką. Zwłaszcza Teodozja, pełna oddania i troski, cierpliwie zmieniająca pościel trawionego gorączką gruźlika i pragnąca uleczyć jego suchoty rosołem z własnoręcznie zabitej kury, sięga po rolę nie tylko pocieszycielki i czulej pielęgniarki, lecz także bogini aspirującej do objęcia władzy nad życiem i śmiercią. Ciepła i bujna Todzia w czasie choroby i umierania Lucjana niemal instynktownie mierzy się z mitem Wielkiej Matki, chociaż sama – jak pamiętamy – matką zostać nie chciała.

Zupełnie inaczej rzecz wygląda w przypadku panny Leopard. Egoistyczna kobieta prowadzi wobec Lucjana cyniczną grę czułości i odrzucenia, na przemian wiąże go z sobą i odpycha. Wabienie mężczyzny służy jej do zdobycia dominacji i podporządkowania sobie Lucjana, sprowadzenia go do roli małego chłopca: „Maleńki, przyjemnie było?”; „Nic mi mój chłopczyk nie powie?” (Ws, s. 231). Lucjan zaś ulega jej i nią pogardza, wydany gwałtownym afektom, rozdarty między fascynacją, pożądaniem i wstrętem. Wydaje się też, że ów bezpośrednio przez niego nazywany wstręt („Nic, prócz wstrętu” – Ws, s. 232; „Przecież była tu u niego tego ranka, ba, dopuściła się pewnego wstrętnego uczynku, gwałtu niejako” – Ws, s. 364) jest rozpaczliwą próbą poradzenia sobie z niepewnością i bezwolnością, które budzi w nim fatalna siła przyciągania kapryśnej panny Leopard.

Jednocześnie, w scenie wizyty tej kobiety u śmiertelnie chorego Lucjana dopatrzyć się można pewnych reminiscencji innych odwiedzin sprzed lat: przyjazdu matki z dalekiej Syberii do ciężko chorego na tyfus kilkuletniego syna. Każdorazowo, obecność upragnionej, wytęsknionej kobiety przy łóżku Lucjana buduje sens całego zdarzenia. Idylliczne wspomnienie przywołuje pochyloną nad nim piękną twarz kobiecą, futro, woń perfum. Teraźniejszość wykrzywia jednak obraz złożony z bliźniaczo podobnych elementów. Tym razem nad chorym pochyla się „gładka gębusia”, przynależna „wystrojonej i pachnącej dziwce”.

Sytuacja sprzed lat, przechowywana w pamięci syna jako ideał szczęścia, u schyłku jego życia powraca w wersji, która stanie się powodem erupcji wstrętu. Pozostają pytania o wzajemny związek obu zdarzeń. Zastanawiające bowiem, w jakim stopniu na gwałtowną reakcję umierającego Lucjana wpływa teraźniejszość, a jaki jest w niej udział przeniesienia. Czy powiedzie się próba ocalenia idealnego obrazu matki, którą we wspomnieniu demaskowała „inkwizytorska twarz babki”? Czy tłumione przez lata emocje nie powrócą w przedśmiertnej, pełnej bólu i odrazy reakcji na odwiedzinę panny Leopard i na świat?

Najprawdopodobniej władza nad uczuciami Lucjana, którą bawi się owa panna, ma głębsze podłoże. Podświadome skojarzenie dwóch pięk-

nych twarzy i towarzyszącego im blichtru buduje w nim wzorzec kobiety pożądanej i niedostępnej, pozwala także domniemywać, ile w jego relacji z matką było owej gry czułości i odrzucenia, prowadzonej zapewne subtelniej, bo w rejestrach podświadomości, lecz raniącej znacznie dotkliwiej niż niewczesne romanse.

W świadomości Lucjana – jak pamiętamy – matka jawi się w dwójaki sposób: idylliczny i traumatyczny. Ambiwalencja emocjonalna jest zresztą nieunikniona w przypadku matki, która rozpaczliwie wiąże jedy-naka z sobą, pozostawiając w nim po swojej śmierci gniew i tęsknotę. Nic dziwnego, że matczyny obiekt ambiwalentnych uczuć w sposób charakterystyczny dla mizoginii

wywołuje fiksację, uczucia po obu stronach równania nieustannie bowiem wzajemnie się pobudzają i pogłębiają, wywołując niekończące się, dynamiczne napięcie. W efekcie obiekt nabiera w psychice nadmiernego znaczenia<sup>33</sup>.

To znaczenie siłą rzeczy wzmaga nieobecność i moralne bankructwo ojca<sup>34</sup>, wydające Lucjana nadmiernej władzy matki. W efekcie bohater skazany zostaje na bytowanie wśród zagrażających matek i nieobecnych ojców, wśród kobiet naruszających jego autonomię i spokój oraz wiecznych chłopców, którym nie dane będzie dojrzeć. Kobięca ekspansywność kojarzona nieświadomie z postacią matki sprawia, że Lucjan właściwie nigdy nie czerpie radości z seksu, jego seksualność bywa lękowa i tłumiona, skażona niesmakiem i wstrętem. Oporny wobec sił Erosa nie zdoła zakorzenić się w życiu. Regresywna natura, stowarzyszona ze śmiertelną chorobą, powoduje stopniowe wycofywanie się życiowej aktywności, zacieśnianie przestrzennych granic do punktu obserwacyjnego, umiejscowionego w „nudnym i wstrętnym” łóżku w alkowie. Doznania wstrętu, coraz silniej pogłębiające szczególne oddzielenie bohatera od świata, mają swój początek w jego historii, zatrutej obecnością abiektywnej matki, pierwotnego źródła frustracji, lęku i buntu.

W biografii Salisa matka pożądana i zagrażająca w sposób bezpośredni łączy się z chorobą i śmiercią. Podwójny obraz zachowany w pamięci młodego pisarza przedstawia z jednej strony tą, która niesie życie i po ciężkiej chorobie przywraca chłopcu zdrowie, z drugiej strony – matkę owładniętą śmiertelną chorobą, odstręczającą i obciążającą, niemal tożsamą ze śmiercią. Choroba Lucjana jest w pewnym sensie powrotem do

<sup>33</sup> Ibidem, s. 273.

<sup>34</sup> O źródłach wstrętu w prozie Céline'a w kontekście bankructwa ojców pisze J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia...*, s. 158.

matki – przedwcześnie gasnący gruźlik z każdym kolejnym krwotokiem, odmierzającym pozostały mu czas, powtarza jej los.

Trzeci, ostatni opisany w powieści krwotok, wyda w końcu Lucjana śmierci:

Był tu jeszcze jeden kandydat do przeniesienia się w inne regiony, mianowicie Lucjan ze swoim ostatnim krwotokiem, który aż nadto wyraźnie podkreślił stan jego płuc. Było to na dzień przed śmiercią Edwarda. Krew waliła z gardła dobre pięć minut, aby oddać chorego z powrotem w piekielne uściski temperatury. Lekarza nie wezwano, ponieważ zaraz po krwotoku choremu zrobiło się niejako lepiej.

Ws, s. 227

Uwolniona krew płynąca z wycieńczonego ciała swobodnym strumieniem, zadziwiająco obfitym, nie wywołuje gwałtownych reakcji wśród ludzi zdrowych, nie plami odzieży, nie kojarzy się z nadmiarem spożytego wina. Krwotok ten przynależy już wyłącznie do zamkniętego świata choroby, odgradzonego szczelnie od spraw życia. W żadnym stopniu nie towarzyszy mu wstręt, opór rzeczywistości, niepokój czy bunt. Tym razem ulga, którą niesie, zapowiada uwolnienie od życiowych udręk.

W pamięci Lucjana, pod koniec życia coraz częściej powracającego do wspomnień dzieciństwa, przechowywane jest jedno z nich, rejestrujące dziecięcą zabawę i jej konsekwencje, w których wyraźnie dopatrzyć się można prefiguracji śmierci:

Pewnego razu dzieci – goście z sąsiedztwa – zamknęły Lucjana w tym kredensie podczas nieobecności rodziców. Wewnątrz było ciemno i pachniało pieczywem, serem i konfiturami. Lucjan w tej chwili poczuł wyraźnie ten zapach i doznał nieprzyjemnego wrażenia. Dzieci pobiegły do ogrodu, a on, siedząc w środku, wyobrażał sobie, że oto znajduje się w trumnie, gdzieś głęboko, w ziemi. Wokół łązą wstrętne robaki, skrobią pazurkami swych włochatych nóg w drzewo trumny, chcąc się dostać do wnętrza. Wreszcie, przez wydrążony otwór gramoli się wielki jak palec niedźwiadek, z żarłocznymi szczękami i wyłupiastymi oczami. Pakuje się do dziurki w nosie i wwierca gdzieś daleko, aż do mózgu. Dzieci zapomniały o nim i siedział tak kilka godzin, półprzytomny ze strachu, wstrzymując się od krzyku, aby nie posądzono go o tchórzostwo.

Ws, s. 284–285

To wspomnienie jest niezwykle znaczące. Pokazuje małego chłopca, który podczas niepozbawionej znaczenia nieobecności rodziców, staje się ofiarą typowych figli innych dzieci. W grupie rówieśników mały Lucjan

jest sam, wyraźnie od innych oddzielony, co przypieczętuje zamknięcie go przez nich w starym kredensie. Dumna samotność nie pozwoli mu krzyknąć, dzielnie stawia więc czoła piekielnym mękom potwornego strachu. W wyobraźni chłopca wewnątrz kredensu staje się bowiem sekretnym wnętrzem zamkniętej trumny, uchylony zostaje mu rąbek straszliwej tajemnicy.

Reakcje dziecka są jednak ze wszech miar zastanawiające. Domowe zapachy z wnętrza kredensu: pieczywo, ser i konfitury zamiast spodziewanego poczucia bezpieczeństwa wywołują w małym Lucjanie nieprzyjemne wrażenie. „Moglibyście mnie zamknąć przynajmniej w miejscu, gdzie nie czuć jądła, ogromnie nie lubię zapachu jądła” (Ws, s. 285) – oświadczy hardo uwolniony małeć, i w tej deklaracji brzmi już zapowiedź typowych dla dorosłego Salisa natrętnych reakcji odrazy. Dość wspomnieć, że obrzydzenie do jedzenia zdaniem Julii Kristevej to „najbardziej podstawowa i archaiczna postać wstrętu”<sup>35</sup>.

Można podejrzewać, że dla psychiki chłopca konsekwencją tego wydarzenia stało się osłabienie tendencji do znoszenia dystansu, zjednoczenia, bliskości, symbolizowane owym brakiem apetytu na życie. Bo też wyobraźnia małego Lucjana zaskakująco zwraca się w stronę śmierci, konstruuje wizje ciała poddanego niszczącej ingerencji „wstrętnych” robaków, przekraczania granic cielesnej nienaruszalności, wdzierania się do nosa i mózgu, zagraża kruchej tożsamości, budowanej z trudem i w poczuciu oddzielenia od świata. Koszmarna fantazja potwierdza intuicję Kristevej: „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad”<sup>36</sup>.

Mały Lucjan spoglądający w stronę własnego trupa przeczuwa kwintesencję wstrętu. Pisze Kristeva:

Trup – oglądany bez Boga i nie z perspektywy nauki – to szczyt wstrętu. To śmierć pustosząca życie. Wy-miot. To odrzucony, od którego nie da się uwolnić, przed którym nie ma obrony, tak jak przed przedmiotem. Wyobrażona dziwność i realne zagrożenie; wzywa nas, a w końcu pochłania<sup>37</sup>.

Śmiertelne przeczucia chłopca w wyobrażonej dziwności tropią przyszłe realne zagrożenie, lecz w projektowanej śmierci nie przeraża go nieistnienie, lecz konkretna, niechciana ingerencja w ciało, obecność robaka w trupie, doświadczana jako potworna udręka świadomości. Wstręt jest

<sup>35</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>37</sup> Ibidem.

tu zatem intensywnym momentem istnienia, rodzajem przystanku przed śmiercią właściwą, bolesnym wyłanianiem się własnej inności i odrębności. Do obsesyjnie zatrzymanego wyobrażenia raz jeszcze można odnieść intrygujące refleksje Kristevej o wstręcie:

Silne i nagłe wyłanianie się dziwności, która – jeśli nie była mi obca w nieprzejrzystym i zapomnianym życiu – teraz mnie prześladowuje jako radykalnie odrębna, odpychająca. Nie ja. Nie to. Ależ też nic innego. Pewne „coś”, którego nie uznaję za coś. Ciężar bez-sensu, który nie ma w sobie nic nieznaczącego i który mnie przygniata. Na styku nieistnienia i halucynacji, rzeczywistości, która mnie unicestwia, jeśli ją uznaję. Tutaj to, co wstrętne i wstręt chronią mnie przed upadkiem. Są zaczątkami mojej kultury<sup>38</sup>.

Nic dziwnego, że niepokojące wspomnienie uwięzienia w starym krensie Lucjan przywołuje w obliczu bliskiej śmierci. W sytuacji śmiertelnego zagrożenia, które w dzieciństwie było tylko przecuciem, a teraz stało się rzeczywistością, wstręt jest ostatnim przejawem istnienia, intensywną reakcją „ja” w obronie własnej odrębności. W tym sensie przywołane wspomnienie szkicuje projekt przypisanej Lucjanowi Salisowi topografii wstrętu.

#### Bibliografia podmiotowa

UNIŁOWSKI Z.: *Wspólny pokój*. W: IDEM: *Wspólny pokój i inne utwory*. Oprac. B. FARON. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

#### Bibliografia przedmiotowa

GILMORE D.D.: *Mizoginia, czyli męska choroba*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2003.

GUTKOWSKA B.: „Że życie a sztuka to co innego – z szacunkiem”. O „Wspólnym pokoju” Zbigniewa Uniłowskiego. W: EADEM: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005.

IWASZKIEWICZ J.: *Brzezina*. W: IDEM: *Opowiadania wybrane*. Oprac. A. ZAWADA. Wrocław–Warszawa–Kraków 2001.

KRISTEVA J.: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FAŁSKI. Kraków 2007.

MENNINGHAUS W.: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków 2009.

NETZ F.: *Pars pro toto*. O „Wspólnym pokoju” Zbigniewa Uniłowskiego. W: IDEM: *Ćwiczenia z wygnania*. Mikołów 2008.

PRZYBYLSKI R.: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 8.

SONTAG S.: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przeł. J. ANDERS. Warszawa 1999.  
 WIERZBICKA-TRWOGA K.: *Łamanie tabu sekrecji na przykładzie „Wspólnego pokoju” Zbigniewa Uniłowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 3.

Joanna Kisiel

A topography of disgust  
 On *Wspólny pokój* by Zbigniew Uniłowski

Keywords: Zbigniew Uniłowski, abhorrence, death, tuberculosis, misogyny

Summary

The article is devoted to the analysis of the novel by Zbigniew Uniłowski, from the perspective of the category of disgust, not used in the interpretations of *Wspólny pokój* so far. A typical construction of the space in the novel, tightening from the maze of the city to a mortal bed of the main character, outlines a map of disgust. “A shared room” presented in the title, constitutes here a special place, a polygon of “unwanted closeness” (Menninghaus), expansion of a trivially exposed corporality, blurring the borders of intimacy, and degradation of community bonds. A progressive illness Lucjan Salis suffered from, resulting in the shrinking of his world, begins a real eruption of disgust, a key life experience of a young tubercular, accompanying his reflections on his own fate coming to an end. Thus, disgust is an intensively experienced life disposition of a character, the sources of which underlie traumatic experiences of a childhood, dooming him to a struggle between “a call and rejection” (Kristeva) and desire and aversion. They will strongly influence his attitude to women, marked by a misogynic “state of a tormenting tension” (Gilmore), behind which a strong ambivalent relation with a mother is hidden. Disgust seems as an intensive reaction of the subject in defense of his own independence in a novel.

Joanna Kisiel

Die Topografie des Ekels  
*Wspólny pokój* von Zbigniew Uniłowski

Schlüsselwörter: Zbigniew Uniłowski, Abscheu, Tod, Tuberkulose, Misogynie

Zusammenfassung

Der Artikel ist dem Roman *Wspólny pokój* (dt.: *Gemeinsames Zimmer*) von Zbigniew Uniłowski gewidmet. Die Verfasserin analysiert das Werk in Bezug auf die Kategorie „Ekel“ die bisher bei Interpretationen des Werkes nicht berücksichtigt wurde. Charakteristische Struktur des im Roman geschilderten Raumes, vom Stadtlabyrinth zum Sterbebett des Protagonisten – bildet eigenartige Karte des Ekels. Das in dem Titel erscheinende

„gemeinsame Zimmer“ stellt einen besonderen Ort, ein Versuchsgelände von: der „ungevollten Vertrautheit“ (Menninghaus), der Expansion von der banal entblößten Körperlichkeit, der verwischten Intimitätsgrenzen und der degradierten gesellschaftlichen Bindungen dar. Die eine gewisse Schrumpfung seiner Welt verursachende fortschreitende Krankheit des Protagonisten, Lucjan Salis löst seinen wirklichen Ekelausbruch aus; der Ekel wird für den jungen Tuberkulosekranken zu seiner wichtigsten Lebenserfahrung und geht mit den Reflexionen über sein dem Ende zugehendes Leben einher. Der Ekel ist zwar eine von dem Helden intensiv erlebte psychische Veranlagung, deren Quellen in seinen traumatischen Kindererlebnissen zu suchen sind und die ihn nötigen, zwischen „Aufruf und Missbilligung“ (Kristeva), Wunsch und Abscheu herumzuschlagen. Seine Erfahrungen werden dann für sein durch eine „quälende Anspannung“ (Gilmore) gekennzeichnetes misogynisches Verhältnis zu den Frauen hinter dem ein sehr ambivalentes Verhältnis zu seiner Mutter steckt, ausschlaggebend sein. Der Ekel erscheint in dem Roman als eine intensive Reaktion des Subjektes, um seine eigene Besonderheit zu schützen.

Magdalena Boczkowska  
WYŻSZA SZKOŁA HUMANITAS W SOSNOWCU

## *Sanatorium* Rafała Wojaczka Próba lektury po czterdziestu latach

Słowa klucze: samobójstwo, podmiot, rozdwojenie, tożsamość, „życiopisanie”

Wiem kto to jest  
ale bez wzruszenia  
Nie patrzę na niego  
ale go oglądam  
Już tylko wiedza oschła

Teraz  
wisimy obaj  
na jednej belce  
pod zaciągniętym niebem

strażnik może zaświadczyć  
między nami jest nic

R. WOJACZEK<sup>1</sup>

Recenzując prozę Rafała Wojaczka, zatytułowaną *Sanatorium*, Sławomir Iwasiów stwierdził, iż:

jeżeli tłumaczyć ją jedynie przez pryzmat biografii „poety przeklętego”, prawdopodobnie niczym nie zaskoczy wytrawnych czytelników, bo doskonale pamiętają zakończenie tej opowieści<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> R. WOJACZEK: *Wiersze zebrane. 1964–1971*. Red. B. KIERC. Wrocław 2008, s. 253.

<sup>2</sup> S. IWASIOŃ: *Kłopoty ze wstawianiem*. „artPAPIER” 2011, nr 6.

Krytyk nazwał ją przy tym rodzajem „opowieści środowiskowej” i porównał do opowiadania *Pan Karol* Brunona Schulza, twierdząc, że fragmenty:

pokazujące różne aspekty codzienności bohatera (przedmioty, ubrania, ludzi, ulice, miejsca itp.) są [...] lepsze i dla współczesnego czytelnika bardziej interesujące, niż te, w których Wojaczek „poetycko” zapętle myśli Piotra<sup>3</sup>.

Marcin Sendeki z kolei, choć utyskiwał na braki edytorskie wydania (choćby brak krytycznego komentarza) czy pozbawienie tomu (nie wiadomo, z jakiej przyczyny) jakże istotnego motto z *Mojego obnażonego serca* Charlesa Baudelaire’a („Prawdziwy bohater bawi się sam”<sup>4</sup>), przyznawał, iż to ciągle przede wszystkim:

bardzo dobra proza, która oddaje „prozę życia poety” w jego drobiazgowej detaliczności i mozole, szczerząc się przekornie do czytelnika,

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Fragment ten brzmiał w całości: „IX. Wiara w postęp jest doktryną leniów, doktryną Belgów. Człowiek liczy na sąsiadów, że za niego wszystko zrobią. Prawdziwy postęp (prawdziwy – to znaczy moralny) może dokonać się tylko w jednostce i dzięki jednostce. Ale świat składa się z ludzi, którzy potrafią myśleć tylko razem, w kupie. Jak towarzystwa belgijskie. Są także ludzie, którzy potrafią zabawić się tylko w stadzie. Prawdziwy bohater bawi się sam. Wieczna wyższość dandysa. Co to jest dandys?” (Ch. BAUDELAIRE: *Moje obnażone serce*. Przeł., wstępami i przypisami opatrzył A. Kijowski. Wrocław 1997, s. 40). Na brak motto zwracał również uwagę Krzysztof Siwczyk, mówiąc o pozbawieniu w ten sposób *Sanatorium* bardzo istotnego kontekstu. Pisał: „Już sam kontekst baudelaire’owski pozwala czytać pieśni prozą Wojaczka jako tekst kultury, nie jako zapis egzystencji emancypacyjnej, dziejów mniej lub bardziej urojonych przygód Piotra Sobeckiego, które najlepiej oddaje tytuł książki Theodora Adorno *Minima moralia*. W kreacji podmiotowości Wojaczek jest moralistą prywatnym, myślicielem organizującym świat podług zasady nieszczęścia, tragikomizmu sytuacyjnego, który bierze się z rejestracji absolutnie zredukowanych aktów bycia, prymarnych wartości biologicznych, z których dopiero wyrasta cały system potencjalnej teodycei. Pieśń Wojaczka unosi się nad truchłem, rozpadem, cielesnym wynaturzeniem – jedynymi uniwersaliami w świecie Piotra Sobeckiego, jak chcą niektórzy badacze *alter ego* Wojaczka. Przy czym Wojaczek śpiewa w tonacji zdecydowanie barokowej. Bogactwo leksyki, zaskakująca, stylizowana na niemal kaznodziejskie uniesienie składnia, epistemologiczny dystans wyrażający się w ostrym reżimie narracyjnym – wszystko to daje efekt jakiegoś zadziwiającego, narkotycznego, szamańskiego tańca z zupełnie realnym końcem, śmiercią podmiotowości. Wojaczek pisze tak, jakby gwarancją jego życia realnego była równie realna i metodologicznie sprawdzalna wykładnia pisma – tego, co ocala byt z nicości rzeczywistego trwania” (K. Srwczyk: *Bohater bawi się sam*. „dwutygodnik.com” 2011, nr 48; <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1804-bohater-bawi-sie-sam.html> [data dostępu: 2.01.2011]). Nie wiadomo, z jakiego powodu Kierc i Biuro Literackie zdecydowali się usunąć motto.

gdy (rzeczowo i prawie bez wulgaryzmów) epatuje go cielesnością i niegrzecnością bohatera [...]”<sup>5</sup>.

Co ciekawe, po ukazaniu się tomu, najchętniej wypowiadali się internauci. Na przykład na portalu „Lubimy czytać. Twoja internetowa biblioteczka” rozgorzała dyskusja na temat wartości omawianej prozy. Dyskusja, którą jednak – co warto podkreślić – zdominowało emocjonalne podejście do Wojaczka jako do autora, po pierwsze, kultowego i, po drugie, „przekłętego”, a może raczej należałoby powiedzieć: kultowego, dlatego że „przekłętego”. Warto w tym miejscu przytoczyć kilka opinii anonimowych użytkowników wspomnianego serwisu. I tak, osoba o nicku „holly\_woodlawn” pisze:

Pierwszy raz czytałam to słynne wydanie Ossolineum, w gimnazjum jeszcze będąc, na fali wielkiej miłości do Rafała. Obecnie, na fali wielkiej niechęci do Kierca, przeczytałam to wzbogacone, z rękopisu przepisane, unikalne i unikatowe wydanie. Różnic niewiele (pytanie: dlaczego pan Kierc jako redaktor *Utworów zebranych* z ’71 roku odwalił taką fuszerkę, żeby teraz, po latach, wydawać *Sanatorium* poprawione – i to nadal bez dziennika?), ale *Sanatorium* zawsze jest lekturą dającą niesamowitą przyjemność. Proza Wojaczka ma coś z giętkości poetyckiego języka, z rytmu strof, z bawieniem się granicami prozy, z naginaniem jej wymogów i zasad. Najbardziej lubię nagromadzenie wyliczeń, wachlarz błyskotliwych, zaskakujących i nierzadko humorystycznych skojarzeń, no i nietypowy sposób postrzegania rzeczywistości. Detale, na jakie zwraca uwagę Wojaczek, szczegóły, jakie naświetla, odmieniają zwykłą opowiastkę o drodze z Wrocławia do Opola w powieść nieledwie podróżniczą, pełną olśniewających epizodów i przesyconych brawurową wręcz autoironią<sup>6</sup>.

Równie emocjonalnie podchodzi do sprawy czytelnik o nicku „livrer”:

Jeśli stałeś się poetą to już nim nie jesteś. Gdy bowiem forma dogoni treść łączywie ją pochłonie i beztreściowy odtąd snuć się będziesz pomiędzy pustymi skorupami nazw, za którymi nie stoi żadne Słowo. Poeta to brzmi durnie. Broń się więc przed pijawkami określeń, nim staniesz się ich niewolniczym żywicielem, którego ssać odtąd będą tak długo aż wysączą zeń wszelkie życie. Wojaczek nie uniknął tego losu, utożsamiając się z formą poety żył pod jej dyktando. Swoje życie przedyktował w tę formę słowo po słowie, z akapitami, przypisami, nawet

<sup>5</sup> M. SENDECKI: *Bohater prozą*. „Przekrój” z 4 stycznia 2011 roku, s. 66.

<sup>6</sup> <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/78173/sanatorium> [data dostępu: 14.12.2011]. W zapisach zachowuję oryginalną pisownię i interpunkcję.

errata, do ostatniej kropelki (krwi, alkoholu, atramentu?). Szamotał się, podejmując kolejne próby wyzwolenia, wpadał w pijackie ciągi, rozbijał swoje kruche ja o kant rzeczywistości tworząc alternatywne osobowości, na różne sposoby próbował opuścić przyjęcie przed jego zakończeniem (co ostatecznie mu się udało), lecz tym samym coraz bardziej wpadał w szpony konwencji, która żadnej konwencji się nie poddaje. Był poetą fatalnym, był poetą totalnym. Bez skrawka wolnej przestrzeni w samym sobie dla samego siebie. Chciał być wolny, lecz to przemożne pragnienie wolności zniewoliło go. Nie widział drogi wyjścia między Scyllą grafomańskiego skrybowstwa, a Charybdą samospalenia na ołtarzu literatury. I może faktycznie nie ma bezpiecznej drogi, jeśli na ślepo płyniemy w wąskiej gardzieli formy, miast wypuścić się na szerokie morze pozbawionego określników „po-prostu-bycia”<sup>7</sup>.

W końcu użytkownik „Oniry” słusznie puentuje: „trochę szaleńca, trochę zagubionego chłopca, trochę mistyka”<sup>8</sup>.

Po przeczytaniu przywołanych komentarzy, nasuwa się pytanie: jak po ponad czterdziestu latach można zatem czytać jedyny tom prozatorski poety? Czy – po tylu latach panowania swoistej „Wojaczkomanii”, umocnionej narosłą czarną legendą, mnóstwem publikacji<sup>9</sup> i niemal hagiograficznym filmem Lecha Majewskiego z Krzysztofem Siwczykiem w roli tytułowej<sup>10</sup> – na twórczość autora *Innej bajki* można jeszcze spoglądać w miarę obiektywnie? Trzeba by bowiem zastanowić się, co powiedzieliśmy o *Sanatorium*, przeczytawszy je jako prozę anonimowego autora, bez obciążenia znajomością poezji i biografii Wojaczka? Bo czyż nie jest tak, że jest to dziś proza interesująca tylko w połączeniu z wybitną poezją jej autora?

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Zob. m.in.: E. KOLBUS: *Z dziejów krucjaty, której nie było*. W: *Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*. Red. E. KOLBUS, J. MARX, J.Z. BRUDNICKI. Łódź 1986; J. MARX: „Alkohol powoli wypierał krew z obiegu...”. W: IDEM: *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*. T. 1. Warszawa 1993; S. SROKOWSKI: *Skandalista Wojacek. Legendy, prowokacje, życie*. Wrocław 1999; M. SZCZAWIŃSKI: *Rafał Wojacek, który był*. Katowice 1999; *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Red. R. CUDAK, M. MELECKI. Katowice 2001; S. SROKOWSKI: *Skandalista Wojacek. Poezja, dziewczyny, miłość*. Wrocław 2006; R. CUDAK: *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*. Katowice 2004; B. KIERC: *Rafał Wojacek. Prawdziwa historia bohatera*. Warszawa 2007; S. BEREŚ, K. BATOROWICZ-WOŁOWIEC: *Wojacek wielokrotny. Wspomnienia, relacje, świadectwa*. Wrocław 2008.

<sup>10</sup> Film powstał w 1999 roku. Reżyserem był Lech Majewski, a autorem scenariusza obecny dyrektor Instytutu Mikołowskiego, poeta Maciej Melecki. Co ciekawe, wiele scen zaczerpnięto właśnie z tekstu *Sanatorium*.

\* \* \*

Wiadomo, że Rafał Wojaczek zaczął pisać zbiór *Sanatorium* we wrześniu 1967 roku, mając zaledwie dwadzieścia dwa lata (według niektórych źródeł legendy w czasie pierwszego semestru studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim napisał inny poemat prozą, *Strawogin*, który jednak zagiął). W grudniu 1970 roku wysłał maszynopis do Wydawnictwa Literackiego, które go wówczas odrzuciło – odpowiedź odmowna przyszła jednak dopiero dwa dni po samobójczej śmierci autora w nocy z 10 na 11 maja 1971 roku. Pięć lat później, w przygotowanym przez wydawnictwo Ossolineum wydaniu Wojaczkowych *Utworów zebranych*, opublikowano – ze względu na ingerencję cenzury z powodu „nieobyczajności” i „epatowania obscenami i wulgaryzmami” – tylko fragmenty omawianej prozy. Dopiero pod koniec 2010 roku, z okazji sześćdziesiątej piątej rocznicy urodziny poety, nakładem wrocławskiego Biura Literackiego ukazała się publikacja obejmująca całą, również tę nieznaną twórczość autora (edycja zawiera informację, że w tekstach źródłowych brakowało tylko kilku stron), złożona przez Bogusława Kierca z tekstów z maszynopisu i odnalezionych niedawno rękopisów. Wydany tom zawiera zatem słynne *Sanatorium* (podzielone na siedem pieśni) i cztery odrębne opowiadania, które można by traktować jako samodzielne całości – *Na progu*, *List do Królowej Polski*, *Kto powiedział koniec świata* oraz *Przez ogień i wodę*.

Głównym bohaterem *Sanatorium* jest dwudziestodwuletni poeta – Piotr G. Sobecki – syn Edwarda Sobeckiego i Elżbiety Żytowieckiej, autor czterdziestu ośmiu wydrukowanych wierszy, zamieszkały w willowej dzielnicy miasta W. (Wrocławia). Warto w tym miejscu przypomnieć, iż Wojaczek miał starszego brata o imieniu Piotr, a nazwisko rodowe matki to właśnie Sobecka. Piotra można traktować więc jako *alter ego* Wojaczka, a samą prozę jako w dużej mierze autobiograficzną. Zgadniają się zresztą niektóre fakty, a znając biografię poety, można również wskazać prawdziwe wydarzenia oraz autentyczne osoby, na przykład: związek z Anną, pielęgniarką szpitala psychiatrycznego, prawie nieznaną córkę Dagmarę, praca ojca w liceum w mieście K., wybijanie szyb w domu brata, pokój wynajmowany we Wrocławiu. Proza ta kończy się nieco groteskową sceną samobójstwa Piotra – po kilku nieudanych próbach wiesza się on na pasku przed szpitalem, w którym pracuje spodziewająca się dziecka Anna – „wtedy Piotr nie zwlekając, założył pętlę na szyję, a gdy kopnięciem wytrącił sobie cegły spod nóg, poczuł, że mu opadają spodnie. Amen”<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> R. WOJACZEK: *Sanatorium*. Wrocław 2010, s. 76. Dla oznaczenia cytatów stosuję skrót S oraz podaję numer strony.

Kolejne cztery teksty można, jak wspomniałam, traktować właściwie jako osobne opowiadania. *Na progu* to opis życia w swoistym impasie, niemocy. Bohater siedzi na tytułowym progu swojego pokoju, opiera się o łóżko i nie potrafi znaleźć w sobie żadnej siły, żadnej motywacji, by wstać i zrobić cokolwiek. W *Liście do Królowej Polski* opisuje natomiast wyjście z domu do sklepu po chleb. Cała wyprawa kończy się jednakże w izbie wytrzeźwień. Oba teksty pisane są w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Kolejny fragment, zatytułowany *Kto powiedział koniec świata*, dedykowany Arturowi Sandauerowi, tym razem o narracji w trzeciej osobie, kończy się samobójstwem bohatera, popełnionym w Wigilię. Ostatni zaś, o tytule *Przez ogień i wodę*, znowu z narracją pierwszoosobową (Piotr Sobecki), jest najbardziej autotematyczny. Zawarto w nim bowiem nie tylko wątek samego bycia poetą – słynne zdanie „poetą się jest. Jest się nim żyjąc” (S, s. 35) – czy też tworzenia poezji za pomocą penisa, lecz także motyw pisania prozy w danej chwili, doskonalenia warsztatu, które odbywa się przez cały czas. To swoisty *atelier d'écriture*:

W zdaniu poprzednim należało być może użyć słowa „dopiero”, chociaż bowiem partykuła „już” adekwatna jest do mego byłego subiektywnego odczucia, jednakowoż w powszechnym mniemaniu, gdyby owe do rzeczonoego postrzeżenia w ogóle było się odniosło, dokonałem odkrycia tego, mianowicie, iż jest niedziela karygodnie „dopiero” na ulicy.

S, s. 123

Po raz pierwszy ujawnia się również sam poeta Rafał Wojaczek. Podobne rozróżnienie, rozbicie siebie samego na „ja – ja” i „ja – on” znane jest już zresztą z poezji autora *Innej bajki*. Oto kilka przykładów:

Przychodzi mi na myśl, iż powinienem był rozważyć, że może to zesrał się kto inny, na przykład ten wiecznie pijany poeta Wojaczek, ale cóż, trudno, już wszystko się stało.

S, s. 120

czyż ja wyglądałem na poetę w tym chociażby sensie i stopniu, w jakim wygląda na przykład Wojaczek? [...] Zdołałem jedynie sprawdzić kronikę towarzyską na stronie miejskiej i upewnić się, że Wojaczka nie notują.

S, s. 124

Co do zajścia: obudziłem się raz w izbie wytrzeźwień. Gdy innym razem tymi słowami zacząłem w pewnym gronie opowieść, znajdujący się w składzie przyjemnie nietrzeźwy Wojaczek nader sympatycznie zakpił: „Słuchajcie, Piotr chce nam powiedzieć życiorys!”. No ale

ja naprawdę obudziłem się raz w izbie wytrzeźwień i to było dobrze, gdyż dzięki tej przechowalni zdarza się niekiedy uniknąć innej, o czym Wojacek dobrze przecież wie.

S, s. 125

Mogę założyć się z Wojaczkiem o pół litra wody fryzjerskiej, że umyślnie sprowokowałem milicjanta, aby stało się zadość.

S, s. 131

W całym tomie *Sanatorium* dominują zatem przede wszystkim dwa wątki – poczucie rozdwojenia, problemy z określeniem własnej tożsamości oraz stagnacja, impas, prowadzący w końcu do ostateczności, czyli do samobójstwa.

\* \* \*

Problem utraty podmiotowości oraz kłopoty z określeniem własnej tożsamości są bardzo charakterystyczne dla poetów, określanych tradycyjnie mianem „przeklętych”, do których większość badaczy literatury zalicza także autora *Sezonu*. To problemy z identyfikacją, z nazwaniem swojego „ja”, rozdarcie i ciągłe oscylowanie pomiędzy skrajnościami. Pisanie może pełnić wówczas rolę terapii, zapewniającej pęknięcia w chwiejnej świadomości. Często pojawia się także postać swoistego sobowtóra, będącego *alter ego* twórcy. W tym przypadku mamy właśnie Piotra G. Sobeckiego. „Ja« jako metafora jest wynikiem wyjścia poza siebie, staje się własnym *alter ego*, jedynym możliwym, bo dostrzegalnym”<sup>12</sup>. Zafascynowany Arthurem Rimbaudem, Wojacek ciągle powtarzał za nim słynne: „ja to ktoś inny”<sup>13</sup>. Zdanie to spowodowało zmianę w sposobie myślenia o własnej podmiotowości. Dla Wojaczka Kartezjańskie „myślę więc jestem” zamieniało się na „mnie myślą” albo „mnie ja myślę” czy też, bardziej chyba adekwatne, „mnie ja wymyślam”. W *Sanatorium* często zresztą bohater mówi o sobie na głos w trzeciej osobie liczby pojedynczej – Piotr Sobecki wsiadł do tramwaju, Piotr Sobecki zjadł śniadanie, Piotr Sobecki wychodzi z domu *etc.* Tak, jakby głośno i dobitnie musiał potwierdzać swoją obecność w świecie, jakby sam siebie musiał utwierdzać w przekonaniu, że naprawdę istnieje, że jest jeszcze zdolny do wykonywania codziennych, rutynowych, prozaicznych czynności. „Nie mogąc się uchwycić w percepcji obiektywnej,

<sup>12</sup> M. DELAPERRIÈRE: *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*. Kraków 2006, s. 188–189.

<sup>13</sup> Zdanie to pochodzi ze słynnego listu, tak zwanego *Listu Jasnowidza*, Arthura Rimbauda do Georgesa Izambarda, z 13 maja 1871 roku. Zob. *Ja to ktoś inny. Kore-spondencja Artura Rimbauda*. Przeł. i oprac. J. HARTWIG, A. MIĘDZYRZECKI. Warszawa 1970, s. 57.

świadomość podmiotowa ucieka się do mistyfikacji. Wojacek wymyśla Wojaczka, posuwając niesamowitą grę z sobą do granic wytrzymałości”<sup>14</sup>.

Dla poety problem podziału tożsamości na *ipse* i *idem*, wprowadzony niegdyś przez Paula Ricoeura, wydaje się bardzo istotny. Tożsamość *ipse* to przede wszystkim zobowiązania, to możliwość działania, bycie sobą. *Idem* natomiast to zmiany, jakie zachodzą w człowieku przez cały czas, które jednakże nie naruszają pewnego stałego jądra, to bycie tym samym. Odpowiedź na pytanie „kim jestem?” nigdy nie jest więc pełna, zwłaszcza dla takich osobowości jak autor tomu *Którego nie było*. Warunkiem „sobości”, czyli bycia „tym-który-jest-sobą”, staje się cielesność. Ciało jest źródłem mocy i sił witalnych oraz, równocześnie, niemocy i impasu, w którym można pogрузić się bez końca. Jest również zakorzeniem w rzeczywistości i sposobem oddziaływania na świat. Tożsamość *ipse* wpływa na *idem*, wywołując „inność”, którą Ricoeur określał poprzez dialektykę „siebie” i „innego niż (ten) sam”. Owa „inność” może objawiać się w ciele, zmieniającym się pod wpływem choroby bądź czasu<sup>15</sup>. Wojacek, poza potwierdzaniem, „wymyślaniem” siebie samego, często mówił też o sobie – „ja, Rimbaud”<sup>16</sup>, „ja, Kafka”<sup>17</sup>, „ja, Księżę Pepi”<sup>18</sup>, a nawet

<sup>14</sup> M. DELAPERRIÈRE: *Pod znakiem antynomii...*, s. 205. Badaczka analizuje wiersz Wojaczka *Koniec świata*, dochodząc przy tym do wniosku, iż „w tekście uderza nie tyle aspekt proroczy (przykłady poetyckich intuicji samobójczych można by mnożyć), ile teatralizacyjna projekcja własnej śmierci przedstawionej w trybie dokonanym. Obraz *alter ego* odrywa się tu całkowicie od podmiotu mówiącego po to, by zjednać się z nim definitywnie dopiero w momencie rzeczywistej śmierci. Tekst jest przykładem samospełnienia *à rebours*, autokreacji negatywnej, w której akt samobójczy staje się paradoksalnie jedyną możliwą afirmacją bycia w świecie”. Ibidem, s. 206.

<sup>15</sup> Zob. P. RICOEUR: *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. CHEŁSTOWSKI. Oprac. i wstęp M. KOWALSKA. Warszawa 2003.

<sup>16</sup> Por. np. wiersz zatytułowany *Rimbaud*: „Śnił mi się Rimbaud. Siedział / w krzesle z poręczami, tyłem do kominka. / I nawet bym nie wiedział, że to Rimbaud, / tylko nad kominkiem, w kamiennej wstążce / było wyryte: RIMBAUD / Siedział swobodnie / ręce na poręczach / nogi luźno rozrzucone / Przetłuszczone włosy / miał zaczesane na czoło / Czoło za szerokie / pień odarty z kory / A jakby łyśiał, wstydlive zatoki / Grube wargi, uśmieszek / Patrzył prosto w obiektyw / i dalej. / A potem / Sen / Zaczął się oddalać ode mnie / jak Ziemia. / Byłem coraz spadający. / I ten głos przez megafon, czy może ja mówiłem... / Charleville to spiszek kartografów / Charleville to spiszek kartografów”. R. WOJACEK: *Wiersze zebrane...*, s. 365.

<sup>17</sup> Zob.: „Przerosło mnie / serce / cały jestem wewnątrz / korzeń / Białe trawki / wyrastają mi / z warg / Julia córka rzeźnika / wprawnymi / po ojcu / wargami / uprawia moją chorobę”. Ibidem, s. 25.

<sup>18</sup> Zob.: „Gdziekolwiek pójde, wszędzie straszy śmiercią / Daremną: refren, gdy piosenki brak. / Jak długo można taką nieśmiertelność / Nosić jak berło? / Kiedyż nareszcie usłyszysz melodię, / Którą na flecie mego berła tak / Wygra prawdziwa śmierć, że słusznie powiem: / Finis Poloniae?”. Ibidem, s. 280.

podobno „ja, Chrystus”. „Ja” składało się więc z wielu „ja” i nigdy nie było dookreślone. „Mnie ja wymyślam”, „mnie ja stwarzam”, „mnie ja kreuję”. Zarówno poezja autora *Nie skończonej knucjaty*, jak i jego proza, zasadzała się zatem na próbie „zintegrowania własnej osobowości, odzyskania poczucia immanentnej tożsamości, wobec realnej groźby samowycbowania (depersonalizacji), a następnie [...] odbudowania podmiotowości na nowych, doskonalszych zasadach [...]”<sup>19</sup>.

Obcość wpisana w strukturę podmiotu może być czymś zupełnie normalnym, spojrzenie na samego siebie zawsze jest bowiem spojrzeniem „przełamanym” przez innego. Bernhard Waldenfels uważa, iż pomiędzy „mną myślącym” a „mną myślanym” istnieje bardzo cienka granica<sup>20</sup>. Nowoczesny podmiot miałby więc „bezpośrednią świadomość” siebie, ale wynikającą z niego samego, a nie z obserwacji siebie – sferę podmiotowości dzieli się dziś bowiem, za Manfredem Frankiem<sup>21</sup>, na nieomylną i pierwotną świadomość siebie oraz na poznanie siebie, które może być błędne, bo „przełamane” innym. Stąd groźba rozdzielenia staje się dziś realna dla każdego nowoczesnego podmiotu.

Druga kwestia, bardzo istotna dla omawianego tomu, zwłaszcza, gdy pamiętamy o samobójczej śmierci autora, to samobójcza śmierć bohatera poprzedzona licznymi próbami. Samobójstwo, jak wiadomo, zatrzymuje indywidualny czas, utrwala pamięć o twórcy i jego dziele. Pytanie „jak żyć?” zamieniło się na bardziej indywidualne „czy w ogóle żyć?”. Czyżby samobójstwo miało być więc wiarygodnym potwierdzeniem własnej twórczości i budowaniem, już za życia, czarnej legendy? Wojacek należał do kręgu tych poetów, których biografia, od początku do końca naznaczona piętnem fatalizmu i samozniszczenia, jest równocześnie przerabiana na temat literacki. Swoista integralność pisania i życia<sup>22</sup>, „życiopisanie”, jak określił ów zabieg Henryk Bereza w stosunku do Edwarda Stachury<sup>23</sup>, staje się rodzajem autoterapii, chociaż pragnienie własnej destrukcji nigdy nie zanika całkowicie. Wojacek, a także Piotr Sobecki, żyli więc na gra-

<sup>19</sup> T. KUNZ: *Liryka Rafała Wojaczka: przemiany podmiotu poetyckiego*. W: *Który jest. Rafał Wojacek...*, s. 221.

<sup>20</sup> Zob. B. WALDENFELS: *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*. Przeł. J. SIDOREK. Warszawa 2002.

<sup>21</sup> Zob. M. FRANK: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Przeł. Z. ZWOLIŃSKI. Warszawa 2002.

<sup>22</sup> Twórczość Wojaczka „traktowano bądź jako poetycką wiwisekcję i zapis doświadczeń życiowych autora *Innej Bajki*, bądź też jako oryginalny projekt życia, do którego poeta nagiął własną egzystencję”. R. CUDAK: *Inne bajki...*, s. 213.

<sup>23</sup> Zob. H. BEREZA: *Życiopisanie. Postłowie*. W: E. STACHURA: *Poezja i proza*. T. 5. Red. H. BEREZA, Z. FEDECKI, K. RUTKOWSKI. Wstęp K. RUTKOWSKI. Postłowie H. BEREZA. Warszawa 1984.

nicy życia i śmierci, podejmowali ryzyko, flirtowali ze śmiercią. Z jednej strony pojawiało się pragnienie emocji, adrenaliny, jakby za każdym razem chcieli przeżyć, by móc spróbować jeszcze raz. Z drugiej natomiast – dążenie do śmierci jak do ostatecznego wyzwolenia. Flirtowanie ze śmiercią było więc rodzajem gry, niczym w rosyjskiej ruletce, o własne życie. Tyle tylko, że w końcu przychodzi moment, w którym granica zostaje przekroczona. Można by się zastanowić, czy celem owego flirtu na pewno miało być odebranie sobie życia? Jeśli tak, dlaczego Wojacek dokładnie zanotował nazwy wszystkich zażytych przez siebie leków?<sup>24</sup> I dlaczego Piotr w *Sanatorium* próbuje się zabijać przede wszystkim wtedy, kiedy istnieje (wprawdzie mała, ale zawsze) szansa na to, że ktoś przyjdzie i go odratuje? Jakby pozostawiał sobie możliwość ocalenia. Złorzeczy przy tym na swój los, na przeznaczenie, fatum, które nie pozwala mu umrzeć, nie pozwala decydować o samym sobie. Warto przyjrzeć się dłuższemu fragmentowi *Pieśni siódmej*:

Ten los, którego nakazy zawsze starał się wypełniać z odpowiedzialnym poczuciem powinności, z którym nigdy z premedytacją nie eksperymentował i któremu był wierny, nigdy nie śmiąc szukać innych możliwości, innych spełnień; los, który mu za to stosownie się odpłacał i jeśli Piotr niekiedy czuł się oszukany, to była to tylko jego wina, wynikła z faktu chwilowego upośledzenia słuchu.

Tak musiało być wtedy, gdy odkręciwszy kurek gazu, położył się na podłodze, i by skrócić nudne oczekiwanie, począł odmawiać tabliczkę mnożenia, coraz bardziej zły i zniecierpliwiony; aż wreszcie przystawiwszy sobie krzesło do maszynki gazowej, głowę położył tam, gdzie zazwyczaj stawia się garnek. Niestety, ojciec jego, gdyż rzecz miała miejsce w jego mieszkaniu, pozostawiwszy go samego i wyjechawszy na wojewódzką konferencję pedagogów, znalazłszy temat obrad jałowym i swą na nich obecność zbędną, nie doszedł do końca i wcześniejszym, niż był powinien, pociągami wrócił.

Tak musiało być też wtedy, gdy Piotr pewne znajdujące się na dość wysokim piętrze mieszkanie opuścił nie drzwiami, lecz oknem, po czym, gdy jadąc z włączonym sygnałem przyjechały aż dwie karetki medycznego pogotowia i młoda pani doktor z niewątpliwym zdziwieniem powiedziała do niego leżącego na wznak na klepisku: To pan jeszcze żyje?, on nie mógł znaleźć niczego na swoją obronę.

---

<sup>24</sup> Z drugiej strony, na przykład Maciej M. Szczawiński wspomina, iż „lekarze, którym ją [kartkę z wypisanymi lekami – przyp. M.B.] pokazywałem, powiedzieli, że była to dawka, która mogłaby zabić konia. On nie dał sobie żadnej szansy. Umarł, bo umrzeć chciał [...]”. S. BEREŚ, K. BATOROWICZ-WOŁOWIEC: *Wojacek wielokrotnie...*, s. 120.

Tak musiało być także i wtedy, gdy wydawało się, wiedząc na pewno już, co czyni, stosownym ostrzem ugodził się kilka razy w pulsujące miejsce na szyi, a następnie zapłacił pokaźny rachunek za czterdzieści założonych na rany jedwabnych szwów.

Klął wtedy swą wcześniejszą głuchotę, gdy musiał wysłuchiwać niezwykle wyraźnie brzmiącego, drwiącego chichotu.

S, s. 72–73

Pragnienie śmierci i niemożność zabicia się. Chęć życia i nieumiejętność egzystencji. To wszystko sprawia, że – jak powiedział Albert Camus –

absurd ludzkiej egzystencji wymyka się samobójstwu w tej mierze, w jakiej jest jednocześnie świadomością śmierci i niezgodą na nią. Na ostatnim skraju ostatniej myśli skazanego na śmierć sznurowadłem od buta, które wbrew wszystkiemu skazaniec dostrzega w odległości kilku metrów – sam na krawędzi zawrotnego upadku. Skazany na śmierć to właśnie przeciwieństwo samobójcy<sup>25</sup>.

\* \* \*

Pora zapytać, czym więc po ponad czterdziestu latach jest przede wszystkim proza Wojaczka? Jak widać, lektura nie jest łatwa, trzeba bowiem zmierzyć się nie tylko z samym tekstem, lecz także z mnóstwem etykiet, jakie nadawano przez te lata postaciom i twórczości autora *Innej bajki*.

Po pierwsze, bez wątpienia *Sanatorium* jest niezwykłym dokumentem, zapisem przeżyć młodego, wrażliwego poety, który całym swym życiem starał się tworzyć własną legendę i zasłużyć na miano polskiego *poète maudit*. Wszak sam uważał się za kolejne wcielenie Rimbauda. Według Cezarego Polaka, powieść jest świadectwem tego, kim Wojaczek chciał być<sup>26</sup>. Dla Łukasza Saturczaka jest zaś przede wszystkim dowodem, że „był on świetnym obserwatorem komunistycznej rzeczywistości i miał perfekcyjny słuch literacki”<sup>27</sup>. Wspomniany już Sławomir Iwasiów twierdzi

<sup>25</sup> A. CAMUS: *Mit Syzyfa i inne eseje*. Przeł. J. GUZE. Warszawa 2004, s. 98. Warto wskazać jeszcze kilka kontekstów problematyki samobójstwa w polskiej literaturze najnowszej. Tematyka ta pojawia się bowiem m.in. w: *Złotym pelikanie* Stefana Chwina, *Siostrze Małgorzaty Saramonowicz*, *Domu dziennym, domu nocnym* Olgi Tokarczuk, *Bóg zapłać!* Włodzimierza Kowalewskiego czy *Moim pierwszym samobójstwie i dziewięciu innych opowieściach* Jerzego Pilcha. Szeroko na temat samobójstwa pisał także S. CHWIN. Zob. IDEM: *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk 2011.

<sup>26</sup> Zob. C. POLAK: *Piekło Rimbauda*. „Dziennik. Gazeta Prawna”; <http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/313282,peklo-rimbauda.html> [data dostępu: 15.12.2010].

<sup>27</sup> Ł. SATURCZAK: *Ballada obsceniczna*. „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 1–2 (dodatek „Książki w Tygodniku”). Zob. też: <http://tygodnik.onet.pl/43,0,58924,1,artykul.html> [data dostępu: 20.03.2011].

z kolei, że dla współczesnego czytelnika tom ten może być tylko „pouczającym, wnikliwym spojrzeniem na lata 60-te PRL-u – udało się autorowi *Sezonu* uchwycić mroczną, nieprzyjazną, dobijającą atmosferę tamtych czasów”<sup>28</sup>. Bez wątplenia to, co dziś odczytujemy bardziej symbolicznie, w latach siedemdziesiątych – gdyby *Sanatorium* udało się wtedy wydać – odczytywalibyśmy jako literaturę realistyczną, by nie powiedzieć zaangażowaną. Nie należy jednak zapominać, iż *Sanatorium* jest, po drugie, również doskonałym uzupełnieniem poezji Wojaczka, pozwala bowiem spojrzeć na nią na nowo, może z nieco innej perspektywy. Proza ta jest *quasi*-komentarzem do wierszy. Można by powiedzieć, że stanowi integralną całość, ciąg myślowy, którego rezultatem zawsze był wiersz. To historia Wojaczka, który „staje się” „tym” Wojaczkiem. Czy ciągle jest to proza obrazoburcza i kontrowersyjna? Nie dziś. Nikogo (lub prawie nikogo) w literaturze nie szokuje już bowiem ani krew, ani sperma, ani wulgarny język, choć wulgaryzmów tu jak na lekarstwo – więcej znajdziemy ich chyba we współczesnych kreskówkach.

Po trzecie, *Sanatorium* jest w końcu także – i to chyba najistotniejsze – opowieścią o lęku, o chorobie, o życiu w zamknięciu, o stagnacji i o walce toczonej ze światem i przede wszystkim z samym sobą. Być może po raz pierwszy Wojacek ujawnia się jako typowy weredyk. Jest to więc również spowiedź dokonana przed śmiercią. Spowiedź, po której autor *Nie skończonej krucjaty* mógł powiedzieć tylko jedno zdanie, które zresztą często można napotkać w omawianej prozie: „Młody poeto, czas na ciebie”. Warto więc przywrócić usunięte motto i pamiętać, że – mimo wszystkiego co przez ostatnie czterdzieści lat zostało o Wojaczku powiedziane i co przez następne czterdzieści jeszcze powiedziane zostanie – tak jak „prawdziwy bohater bawi się sam”, tak i prawdziwy artysta najlepiej mówi o sobie sam. Poza tym może rację ma Krzysztof Siwczyk, powiadając, że:

*Sanatorium* należy do tych dzieł polskiej powojennej prozy, które nie miały szczęścia do rzetelnych odczytań. Może nowe wydanie zmieni ten obraz. Błędem zaniechania byłoby zostawić tę książkę w spokoju. Choć osobiście wolałbym już, żeby *Sanatorium* pozostało książką-legendą, trudno dostępnym, białym krukiem, być może ostatnim takim w polskiej literaturze. Prawdopodobnie działa tutaj syndrom kolekcjonera: najbardziej lubimy te płyty, których nie ma w sklepach. Ale współczesność kocha mieć wszystko w zasięgu ręki. Z mieszanymi uczuciami kupiłem *Sanatorium* w księgarni w jakimś hipermarkecie (pod hasłem „książki pod choinkę”)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> S. IWASIÓW: *Kłopoty ze wstawianiem...*

<sup>29</sup> K. SIWCZYK: *Bohater bawi się sam...*

Bohater bawi się sam. Wojacek bawi się sam. Bawi się sobą – swoją biografią, twórczością, bawi się literaturą, bawi się językiem, bawi się czytelnikiem. W wierszu zatytułowanym również *Sanatorium*, odnalezionym po latach i opublikowanym dopiero w tomie *Reszta krwi* z 1999 roku, pisał:

Tu role nie były dokładnie przypisane do osób  
każdy brał co mu wygodnie  
[...]  
Jeżeli mówił kto  
to tylko ja<sup>30</sup>.

#### Bibliografia podmiotowa

WOJACZEK R.: *Sanatorium*. Wrocław 2010.

WOJACZEK R.: *Wiersze zebrane. 1964–1971*. Red. B. KIERC. Wrocław 2008.

#### Bibliografia przedmiotowa

ALVAREZ A.: *Bóg bestia. Studium samobójstwa*. Przeł. Ł. SOMMER. Warszawa 1997.

BEREŚ S., BATOROWICZ-WOŁOWIEC K.: *Wojacek wielokrotny. Wspomnienia, relacje, świadectwa*. Wrocław 2008.

BOCZKOWSKA M.: *Portret poety z czasów młodości*. „Twórczość” 2011, nr 3.

CAMUS A.: *Mit Syzyfa i inne eseje*. Przeł. J. GUZE. Warszawa 2004.

CHWIN S.: *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk 2011.

CUDAK R.: *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*. Katowice 2004.

DELAPERRIÈRE M.: *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*. Kraków 2006.

FRANK M.: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Przeł. Z. ZWOLIŃSKI. Warszawa 2002.

IWASIÓW S.: *Kłopoty ze wstawianiem*. „artPAPIER” 2011, nr 6.

KIERC B.: *Rafał Wojacek. Prawdziwa historia bohatera*. Warszawa 2007.

KOLBUS E.: *Z dziejów krucjaty, której nie było*. W: *Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*. Red. E. KOLBUS, J. MARX, J.Z. BRUDNICKI. Łódź 1986.

*Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Red. R. CUDAK, M. MELECKI. Katowice 2001.

MARX J.: „Alkohol powoli wypierał krew z obiegu...”. W: IDEM: *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*. T. 1. Warszawa 1993.

POLAK C.: *Piekło Rimbauda*. „Dziennik. Gazeta Prawna”; <http://kultura.dziennik.pl/książki/artykuly/313282,peklo-rimbauda.html> [data dostępu: 15.12.2010].

<sup>30</sup> R. WOJACZEK: *Wiersze zebrane...*, s. 358–359.

- RICOEUR P.: *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. CHEŁSTOWSKI. Oprac. i wstęp M. KOWALSKA. Warszawa 2003.
- SATURCZAK Ł.: *Ballada obsceniczna*. „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 1–2 (dodatek „Książki w Tygodniku”); <http://tygodnik.onet.pl/43,0,58924,1,artykul.html> [data dostępu: 20.03.2011].
- SENDECKI M.: *Bohater prozą*. „Przekrój” z 4 stycznia 2011 roku.
- SIWCZYK K.: *Bohater bawi się sam*. „dwutygodnik.com” 2011, nr 48; <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1804-bohater-bawi-sie-sam.html> [data dostępu: 2.01.2011].
- SROKOWSKI S.: *Skandalista Wojaczek. Legendy, prowokacje, życie*. Wrocław 1999.
- SROKOWSKI S.: *Skandalista Wojaczek. Poezja, dziewczyny, miłość*. Wrocław 2006.
- SZCZAWIŃSKI M.: *Rafał Wojaczek, który był*. Wyd. 3 poszerzone. Katowice 1999.
- WALDENFELS B.: *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*. Przeł. J. SIDOREK. Warszawa 2002.

Magdalena Boczkowska

*Sanatorium* by Rafał Wojaczek  
An attempt to read it after forty years

Keywords: suicide, subject, split, identity, lifewriting

Summary

The article is devoted to *Sanatorium* by Rafał Wojaczek or a prose book of a poet, published for the first time as a whole (although with a removed motto) in 2010. The author, analyzing such phenomena as (among others): the problem of suicide and split personality, an identity split of the main character, loss of subjectivity that are very typical of the poets defined traditionally as “damned”, shows above all a difficult reception of this prose. Hence, *Sanatorium* can be read today in different ways but it should be underlined that it is first of all a novel about fear, illness, stagnation and battle fought with the world and him/herself.

Magdalena Boczkowska

*Sanatorium* von Rafał Wojaczek  
Lektüre nach vierzig Jahren

Schlüsselwörter: Selbstmord, Subjekt, Spaltung, Identität, „Lebenslaufschreiben“

Zusammenfassung

Der Artikel ist dem zum ersten Mal als Gesamtheit (obwohl ohne das entfernte Motto) im Jahre 2010 herausgegebenen Prosaband von dem Dichter Rafał Wojaczek gewidmet. Solche Probleme wie, z.B.: Selbstmord und Spaltung, Identitätszerfall des Protagonisten,

die für die sog. „verfemten“ Dichter charakteristische Subjektivitätsverlust erörternd stellt die Verfasserin die bei der Rezeption der Prosa entstehenden Schwierigkeiten dar. *Sanatorium* kann heutzutage verschiedenerlei interpretiert werden, doch es ist vor allem eine Geschichte über Angst, Krankheit, Stagnation und über den mit der Welt und mit sich selbst geführten Kampf.



Monika Ładoń  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## „Pół-cmentarna tabliczka” Wokół *Zawału* Mirona Białoszewskiego

Słowa klucze: Miron Białoszewski, zawał, choroba, autobiografia

„Poszukiwanie nowych wrażeń jest poszukiwaniem materiału na książkę”<sup>1</sup> – tak Elżbieta Winiecka określała postawę Mirona Białoszewskiego wobec splotu okoliczności życia z jednej strony i potrzeby tworzenia z drugiej. Podglądaczowi rzeczywistości nie były oszczędzone trudne doświadczenia, zmuszające do zajęcia stanowiska i w poważnym stopniu znajdujące swe odbicie w twórczości. Mam na myśli kolejne choroby i pobyty Białoszewskiego w szpitalach. Przyjmując rolę pacjenta, Białoszewski pozostawał obserwatorem, ale zyskiwał również perspektywę osoby cierpiącej, poddawanej leczeniu. Warto zresztą zauważyć, że choroba jest jednym z podstawowych, a później nadrzędnym motywem twórczości Białoszewskiego. „Maksymalnie udana egzystencja” poety – paradoksalnie – obfituje w zapisy kolejnych „schorzeń, niedomagań, bólów, chorób, [...] świadectw cierpienia”<sup>2</sup>. Dla porządku – ale i dla zaznaczenia, z jak rozległym materiałem mamy do czynienia – wymienię zdarzenia z porządku biograficznego i odpowiadające im teksty. Pierwsze świadectwa chorowania odnajdujemy w tomie *Rachunek zachciankowy* z 1958

---

<sup>1</sup> E. WINIECKA: *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań 2006, s. 95.

<sup>2</sup> K. PIETRZYCH: *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*. Łódź 2009, s. 133. Por. także A. GLEŃ: *Bycie w sytuacjach granicznych*. W: IDEM: „*W tej latarni...*”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*. Opole 2004, s. 165–178.

roku, w którym znalazł się cykl *Miejscowość wniosku* – zapis pobytu chorego wówczas na gruźlicę poety w sanatorium w Otwocku. Kontynuację tematu sanatoryjnego przynoszą *Mylne wzruszenia* z 1961 roku i sztuka *Pani Koch*. Wskazane w tytule nazwisko nie jest bez znaczenia, odnosi nas bowiem do Roberta Kocha, odkrywcy prątka choroby: *Mycobacterium tuberculosis*. Śledząc dalej ten rozrastający się motyw chorowania, należy jeszcze wspomnieć o utworach prozą – w *Donosach rzeczywistości* z 1973 roku zawarty został tekst *Półpasiec – noga – ząb. Sprawozdanie z tryptyku chorobowego za styczeń i luty 1970*. Z kolei nękające poetę dolegliwości natury urologicznej znajdują odbicie w *Spotkaniach z nożem*, wydanych dopiero po śmierci twórcy. W tym szpitalnym dzienniku uwyrażnia się już strategia, która powróci w *Zawale*. Jak pisała Krystyna Pietrych, Białoszewski „nie poetyzuje i nie patetyzuje tego, co dookoła, lecz uważnie obserwuje i rejestruje; jest bliższy technice reporterskiej, niżli poetyckiej metaforyzacji świata”<sup>3</sup>.

Dotychczas omówiona karta pacjenta Mirona Białoszewskiego jawi się jako prelude nadchodzącego zawału. Ten zaś przydarza się poecie 28 listopada 1974 roku na skrzyżowaniu Alei Jeruzolimskich z Marszałkowską. Pierwszy atak serca stanie się przedmiotem wydanego trzy lata później *Zawału*. Proces dochodzenia do zdrowia zostanie przedstawiony w jeszcze innym prozatorskim tomie, zatytułowanym *Konstancin*. Drugi zawał z kolei pozostawi w jego twórczości różnicowane ślady, które odnaleźć można w ostatnich wierszach, zapiskach dziennikowych oraz *Listach do Eumenid*. Wspomniane teksty budują całość trafnie nazwaną przez Stanisława Rośka „pamiętnikiem z półgrobu”<sup>4</sup>.

W *Tajnym dzienniku* pod datą 31 grudnia 1975 roku Białoszewski wyznawał: „Pisanie zawsze pomaga fizjologii, mimo trudu. Kiedy przestaje boleć, być słabo, od razu inne nastawienie. Ja prowadzę organizm, nie organizm mnie”<sup>5</sup>. W tekstach pozawałowych interesująca jest właśnie ta ujawniona gra między „ja” a ciałem, przestrzeń walki o prymat w tej nierozłącznej przeciwieź parze, tym bardziej że zawał jest jednostką nozologiczną – jak się wydaje – o specyficznym znaczeniu i charakterze zarówno fizjologicznym, jak i kulturowym.

<sup>3</sup> K. PIETRYCH: *Co poezji po bólu?...*, s. 153. Badaczka wnikliwie analizuje tekstowe świadectwa chorób Białoszewskiego w chronologicznym porządku: od cyklu *Miejscowość wniosku* po *Chorobę* – wiersz uchodzący za ostatni napisany przez poetę. Ibidem, s. 133–175.

<sup>4</sup> S. ROSIEK: *Pamiętnik z półgrobu*. W: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. GŁOWIŃSKI, Z. ŁAPIŃSKI. Warszawa 1993.

<sup>5</sup> M. BIAŁOSZEWSKI: *Tajny dziennik*. Kraków 2012, s. 63. Dalej dla oznaczenia cytatu stosuję skrót Td oraz podaję numer strony.

Gdyby przyjąć ideę Susan Sontag, sformułowaną w słynnym eseju *Choroba jako metafora*, należałoby myśleć o zawale serca jako o chorobie, która nie stanowi tabu; *infarctus myocardi* byłby tylko usterką, mechanicznym błędem, z którego naprawą współczesna medycyna radzi sobie doskonale. Zawał serca – pisała Sontag – „to nic wstydliwego. [...] Choroba serca to słabość, rodzaj awarii mechanicznej; nie ma w niej nic żenującego, nic z tabu, które otaczało niegdyś gruźlików, a dziś otacza chorych na raka”<sup>6</sup>. Ale w powszechnej opinii serce to siedlisko uczuć i napiętości<sup>7</sup> – właśnie to kulturowe obciążenie i symbolika powodują, że literackie kreacje zawału niejednokrotnie obciążone są ciężarem metafory<sup>8</sup>.

Wyraźny związek rzeczywistego przeżycia zawału z pisaniem „biografii zawału” dostrzec można u Białoszewskiego przede wszystkim z powodu Lejeune’owskiej „przestrzeni autobiograficznej”, w której umieszcza się dzieła autora *Donosów rzeczywistości*. Twórczość Białoszewskiego czyta się – jak przekonują badacze – jako rozbudowywaną przez lata „opowieść autobiograficzną” (określenie Małgorzaty Czermińskiej) czy diarystykę jedynie podszytą czy kamuflowaną innymi formami gatunkowymi<sup>9</sup>. Istotne jest także znaczenie doświadczenia zawału w życiu i *Zawału* w pisarstwie Białoszewskiego; uznanie dzieła – zgodnie z sugestią Małgorzaty Czermińskiej – za „punkt zwrotny w opowieści autobiograficznej”, tekst wyjątkowy, kulminacyjny i porównywalny z *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego*:

Jest to znów sytuacja graniczna: realne, bliskie zagrożenie śmiercią, wzmocnione jeszcze doznaniem dojmującego bólu, potem także towarzyszenie cudzemu cierpieniu, a nawet umieraniu, choć oczywi-

<sup>6</sup> S. SONTAG: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przeł. J. ANDERS. Warszawa 1999, s. 12.

<sup>7</sup> „W drugiej połowie XX wieku nasza zdolność do naprawy i ulepszania mięśnia sercowego rosła w imponującym tempie [...]. Oczywiście, serce wciąż pozostawało naszą ulubioną uczuciową metaforą, mimo iż wiedzieliśmy już, że emocje rodzą się w umyśle” – podsumowywali kardiolog i pisarz. S. AMIDON, T. AMIDON: *Genialna maszyna. Biografia serca*. Przeł. A. CELIŃSKA. Kraków 2012, s. 174.

<sup>8</sup> Ogólnie o literackich obrazach zawału pisałam w haśle *Zawał w literaturze* w ramach projektu *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienie zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*. Witryna internetowa: <http://sensualnosc.ibl.waw.pl>. Zob. także E. DUTKA: *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Katowice 2008, s. 281–293.

<sup>9</sup> Zob. np. A. ZIENIEWICZ: *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1989; M. GŁOWIŃSKI: *Białoszewskiego gatunki codzienne*. W: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 144–151; M. CZERMIŃSKA: „Zawał” miasta i zawał serca – dwa punkty zwrotne w opowieści autobiograficznej Mirona Białoszewskiego. „Ruch Literacki” 2003, nr 4, s. 445–456.

ście w szpitalu w nieporównanie mniejszej skali, niż to było podczas hekatomby powstania. Zagrożenie i ból wkrótce mijają, ale na bardzo długo pozostaje wyłączenie ze zwykłego trybu życia, codziennych zajęć, z własnego domu<sup>10</sup>.

Autora *Obrotów rzeczy* w szpitalnej przestrzeni zajmuje głównie fizjologia. Pierwsze są jednak ból i wstyd. „Serce tak jakby się obrywało”<sup>11</sup> – opisuje Białoszewski doświadczenie trafnie rozpoznanego u siebie zawału. Pisarz właściwie od razu ma świadomość pewnej ważnej granicy, jaką przekracza, chociaż znamieną jest też ostatnia próba pozostania po zdrowej stronie życia, kurczowe trzymanie się aktualnie wykonywanych czynności: „Jeszcze nie rezygnuję z kupowania czapki w domach towarowych, bo chodzę z gołą głową” (Z, s. 5). Co ciekawe, przechodząc kilka lat później drugi zawał, Białoszewski zachowa się w podobny, nieco niefrasobliwy sposób:

Poszedłem do PIW-u. Zabolało mnie serce. Nie pomagał pentaerythritol ani nitrogliceryna. Ale byłem rozmowny i towarzyski. [...] Po wyjściu z pokoju redakcyjnego poczułem się od razu groźnie skołowany. Schodziłem do kasy i myślałem sobie  
– czy wystarczy wrócić na górę z pieniędzmi do redaktorek i zamówić taksówkę do domu? Może, oj nie... chyba grozi mi pogotowie, oj, będzie draka.

W miarę schodzenia dalej myślałem  
– oj, będzie draka... pogotowie... będzie draka.

Td, s. 854

Białoszewski stoi w kolejce aż do momentu omdlenia. Wtedy zostaje zabrany przez karetkę. Ta ambiwalencja – pewność drugiego zawału i próba ignorowania sytuacji – pokazuje postawę człowieka wobec zagrożenia wyłączenia z ustalonego rytmu życia, zawieszenia codzienności. Przekonanie, że tak właśnie musi się stać, pojawia się natychmiast, wraz z bólem: „Właściwie już wiem, że muszę zrezygnować natychmiast z wielu rzeczy. [...] Obliczam wszystkie niewygody. Trudno. Unieruchomienie na długo, to trzeba przewidzieć. [...] taki idący uliczny położyłem się na nosze. To była zgoda na wszystko” (Z, s. 6). Wejście w przestrzeń szpitala oznacza odarcie z intymności. Pisarz doświadcza uczucia wstydu spowodowanego koniecznością wystawienia swego ciała na widok publiczny:

<sup>10</sup> M. CZERMIŃSKA: „Zawał” miasta i zawał serca..., s. 451.

<sup>11</sup> M. BIAŁOSZEWSKI: *Zawał*. Warszawa 1977, s. 5. Dalej dla oznaczenia cytatu stosuję skrót Z oraz podaję numer strony.

Już mnie rozbierają i na łóżko. Pielęgniarka chce mi zdzierać majtki, ale ja mówię

– wstydzę się

– i ściągam sam, bo nie są znów te majtki tak do pokazywania.

Żeby nie ten ból, od którego jest gorszy tylko atak nerkowy, tobym próbował lepiej panować nad sytuacją w promieniu tego pół metra. Na dodatek nie jestem czyściutki sam, dwa dni nie było w domu ciepłej wody.

Z, s. 6

Zawał jest wydarzeniem nagłym i nieoczekiwanym. To raptowne wyrzucenie poza obręb codziennego życia i unieruchomienie pod szpitalną aparaturą na tzw. erce odbija się na kondycji psychicznej Białoszewskiego, sprawiając, że nie jest sobą. Zapis pierwszych godzin pozawałowych to próba uchwycenia siebie na pograniczu jawy i snu<sup>12</sup>:

Zastrzyki. Budzę się i zasypiam.

Leżę w światłach. Urzędują, chodzą, przesuwają, włączają, piszą, badają. Dużo badań. Wciąż. Dużo przyrządów. Maszyn. Rur, rurek. Monitorów. Robią wciąż coś ze mną, a ja nieraz się zupełnie nie budzę. [...] Podłączenie serca na druciki, plastry, plastiki od początku do serowego telewizora, który za mną nadaje program.

Z, s. 6–7

Serce wydaje się w tekście Białoszewskiego pozbawione kulturowych, symbolicznych znaczeń. O swoistości somatycznego projektu autora *Chamowa* pisała np. Magdalena Rembowska-Płuciennik: „Perspektywa oglądu i interpretacji własnych przeżyć jest [...] »wsobna«, anegdotycznie prywatna, nie obrasta symbolicznymi znaczeniami i nie kusi do dyskursyw-

<sup>12</sup> Według Agnieszki Karpowicz pozawałowa aktywność Białoszewskiego jest w pewnym sensie pozorna, bo już zawsze naznaczona chorobą, czyli jednoczesną przynależnością – zgodnie z metaforami Susan Sontag – do daytimej (zdrowej) i nocnej (chorej) półkuli życia: „Narrator *Chamowa* znajduje się w przestrzeniach pogranicznych. Funkcjonuje w społeczeństwie, aktywnie uczestniczy w życiu towarzyskim, może wychodzić z domu, ale jednocześnie znajduje się w stanie permanentnej choroby, jest zawsze na granicy zawału, musi nieustannie kontrolować funkcje własnego organizmu. [...] Bohater jada w środku nocy, śpi w środku dnia, odbywa nocne wycieczki, zaciemnia czy zamalowuje okna, żeby odizolować się od dziennego światła. [...] Już w tym sensie znajduje się poza czasem, w przestrzeni, którą można określić jedynie jako »dnionoc« czy »nocodzień«”. A. KARPOWICZ: *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*. Warszawa 2012, s. 397–398. Zob. także S. SONTAG: *Choroba jako metafora...*, s. 7.

nych filozoficznych czy religijnych poszukiwań”<sup>13</sup>. Serce wydane na pastwę aparatury i lekarstw staje się częścią procesu medykalizacji i w ten sposób Białoszewski o nim myśli – jak o organie, który uległ „pęknięciu”, awarii, „zepsuciu” przez tryb życia (Z, s. 19, 30)<sup>14</sup>. Pierwsze doby po zawale określić można jako rodzaj czyścica Białoszewskiego, na co wskazuje sposób obrazowania. Charakterystyczne męczące światła, biel parawanów i fartuchów<sup>15</sup> sprawiają, że sam zawałowiec doświadcza skrajnych uczuć, które najkrócej można by określić jako „nieswojość”: „Byłem tak wyprany i wyczulony, i czysty. Świeciło mi światło w oczy. Nic mi się nie chciało śnić” (Z, s. 10). Na problem z tożsamością jako konsekwencję czasu choroby zwracała uwagę Elżbieta Winiecka:

Chory organizm wymaga teraz wsparcia ze strony aparatury medycznej, która podtrzymuje jego fizjologiczne funkcje, lecz zarazem pozbawia poczucia niezależności, a wręcz tożsamości. Trudno bowiem określić, czy urządzenia, do których podłączony jest pacjent, stają się częścią jednej biologicznej całości, czy też nasilają dezintegrację ciała [...]<sup>16</sup>.

Czyścicowej graniczności towarzyszy poczucie zawieszenia czasu, ale przede wszystkim poważnego ograniczenia możliwości obserwacji. Odseparowanie łóżek chorych parawanami każe pocie skupiać się jedynie na głosie, a przecież wzmagającą się ciekawość tego obcego świata da się zauważyć u poety już na pierwszych stronach „zawałowego” tekstu. Specyficzna dociekliwość Białoszewskiego będzie strategią pozwalającą na oswojenie szpitalnej przestrzeni, której regułem musi się wszakże podporządkować. Anna Sobolewska nazwała Białoszewskiego „mistrzem »nieutulonej zgody« – zgody na cierpienie, na niewygody choroby i starości”<sup>17</sup>. *Zawał* to jednak coś więcej niż tylko zapis zgody na ten szpitalny przy-

<sup>13</sup> M. REMBOWSKA-PŁUCIENNIK: *Języki bólu w literaturze polskiej XX wieku – przykłady*. W: EADEM: *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*. Kraków 2004, s. 294.

<sup>14</sup> W podobny sposób, jeszcze bardziej beznamiętny opisuje zawał Andrzej KUŚNIEWICZ w powieści *Stan nieważkości*: „Wyobraziłem sobie mój mięsień sercowy jak pęka w szwach wzdłuż poszarpanej linii, jak drze się niby samochodowa dętka rozerwana gwoździem. Blizna, która powstaje w miejscu rozdarcia, musi być nieco podobna do łaty na dętce”. IDEM: *Stan nieważkości*. Łódź 1997, s. 5.

<sup>15</sup> O znaczeniu bieli (czy szerzej – czystości) zob. w artykule W. JAJDELSKIEGO: *Symbolika czystości i brudu w twórczości szpitalnej Mirona Białoszewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3.

<sup>16</sup> E. WINIECKA: *Białoszewski sylleptyczny...*, s. 127.

<sup>17</sup> A. SOBOLEWSKA: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1997, s. 116.

stanek. Akceptacja trudnych warunków i zasad funkcjonowania, odmiennych od osobistych przyzwyczajzeń, zdaje się przychodzić pisarzowi zaskakująco łatwo, ponieważ stosowane przez niego metody osvajania zostały przećwiczone w wielu życiowych (również twórczych) sytuacjach, w których widział możliwość dokonywania skrupulatnych obserwacji – w tym przypadku zajrzenia w „trzewia” szpitala.

Zauważyć można w *Zawale* ciekawą prawidłowość – serce, wydawałoby się centrum opowieści, przestaje być przedmiotem uwagi wówczas, kiedy ustępuje ból: „Mnie coraz mniej boli. Aż przestało. To w środku. Reszta się nie liczy” (Z, s. 7)<sup>18</sup>. Przeniesienie z sali reanimacyjnej na zwykłą, jazda wózkami, pierwsze spacerunki – czyli stopniowe poszerzanie możliwości percepcji szpitalnego świata – zwracają chorującemu niedawno utraconą niezależność. „O zawale już nikt tu nie wie” (Z, s. 13) – skonstatuje poeta po opuszczeniu „erki”. Szczegóły medyczne, jeśli w ogóle jeszcze się w *Zawale* pojawiają, to jedynie w opisie rytuału obchodu – co ciekawe – wywołującego u chorego uczucie nudy:

Obchód jest wcześniej. Po ósmej. I zaraz krzątania na korytarzu. Docent. Studenci. [...] Są u nas codziennie. Doktor czy doktorka tłumaczy monotonnym głosem. O chorobach wieńcowych serca albo o chorobach przewodu pokarmowego. [...] jeśli przeważają załęknieni czy gamonie, robią się przestoje, nuda, senność. Właściwie senność i tak grozi. Pora roku dobra. Pora dnia dobra. Białe fartuchy. Głosy niewyrwane. Zawsze w którejś chwili przysypiam.

Z, s. 25

Codzienny obrządek może jednak zyskać odmienny kształt dzięki zastosowaniu przez Białoszewskiego teatralizacji zdarzeń, udawanej dramaturgii, parodii:

Wreszcie wchodzi. Nasza lekarka, druga. Docent. Profesor. [...] Nasza lekarka uchyla drzwi, w ręku trzyma duży napis „obchód profesora” i z wdziękiem zapowiadaczki atrakcji rewiowej zawiesza ten tytuł numeru na kłamce od korytarza. [...]

<sup>18</sup> Z jednej strony ważny jest tutaj fakt, że leczenie istotnie przynosi rezultaty. Z drugiej – Białoszewski w ogóle nie przywiązuje większego znaczenia do bólu, nie metaforyzuje go, nie szuka synonimów i peryfraz. Jak pisała M. REMBOWSKA-PŁUCIENNIK: „W ujęciu Białoszewskiego ból jest niezwykłym, lecz niezbyt absorbującym elementem rzeczywistości chorego; nie urasta jednak do rangi głównego obiektu obserwacji. Nie zawęży perspektywy oglądu do jednostkowych doznań, nie oznacza izolacji od świata i ludzi wokół”. EADEM: *Języki bólu...*, s. 295.

Przed dojściem do mnie profesor bada rolnika. Docent stoi między łóżkiem badanego i powoli, dyskretnie podsuwa stopą moje ciut za mało wsunięte pod łóżko kaptcie.

Z, s. 54

Odzyskiwanie siebie w szpitalu następuje na skutek „pogodzenia się z nowym miejscem” (Z, s. 16). Wydaje się, że pierwszym etapem tej drogi było wspomniane już ustąpienie bólu, drugim – w konsekwencji, potraktowanie zawału jako wyjątkowej, opatrnościowej sytuacji, stwarzającej okazję do pozyskania materiału pisarskiego. W rozmowie z Marią Janion Białoszewski tak określał znaczenie „awarii serca”: „Los mi się naprawdę przysłużył. Wielkie szczęście. Dostałem zawału po prostu. I od razu ta sytuacja: ulica, nosze, szpital, i jak tylko przestało boleć, pomyślałem: no jest ta okazja. Świetnie. Wyjechałem w inny świat. Można pisać od początku”<sup>19</sup>. Pisanie stanie się w szpitalu ważną aktywnością Białoszewskiego, która w tej publicznej przestrzeni zachowa charakter czynności intymnej. Pisanie odbywa się nocą, podczas snu innych chorych, przy osłoniętej lampie. W ten sposób autor wprowadza w przestrzeń szpitala pewną namiastkę własnych obyczajów, w tym wypadku nocnej aktywności. Pisanie jest ponadto jedynym działaniem, które poety nie nudzi – w odróżnieniu od czytania. Niezwykle zróżnicowane lektury (od powieści braci Strugackich, przez kryminały Agaty Christie, *Emmę* Jane Austen, do trudnej do identyfikacji „krwawej” francuskiej książki historycznej) nie ciekawią: „*Zatrute czekoladki* męczyłem i męczyłem przez tydzień, i zasypiałem, i czytałem. Zasypiałem nawet w momencie wyjawienia zabójcy” (Z, s. 32).

Zawał jest jednak „przygodą” (Z, s. 31), muszą zatem zachodzić sytuacje, które przeciwstawiają się nudzie. Dwie wydają się w tym względzie szczególnie ważne. Pierwsza to możliwość zmiany otoczenia, wyjścia na korytarz albo przynajmniej wyjrzenia przez okno. Takich fragmentów jak następujący w *Zawale* znajdziemy wiele:

Dziś jeszcze jeździłem fotelem do wychodka. Te 10 minut siedzenia w kabinie to zmiana otoczenia. Jazda korytarzem jest za każdym razem wielkim przejazdem przez świat. Chodzący, leżący, mijanki, puste łóżka, szlafrokowcy z naczyniami do zbierania moczu albo spacerujący, salowe zalatane, siostry, bądź co bądź dwie perspektywy korytarza w obie strony.

Marzę o spacerowaniu po korytarzu piechotą. Korytarz wydaje mi się Marszałkowską.

Z, s. 26–27

<sup>19</sup> Z *nieograniczoną odpowiedzialnością*. Rozmowa Marii JANION z Mironem BIAŁOSZEWSKIM. „Punkt” 1980, nr 10, s. 36. Cyt. za S. ROSIEK: *Pamiętnik z półgrobu...*, s. 139.

Białoszewskim kieruje „potrzeba sprawdzenia” (Z, s. 34), zajrzenia we wszelkie możliwe zakamarki, osobistej konfrontacji z miejscami dotychczas – z perspektywy leżącego – niedostępnymi. Poeta udaje się zatem na „przechadzki”, zrazu przytrzymuje się go „za pasek od fartucha, jak konia, żeby nie brać rozpędu” (Z, s. 32). Odzyskana samodzielność stabilizuje rozkład dnia, który wypełniają: jedzenie, spanie, korytarzowe penetracje i odbywające się nocą pisanie. Również na noc przypada kontemplowanie widoków okołoszpitalnych, do czego poeta szczególnie się przygotowuje: „Wymyśliłem nocne siadanie na tylnym podwyższeniu łóżka na kocach. Wtedy mogę patrzeć na zajazd i drzewa, okna naszej kliniki, na pomokrzienia dłużej i wygodniej” (Z, s. 27). Ciepły grudzień wabi Białoszewskiego ponadto powietrzem. Zamknięty w szpitalu twórca korzysta z każdej okazji, by poczuć tchnienie, powiew z zewnątrz: „O północy wszedłem do ciemnej łazienki z rozwalonymi na oścież oknami. Wiunęło na mnie świeże powietrze. Ciepłe, mokrawe. Aż niuchałem przez chwilę” (Z, s. 74).

Tropienie tajemnic szpitala, oglądanie znanych już miejsc z innych perspektyw, „wąchanie grudnia” – to wszystko aktywność nocna, prywatna, można wręcz powiedzieć, że tajna. Jest też i taka, której niezbywalną częścią są inni pacjenci i fizjologia. Obserwacje poety obejmują również te przestrzenie szpitala i procesy fizjologiczne, które zwykle łączą się z opisem naturalistycznym. Białoszewski przedstawia je jednak z dystansem i wprowadza komizm, co ilustrują – nazwijmy je tak – anegdoty ustępowe, jedne z bardziej charakterystycznych w tkance opowieści zawałowej:

Dziś w kabinie „OO” byłem między dwoma stękającymi. Jeden z nich stękał

– o! o! a... o! o! oj... nic z tego nie będzie... o! o nie!

Poznałem oczywiście starca od łapania tchu. Salowa z wózkiem cierpliwie czekała. Czasem podchodziła do drzwi

– no jak tam? jeszcze?

– jeszcze jeszcze, o! o! a...

– niech pan posiedzi, może się uda...

– o! o! nie... o! o! o! a!

Po chwili salowa pyta starca

– i co

– taki tylko twardy kawałeczek, o! nic z tego, o! o!

Z, s. 30

O tego rodzaju „wychodkowych obserwacjach” Wojciech Jajdelski pisał: „Nie ma tu jednak żadnego opisowego zaaferowania wyłącznie fizjologicznymi paskudztwami, żadnego nieuzasadnionego turpizmu, który

byłby sam dla siebie dostatecznym wytłumaczeniem jako autonomiczna ideologia artystyczna<sup>20</sup>. Odślania Białoszewski jednak inną umiejętność, wielokrotnie opisywaną, którą najtrafniej oddaje fraza Sobolewskiej – „mistyka dnia powszedniego”, owo dostrzeganie szczelin rzeczywistości, dowartościowanie tajemnic życia ukrytych w brudzie i ustępach<sup>21</sup>. Z tego właśnie powodu łaźienkowe opisy są na swój sposób fascynujące, udaje się w nich Białoszewskiemu połączyć dosadność i wzniosłość:

Piątek, 13 grudnia, jedenasta wieczorem, poszedłem najpierw do ustępu. Zastawiony był plastikowymi urynałami, i to nie pustymi. [...] W ustępie półki ciągną się wzdłuż całej ściany. Stoją tu zapasowe sopluczkę, kaczki, baseny, a głównie te siuchy zbierane z doby, z nazwiskami, co i raz do któregoś imiennego zbiornika ktoś dosiusiwa. Obrzydliwy zbiór, nieco patetyczny.

Z, s. 34

W ten sposób po pierwszym zawale Białoszewski oswaja szpital, staje się częścią wspólnoty chorujących, ale też wypracowuje własne, osobiste strategie przetrwania w nieznanym otoczeniu. Wreszcie udaje mu się znaleźć sposób językowej kreacji nowego świata, tak sugestywnej, że *Zawał* zostanie lekturą zalecaną pacjentom przez kardiologów, służącą dochodzeniu do zdrowia. Przebyty zawał serca z pewnością stanowi ważną cezurę w planie biografii Białoszewskiego, co wyraźnie podkreśla formuła, którą poeta jest żegnany: „powodzenia na nowej drodze życia!”. Powrót do domu obfituje w symbolikę: przypada na noc z 30 na 31 grudnia, a Białoszewski żegna się z trybem życia sprzed zawału, wyrzucając za okno papierosy. Zauważmy także, że *Zawał* kończy część o zabawnym tytule *Jeść jarzyny! Spacerować!* – brzmiącym jak wyciąg z poradnika dla pacjenta. Optymizm towarzyszący wyjściu z choroby, wspomagany rehabilitacją sanatoryjną<sup>22</sup> wydaje się bezsprzeczny. Ciało wystawione na tę

<sup>20</sup> W. JAJDELSKI: *Symbolika czystości i brudu...*, s. 104. Zob. również M. CZERMIŃSKA: „*Zawał*” miasta i zawał serca..., s. 455.

<sup>21</sup> „W utworach Białoszewskiego fizjologia nigdy nie jest celem samym w sobie. Jest tylko drogą, prowadzącą na drugą stronę, wyżej i dalej, tam, gdzie przeskoczyć może tylko wyobraźnia poety, w takie rejony, których nie potrafi dostrzec oko, skupione wyłącznie na obserwowaniu powierzchni. [...] Każdy najbłahszy drobiazg, nawet śmieszny i brzydki, jeśli umie się na niego właściwie popatrzeć, może otworzyć szczelinę, przez którą przezierną tajemnica”. M. CZERMIŃSKA: „*Zawał*” miasta i zawał serca..., s. 456.

<sup>22</sup> Poświęca jej Białoszewski część *Zawału* zatytułowaną *Inowrocław*. Osobno ukazała się relacja z kolejnego sanatoryjnego pobytu poety – *Konstancin*. Warszawa 1991.

pierwszą poważną próbę nie jest wrogiem podmiotu, ale pod wpływem choroby na pewno się zmienia, czego dowodzą decyzje życiowe i twórczość po-Zawałowa: *Wycieczka do Egiptu, Obmapywanie Europy. Dziennik okrętowy czy AAAmeryka*. Po pierwszym zawałowym ograniczeniu następuje „czas otwarcia”<sup>23</sup>.

Ale ta „rana w sercu” – jak określał zawał Jan Kott<sup>24</sup> – jawić się może także jak wstępna przymiarka do śmierci, chwilowy stan zawieszenia, „stan nieważkości” – by użyć słów kolejnego literackiego zawałowca Andrzeja Kuśniewicza<sup>25</sup> – pomiędzy światem żywych a umarłych. Wraz z zażegnaniem realnego niebezpieczeństwa śmierci i odzyskaniem kontroli nad ciałem następuje u Białoszewskiego naturalny powrót do życiowego i literackiego powołania – stąd ta niebywała skrupulatność opisu zdarzeń rozgrywających się w przestrzeni szpitalnej, to „stróżowanie rzeczywistości”, ale też wynikająca z tego konieczność oswojenia śmierci jako czekającego rozwiązania. Piewca życia przyjąć musi śmierć w horyzont spodziewanych doświadczeń.

Jednak między pierwszym a drugim zawałem (który zdarzył się 16 lutego 1983 roku) uwierająca cielesność nieustannie przypominać będzie o sobie poważnymi problemami oddechowymi. A przecież – jak przekonuje Jolanta Brach-Czaina – „Uczestniczymy w świecie przez oddychanie i to właśnie jest dominująca i nigdy nie zarzucana przez nas forma aktywności. [...] Oddychanie należy do nielicznych czynności, których nie możemy poniechać”<sup>26</sup>. Istotny jest zatem nie przemijający ból, ale uczucie permanentnej walki o oddech. W szpitalu na Grochowie, po drugim zawale, Białoszewski napisze przejmujące *Odmiany łapania tchu*:

<sup>23</sup> Małgorzata Czermińska pisała: „świat przedstawiony w pisarstwie Białoszewskiego otwiera się na zupełnie nową przestrzeń, wydawałoby się całkowicie nieprawdopodobną u pisarza, dla którego przedtem cały kosmos zawierał się w jednym mieście. [...] Kilka lat potem pustelnik udaje się do biura turystycznego i wyrusza w dalekie kraje”. M. CZERMIŃSKA: „Zawał” miasta i zawał serca..., s. 452. Na temat podróży Białoszewskiego zob. np. EADEM: *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 80–95; B. ZIELIŃSKA: *Welcome to America. Tyrmand, Redliński, Białoszewski: trzy relacje z podróży za ocean*. W: EADEM: *Namysły i pomysły. Szkice o literaturze współczesnej*. Warszawa 1995, s. 53–68; A. FIUT: *Strategie pod(różne)*. W: IDEM: *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*. Kraków 1999, s. 139–165; U. GLENSK: *Ameryka zapisana dwukrotnie*. W: *Białoszewski przed Dziennikiem*. Red. W. BROWARNY, A. POPRAWA. Kraków 2010, s. 53–69.

<sup>24</sup> J. KOTT: *Pisma wybrane*. T. 3: *Fotel recenzenta*. Wybór i układ T. NYCZEK. Warszawa 1991, s. 388.

<sup>25</sup> A. KUŚNIEWICZ: *Stan nieważkości...*

<sup>26</sup> J. BRACH-CZAINA: *O oddychaniu*. „Kultura Współczesna” 2000, nr 1–2 (23–24), s. 10.

3  
 tchawica  
 do czasu  
 unosi jak gołębica  
  
 zagrucha  
 przewraca  
  
 dech się skraca  
 odfruwa  
  
 powalonego duch rozpruwa  
 sam ze śmiechu rzęzi  
 że tak im dobrze było  
 na uwięzi  
 obu zmyślonym

4  
 raz  
 początkiem  
 puszczonej  
 teraz  
 końcem duszonej  
 słyszy się:  
 e-he –  
 e-he –  
 e-he –  
 serce jest złe<sup>27</sup>.

O dziewięć lat starszy poeta nie usłyszy już optymistycznych życzeń na „nową drogę życia”, ale przynębiające orzeczenie lekarki: „tak, że tego serca niewiele panu pozostało, niebezpieczne schody, dźwiganie, wszelkie dźwiganie, z dalszych podróży musi pan zrezygnować” (Td, s. 856). Jeśli po pierwszym zawale przestrzeń się poszerzała, tak teraz się zawęża i poecie zdaje się już ta świadomość ciążyć:

Tak. Człowiek normalnie nie zdaje sobie sprawy, ile zużywa sił całym sobą. Dopiero po takiej jak moja przygodzie (drugiej z rzędu) okazuje się, jak każdy przedmiot ciąży, jak trudno otwierać, pchać drzwi do sklepu, drzwi do windy, postawić czajnik z wodą. [...] Nie bałem się w niebezpieczeństwie, ale kiedy podczas lepszenia dowiedziałem się o całości mojej sercowej sytuacji, przygasiło mnie to. Jakie to będzie życie w ograniczeniu? Jakie perspektywy życia? Do tej pory miałem

<sup>27</sup> M. BIAŁOSZEWSKI: *Odmiany łapania tchu*. W: IDEM: *Tajny dziennik...*, s. 880–881.

zawsze przed sobą drugi zawał. Teraz mam przed sobą tylko trzeci zawał, który będzie zapewne ostatni.

Td, s. 856

Lęk o jakość życia po drugim zawale każe Białoszewskiemu przyjrzeć się samemu sobie sprzed tego wydarzenia. Powrót do domu po kilku tygodniach nieobecności to szukanie „przerwanego nagle ciągu”, „odzyskiwanie siebie”. Ujawnia się też wówczas sprzeczność między poddaniem się rytmowi życia, budzącej się wiosnie, jej kontemplacją a szybko odczuta nudą, zniecierpliwieniem. Autor *Donosów rzeczywistości* chce pełni aktywności (wymienia: „pisać, kabaretować, bawić się, kontemplować”), tymczasem myśleć musi nie tylko o ograniczających funkcjach ciała, lecz także o kolejnym etapie „dochodzenia do siebie”:

nagle stwierdziłem, że już po półtora dnia dosyć mam tego szczęścia, tej wiosny. Już się nią najadłem. Teraz ona mnie zjada. Zmęczyła mnie perspektywa bliskiej jazdy do sanatorium. Wstawanie rano. Sublokator w pokoju. [...] Ciągle natykam się na siebie sprzed drugiego zawału: kawałki gazety z programem, notatki... Patrzę na to z zazdrością. Ale ostatnie dni są lepsze. Może znów narośnie nowe życie i wytworzy dobre skojarzenia. Ciągle mam niepewność, nieśmiałość.

Td, s. 857

Poza zapiskami dziennikowymi, literackim śladem drugiego zawału – odpowiednikiem *Zawału* – są *Listy do Eumenid*. Tadeusz Sobolewski nazywa tę korespondencję „literackim testamentem”, „pożegnaniem z życiem i literaturą”<sup>28</sup>, widząc w trzynastu listach formę właściwie poetyckiej powieści epistolarnej, o znaczeniu wręcz totalnym, podsumowującym biografię poety. Białoszewski przedstawia się w nich jako „ja” scalone schorzeniami, zbudowane z chorób obecnych i dawnych, co decyduje o odmienności bloku korespondencji od *Zawału*. Z jednej strony drobiazgowość opisu realiów szpitala grochowskiego łączy listy z wydaną w 1977 roku powieścią, z drugiej – nie sposób nie zauważyć, że rozbijające anegdoty ustępują miejsca poważnej tonacji<sup>29</sup>. Trafnie podsumowała te ostatnie z chorobowych tekstów Białoszewskiego Krystyna Pietrych: „Nie ma

<sup>28</sup> T. SOBOLEWSKI: *Mirona Białoszewskiego „Listy do Eumenid”*. „Teksty Drugie” 1991, nr 3, s. 138.

<sup>29</sup> Anna Sobolewska pisała: „Wydaje się, że bohater *Listów* nie ma już siły się bronić, nie starcza mu energii na przerabianie szpitalnych okropności i obrzydliwości. [...] Tym razem szpital nie daje się już oswoić i zagospodarować, a śmierć – udomowić. Przeznaczeniem poety, który był wszędzie u siebie, stało się wyobcowanie”. A. SOBOLEWSKA: *Maksymalnie udana egzystencja...*, s. 117.

tu ani lingwistycznych szarad, ani prześmiewczych zabaw, nie ma śladu konceptualnych czy groteskowych gier. Jest zaś powaga i prostota; jest potrzeba sprostania (w życiu i w poezji) temu, co nieuchronne<sup>30</sup>.

Jeśli *Zawał* można czytać jako raport o zdrowieniu, to *Listy do Eumenid* będą raczej opowieścią o „zdychaniu”. I chociaż Białoszewski wciąż utrzymuje: „Choroba sercowa dobra. Nic paskudnego, nic obrzydliwego. Dotyczy górnej połowy, tej nieupokarzającej [...]”<sup>31</sup>, to ten zapis choroby czyta się w kontekście ostatniego słowa, finalnego akordu – jak chciał Stanisław Rosiek – „pamiętnika z półgrobu”<sup>32</sup>.

#### Bibliografia podmiotowa

BIAŁOSZEWSKI M.: *Zawał*. Warszawa 1977.

#### Bibliografia przedmiotowa

AMIDON S., AMIDON T.: *Genialna maszyna. Biografia serca*. Przeł. A. CELIŃSKA. Kraków 2012.

BIAŁOSZEWSKI M.: *Konstancin*. Warszawa 1991.

BIAŁOSZEWSKI M.: *Tajny dziennik*. Kraków 2012.

BRACH-CZAINA J.: *O oddychaniu*. „Kultura Współczesna” 2000, nr 1–2 (23–24).

CZERMIŃSKA M.: „Zawał” miasta i zawał serca – dwa punkty zwrotne w opowieści autobiograficznej Mirona Białoszewskiego. „Ruch Literacki” 2003, nr 4.

CZERMIŃSKA M.: *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. GŁOWIŃSKI, Z. ŁAPIŃSKI. Warszawa 1993.

DUTKA E.: *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Katowice 2008.

FIUT A.: *Strategie pod(różne)*. W: IDEM: *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*. Kraków 1999.

GLENSK U.: *Ameryka zapisana dwukrotnie*. W: *Białoszewski przed Dziennikiem*. Red. W. BROWARNY, A. POPRAWA. Kraków 2010.

GLEŃ A.: „W tej latarni...”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*. Opole 2004.

GŁOWIŃSKI M.: *Białoszewskiego gatunki codzienne*. W: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. GŁOWIŃSKI, Z. ŁAPIŃSKI. Warszawa 1993.

JAJDELSKI W.: *Symbolika czystości i brudu w twórczości szpitalnej Mirona Białoszewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3.

<sup>30</sup> K. PIETRZYCH: *Co poezji po bólu...*, s. 174.

<sup>31</sup> M. BIAŁOSZEWSKI: *Listy do Eumenid*. W: IDEM: *Tajny dziennik...*, s. 862.

<sup>32</sup> O *Listach do Eumenid* piszę w osobnym szkicu: „Zawał jako przymiarka”. *Listy do Eumenid Mirona Białoszewskiego*. W: *Adaptacje I. Język – Literatura – Sztuka*. Red. W. HAJDUK-GAWRON, A. MADEJA. Katowice 2013, s. 61–79.

- KARPOWICZ A.: *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*. Warszawa 2012.
- KOTT J.: *Pisma wybrane*. T. 3: *Fotel recenzenta*. Wybór i układ T. NYCZEK. Warszawa 1991.
- KUŚNIEWICZ A.: *Stan nieważkości*. Łódź 1997.
- ŁADOŃ M.: „Zawał jako przymiarka”. „Listy do Eumenid” Mirona Białoszewskiego. W: *Adaptacje I. Język – Literatura – Sztuka*. Red. W. HAJDUK-GAWRON, A. MADEJA. Katowice 2013.
- ŁADOŃ M.: *Zawał w literaturze*. W: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienie zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*. <http://sensualnosc.ibl.waw.pl>.
- PIETRYCH K.: *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*. Łódź 2009.
- REMBOWSKA-PEŁUCIENNIK M.: *Języki bólu w literaturze polskiej XX wieku – przykłady*. W: EADEM: *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*. Kraków 2004.
- ROSIEK S.: *Pamiętnik z półgrobu*. W: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. GŁOWIŃSKI, Z. ŁAPIŃSKI. Warszawa 1993.
- SOBOLEWSKA A.: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1997.
- SOBOLEWSKI T.: *Mirona Białoszewskiego „Listy do Eumenid”*. „Teksty Drugie” 1999, nr 3.
- SONTAG S.: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przeł. J. ANDERS. Warszawa 1999.
- WINIECKA E.: *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań 2006.
- ZIELIŃSKA B.: *Welcome to America. Tyrmand, Redliński, Białoszewski: trzy relacje z podróży za ocean*. W: EADEM: *Namysły i pomysły. Szkice o literaturze współczesnej*. Warszawa 1995.
- ZIENIEWICZ A.: *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1989.

Monika Ładoń

“A half-cemetery plate”  
On *Zawał* by Miron Białoszewski

Keywords: Miron Białoszewski, infarction, disease, autobiography

Summary

The text concerns one of the basic motives in works by Miron Białoszewski, the motive of illness. The author makes *Zawał* and fragments of journal notes where this cartographic dysfunction found itself in the centre of considerations. An autobiographic nature of Białoszewski's works allows for interpreting texts, but, at the same time, noticing an important life experience of the author of *Tajny dziennik* in them. The subject of interest here is strategies allowing for familiarizing the process of getting ill and being in a hospital depriving of intimacy. The most important include a unique penetration and meticulousness of the description of a new experience, theatricalization of events and a hospital writing as the activity most personal and most private.

---

Monika Ładoń

Das „einer Grabplatte ähnliche Schild“  
Zum Werk *Zawał* von Miron Białoszewski

Schlüsselwörter: Miron Białoszewski, Infarkt, Krankheit, Autobiografie

Zusammenfassung

Der Text handelt über das Hauptmotiv der von Miron Białoszewski geschaffenen Werke – die Krankheit. Die Verfasserin analysiert den im Jahre 1977 veröffentlichten *Zawał* (dt.: *Herzinfarkt*) und die Fragmente der von dem Schriftsteller hinterlassenen Tagebücher, in denen die Rede von dieser Herzerkrankung ist. Autobiografischer Charakter seiner Werke lässt den Text als eine wichtige Lebenserfahrung des Autors von dem *Tajny dziennik* (dt.: *Geheimen Tagebuch*) interpretieren. Die Verfasserin interessiert sich für die Strategien, dank denen man im Stande ist, sich an die Behandlung und den Aufenthalt in einem intimlosen Krankenhaus zu gewöhnen. Die wichtigsten von ihnen sind eine äußerst eingehende Darstellung von der neuen Erfahrung, die Inszenierung der Ereignisse und die Krankhauschriftstellerei als eine eigene und ganz private Beschäftigung.

**Obrzeża twórczości?**



Aleksandra Zug  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## Pogranicza twórczości? O *Innych historiach* Pawła Huellego

Słowa klucze: Paweł Huelle, *Inne historie*, małe ojczyzny, autotematyzm

„W tej książce fabulacje zdają się nie mieć końca” – tymi słowami czytelnik zostaje zaproszony do lektury *Innych historii* Pawła Huellego<sup>1</sup>. Stwierdzenie to z pewnością można odnieść do całości osiągnięć prozatorskich gdańskiego twórcy. Niemniej jednak wydany w 1999 roku zbiór szkiców zdecydowanie wyróżnia się na tle dotychczasowego dorobku literackiego tego autora. Wspomniane fabulacje – w przeciwieństwie do innych utworów Huellego (przyjmujących zazwyczaj postać powieści lub opowiadań) – zamykają się tu najczęściej w formie eseju bądź felietonu. Przy czym publikowane wcześniej, w większości na łamach „Gazety Wyborczej”, historie odznaczają się wyraźnie swoistą pogranicznością gatunkową. Mimo swego publicystycznego przeznaczenia, są one nasycone „duchem opowieści”, tak charakterystycznym dla omawianej twórczości. Wszakże nie tylko ta właściwość tomu stanowi o jego wyjątkowości. Równie ciekawym aspektem książki gdańszczanina jest jej niezwykle bogactwo treściowe, nasuwające pytania: W kręgu jakich tematów (motywów, wątków) porusza się pisarz? Które z nich dominują i wysuwają się na plan pierwszy? Jak również – czy można odnaleźć w tych miniaturach miejsca wspólne z innymi fabułami autora *Mimesis*? Do jakich wątków Huelle wciąż niemal obsesyjnie powraca?

---

<sup>1</sup> P. HUELLE: *Inne historie*. Gdańsk 1999, czwarta strona okładki. Dla oznaczenia cytatów stosuję skrót Ih oraz podaję numer strony.

Jak sądzę, wskazanie zespołu nurtujących gdańskiego pisarza zagadnień pozwoli nie tyle przybliżyć jego „sposób widzenia i odczuwania świata”<sup>2</sup>, ile odkryć, w jak wiele interpretacyjnych kontekstów wpisuje się analizowana twórczość. Interesujący mnie zbiór szkiców lokuje się na obrzeżach dorobku prozatorskiego Pawła Huellego, który jest uznawany za czołowego reprezentanta kręgu „małoojczyźnianego” w Polsce. Począwszy bowiem od debiutanckiego *Weisera Dawidka*, jego utwory literackie współtworzyły i wyznaczały nurt twórczości korzennej, będący w rodzimej literaturze jedną z najważniejszych tendencji ostatniej dekady XX wieku<sup>3</sup>. *Inne historie* – co sugeruje już tytuł publikacji – za sprawą ujętej w poszczególnych tekstach problematyki to książka niejednokrotnie wykraczająca poza „typowy” dla tego pisarza obszar zainteresowań. Otóż w powieściach i opowiadaniach Huelle buduje zwykle swoje narracje wokół miejsca, w którym się wychował, dorastał i wciąż mieszka – wokół Gdańska. Jego utwory w przeważającej większości są nierozdzielnie związane z miejscowością nad Motławą. Od momentu wydania w 1987 roku *Weisera Dawidka* prozaik pozostaje wierny swojej fascynacji gdańską przestrzenią. Co więcej, jest on (obok Günтера Grassa i Stefana Chwina) współtwórcą jej mitologii w kulturze polskiej<sup>4</sup>. W trakcie lektury *Innych historii* okazuje się, że nie tylko sposób realizacji, kompozycja tekstów wyodrębniają ten zbiór z ujmowanej całościowo twórczości Huellego, lecz także pełna zaskakujących wypraw intelektualnych, poszukiwań duchowych treść badanych fabulacji, w których autor *Castorpa* nieustannie wychodzi poza to, co najbliższe, swojskie. Warto więc zadać pytanie: czy gdański pisarz nie czyni tego tylko po to, by zaraz powrócić? Wydaje się bowiem, że pograniczny status interpretowanych opowieści – choć niewątpliwy – jest wciąż płynny, niepewny i trudny do jednoznacznego określenia.

Pragnę przyjrzeć się *Innym historiom* pod kątem przywołanych tu kwestii, mając wszak na uwadze, że omawiany zbiór nie został dotąd wyczerpująco opisany. Wobec niezwykle obszernej, stale rozrastającej się biblio-

<sup>2</sup> M. GOŁASZEWSKA: *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Warszawa 1986, s. 170.

<sup>3</sup> Na ten temat zob. m.in.: P. CZAPLIŃSKI: *Literatura małych ojczyzn – koniec i początek*. W: *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*. Red. A. LAM, T. WROCYŃSKI. Warszawa 2002, s. 110–127; R. OSTASZEWSKI: *Lokalni hodowcy „korzeni”*. „Dekada Literacka” 2002, nr 7/8, s. 41–47; K. UNIŁOWSKI: *Małe ojczyzny i co dalej? Krytyka, rewizje i nawiązania do nurtu z lat dziewięćdziesiątych*. W: *Kresy – dekonstrukcja*. Red. K. TRYBUŚ, J. KAŁĄŻNY, R. OKULICZ-KOZARYN. Poznań 2007, s. 55–67.

<sup>4</sup> A. BAGŁAJEWSKI: *Miasto – palimpsest*. W: *Miejsca rzeczywiste – miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Red. M. KITOWSKA-LYSIAK, E. WOLICKA. Lublin 1999, s. 317–338.

grafii, której przedmiotem są najgłośniejsze utwory gdańszczyzanina, takie jak: *Weiser Dawidek*, *Opowiadania na czas przeprowadzki* czy też *Castorp* – uboga wręcz literatura dotycząca analizowanego tomu jest zastanawiająca. Tym bardziej, iż w nielicznych recenzjach, jakie pojawiły się na temat *Innych historii*, badacze wyrazili pozytywne opinie o zbiorze krótkich próz Huellego<sup>5</sup>. Można zatem przypuszczać, iż ze względu na szczególny charakter (w pierwotnym zamyśle publicystyczne przeznaczenie) interesujących mnie szkiców, literaturoznawcy sięgają po nie głównie w celu wyzyskania ciekawych kontekstów dla wspomnianych, „kanonicznych” utworów polskiego pisarza. Jak podkreśla Irena Janowska-Woźniak, jedna z recenzentek publikacji, *Inne historie* to książka, za pomocą której czytelnik może przerzucać „pomosty między tekstami” autora *Sezonu pierwotnych intuicji*<sup>6</sup>. W dodatku minieseje z omawianego zbioru – pomimo załączkowej formuły i ogromnej różnorodności tematycznej – zdają się jednocześnie oddawać istotę praktyki literackiej urodzonego w Gdańsku prozaika:

Pisarstwo Huellego daje się określić wspólnym pojęciem użytym nie bez powodu przez samego twórcę w tytule ostatniej jego książki [*Inne historie* – A.Z.] – *historie*. W polu widzenia autora zawsze bowiem znajduje się jakaś fabuła. Od niej wychodzi, podążając ku uogólnieniom, lub do fabuły nieuchronnie dociera, kiedy punktem wyjścia stanie się stara fotografia, przypominany sobie widok miejsca lub zastanawiający cytat. Historia goni tu historię, a każda wabi, zaprasza do zatrzymania się choćby na chwilę, do zastanowienia się nad dziwnością świata, nad tajemniczymi obrotami ludzkich losów<sup>7</sup>.

W tym sensie każdą z miniatur Huellego można odbierać jako swego rodzaju zapowiedź większej całości. Antoni Libera podkreśla, że są one przeważnie szkicami „utworów-do-napisania”<sup>8</sup>. Choć refleksyjne puenty, wyrażane przesłania wyraźnie wskazują na ich zamkniętą kompozycję, w odczuciu czytelnika poszczególne eseje często stanowią zaledwie wstęp, zarys dłuższej historii, którą można by rozwinąć w pełnowymiarowej powieści. Świadomość ograniczonej powierzchni przeznaczonej na druk konkretnego szkicu w gazecie wymogła na pisarzu skrótowość, dbałość o przekazanie myśli w możliwie najbardziej skondensowanej postaci. Jed-

<sup>5</sup> Zob.: I. JANOWSKA-WOŹNIAK: *Sylwy i dyscyplina formy*. „Nowe Książki” 2000, nr 5, s. 28–29; B. ŻYŁKO: *Duch opowieści czy duch historii?* „Odra” 2000, nr 11, s. 119–120.

<sup>6</sup> I. JANOWSKA-WOŹNIAK: *Sylwy i dyscyplina formy...*, s. 29.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>8</sup> P. HUELLE, A. LIBERA: *Listy o „Castorpie”*. „Przegląd Polityczny” 2004, nr 66, s. 51.

nak – jak na fabulatora przystało – zachowując ramy właściwe tekstom publicystycznym, w zależności od tematu, wątku Huelle wplata w swe miniatury elementy narracyjne o różnej skali fikcyjności. Więcej nawet – pisarz nieznacznie rozbudowuje je w taki sposób, iż fabuła staje się piętrowa, przechodzi na kolejne poziomy. Ciekawym przykładem mogą być szkice *Apollinaire*, *Castorp* bądź też *Frankfurt, 21 września 1860*. Co symptomatyczne dla całego tomu, odbiorca krótkich próz Huellego niezadko zatracza poczucie, w którym miejscu kończy się prawda, a zaczyna ciąg swobodnych skojarzeń, pomysłów, obrazów podsuwanych twórcy wyłącznie przez wyobraźnię. Ponadto, w eseistycznych próbach gdańszczanina punktem wyjścia do rozważań stają się zwykle: (mniej lub bardziej znana z dziejów) autentyczna postać, miejsce lub wydarzenie. Bez względu jednak na to, czy literat przywołuje losy Joanny Schopenhauer i jej rodziny, urodzonej w Krakowie pani Magdaleny (autorki *Inwentarza mienia domowego, własną ręką pisanego*) czy też fragmenty z życiorysu Kawafisa, Apollinaire’a, Hrabala bądź marszałka Lefebvre’a – wszystkie te opowieści są poddane autorskiej kreacji, przetworzone w zgodzie z literackim zamysłem prozaika. Dlatego to, co prawdziwe, nieustannie miesza się tu ze zmyślnym. W jednym z miniesejów Huelle (niejako podejmując autotematyczny wątek) ujawnia, jak ważną funkcję spełniają wspomniane zdolności kreacyjne także wówczas, gdy inspiracją dla stworzonych fabulacji są wybrane wycinki obiektywnej rzeczywistości:

Wachlarz pomysłów jest tutaj właściwie nieograniczony: od zaginionego dzieła Leukippa *Megas diakosmos*, w którym ów nauczyciel Demokryta wykłada atomistyczną budowę wszechświata, przez nieznaną odpis listu Nostradamusa, do – powiedzmy – nieukończonej partytury Wagnera [...]. Ileż wdzięcznych powieści oparłi autorzy na tym właśnie pomysle: znaleziony rękopis jest zawsze znakiem odkrycia nowej, nieznaney dotąd rzeczywistości, daje spore możliwości narracyjne, a przede wszystkim pozwala zrewidować ustalone poglądy – na konkretną epokę, wydarzenie historyczne, słynną postać albo nawet szkołę filozoficzną.

Ih, s. 32

Nie bez przyczyny Huelle nazywany jest fabulatorem i zaliczany do grona tzw. rzemieślników prozy<sup>9</sup>. Przytoczone słowa dają pojęcie o swojej strategii pisarskiej autora *Pierwszego lata*, którą z pewnością można dostrzec w interpretowanych miniaturach. Świadczy o tym choćby zawarcie zdecydowanej większości wchodzących w skład *Innych historii* szki-

<sup>9</sup> P. CZAPLIŃSKI: *Ślady przetomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 171.

ców w znacząco zatytułowanym rozdziale – *Imiona, miejsca*<sup>10</sup>. To właśnie imiona i nazwiska są przedmiotem opowieści. Zastosowana w przywołanym tytule pluralna forma, oprócz tego, że przedstawia zakres tematyczny felietonów, różnaitość poddanych refleksji Huellego elementów, to jednak przede wszystkim – co dla jego twórczości dość osobliwe – kieruje uwagę czytelnika w stronę innych miejsc, a zatem domyślnie nie tylko Gdańska i związanych z nim spraw.

Co się z tym wiąże, *Inne historie* to swego rodzaju osobisty notatnik autora, zbiór miejsc i nazwisk, które z różnych powodów są dla pisarza istotne. Choć nie można wyzbyć się wrażenia, iż centralnym punktem esejistycznych poszukiwań Huellego pozostaje właśnie Gdańsk, to poruszane przez niego zagadnienia sięgają nieraz daleko poza „małoojczyznianą” problematykę. Jak sądzę, szczególnie ujmujące (i zarazem narzucające się ze względu na swoją częstotliwość) jest przybierające rozmaite formy powracanie przez autora *Stołu* do „irlandzkiego” wątku. Ciekawą egzemplifikację stanowią chociażby eseje: *Arann Islands*, *Beckett* czy *Dedalus, Dublin, Tulla*, w których fascynacja twórczością Jamesa Joyce’a i zawartymi w niej opisami ukochanego miasta znanego Irlandczyka przeradza się w rozmyślania nad zadaniami języka, zwalczającymi się koncepcjami literatury, powołaniem współczesnej sztuki bądź też w dyskusję nad tym, „Kim miał być, kim był bohater [człowiek – A.Z.] XX wieku? Ów »każdy« epoki największych przewartościowań i największych zbrodni?” (Ih, s. 20). Odpowiedzi dostarcza polskiemu pisarzowi między innymi *Ulisses* Joyce’a. Wędrowka Leopolda Blooma po dublińskich ulicach i zaułkach jawi się postrzegającemu ją z perspektywy końca ubiegłego stulecia autorowi *Ostatniej Wieczerzy* jako próba „uporządkowania chaosu” otaczającego świata przede wszystkim „za pomocą własnego języka i nadawania znaczeń” (Ih, s. 44–45). Zatem bohater/człowiek współczesny to nie tyle ktoś ogarniający wszystkie zachodzące wokół zjawiska (ponieważ to chyba niemożliwe), ile raczej jednostka zmierzająca do wypełnienia sensem swojej egzystencji przez zagospodarowanie jej „wolnym aktem czynienia”<sup>11</sup>.

Wspominane przez Huellego „pielgrzymowanie” do Dublina wielbicieli ugruntowanego już w kulturze europejskiej dzieła Joyce’a w celu przemierzenia tych samych ścieżek, co ulubieni bohaterowie – ma w sobie coś z przywoływania przeszłości, odnajdywania pokrewieństw pomiędzy

<sup>10</sup> Drugi rozdział omawianego zbioru noszący tytuł *Inne sprawy*, w porównaniu z pierwszym (56 tekstów) zawiera mniej esejów (14 tekstów) i w kompozycji książki zajmuje wyraźnie mniejszą przestrzeń.

<sup>11</sup> Wyrażenie sformułowane przez Krzysztofa Czyżewskiego: *Czas prowincji*. W: IDEM: *Linia powrotu. Zapiski z pogranicza*. Wstępem opatrzył P. HUELLE. Sejny 2008, s. 61.

tym, co jest obecnie, a tym, co dawno minione. Zgodnie z relacją, również gdański pisarz doznaje tego uczucia podczas zwiedzania Dublina (Ih, s. 45). Niemniej, w jego wędrówce po stolicy Irlandii znacznie ważniejsze okazuje się doświadczenie miejsca, rozumiane jako poszukiwanie związków z innym realnie istniejącym miastem:

Nigdy nie należałem do wspomnianej sekty, moja wędrówka po Dublinie tylko w niewielkiej części odwoływała się do powieści [*Ulissesa* Jamesa Joyce'a – A.Z.], a jednak czułem się jak w domu, pośród ulic Gdańska, Wrzeszcza i Oliwy, znanych mi z dzieciństwa i wielu sytuacji powieściowych Günтера Grassa.

Ih, s. 45

Dość zaskakujące porównanie obu przywołanych miejscowości pozwala skonstatować, że Paweł Huelle, podejmując w swych esejach inną niż gdańska tematykę, czyni to tylko pozornie, gdyż szybko do niej powraca. Gdańsk nawet ze znacznej odległości nie przestaje być punktem odniesienia. Spostrzeżenia te przywodzą na myśl sytuację narracyjną czy też może koncept fabularny jednego z opowiadań Huellego, o sugestywnym tytule – *In Dublin's Fair City*<sup>12</sup>. W opowiadaniu przemawiający w pierwszej osobie bohater-narrator (w którym można dostrzec cechy samego autora) błądzi o zmierzchu ulicami Dublina jak po trudnym do pokonania labiryncie:

Nie wiem, dokąd zaprowadziłby mnie ten strumień słów i kroków coraz szybszy, coraz mocniej rwący, nie wiem dokąd, gdyby nie noga, która zaczęła boleć teraz już wyraźnie. – Gdzież jest ten Pearse Station? – pomyślałem. Stojąc na niezbyt dobrze oświetlonym Lincoln Place, bez planu miasta, nie wiedziałem, co mam robić dalej, w którą iść stronę. Nie miałem przecież kłębka nici, aby zawrócić do poprzedniego miejsca. Znowu zabłądziłem, to było oczywiste<sup>13</sup>.

Chaotyczna wędrówka po dublińskim labiryncie, obce miejsca, ludzie, przedmioty nieustannie przypominają bohaterowi o spędzonym nad Motławą dzieciństwie i okresie dorastania. W przywołanym opowiadaniu nawet małe kartki wypisywane w intencji zmarłych w miejscowym kościele wywołują wzruszające wspomnienie rodzinnych stron i ukochanego dziadka Karola. Zagubienie w przestrzeni miasta odzwierciedla wszakże

<sup>12</sup> P. HUELLE: *In Dublin's Fair City*. W: IDEM: *Opowiadania na czas przeprowadzki*. Kraków 2007, s. 134–164.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 146–147.

do pewnego stopnia przeżycia bohatera, który pragnie odzyskać duchową harmonię, usunąć z pamięci bolesne, nie do końca zrozumiałe obrazy<sup>14</sup>. Jednak to właśnie panująca w tej literackiej wizji Dublina atmosfera zdaje się szczególnie sprzyjać ich powracaniu. W utworze Huellego ma zatem miejsce swego rodzaju:

zacieranie się granic między labiryntem zewnętrznym i wewnętrznym, między tym, co we mnie, i tym, co wokół mnie. W konsekwencji powstaje świat ujednolicony, jakby osobiwa labiryntowa totalność<sup>15</sup>.

Opowiadanie *In Dublin's Fair City*, odczytywane w kontekście zawierających „irlandzki” wątek szkiców z tomu *Inne historie*, dowodzi przede wszystkim, że literacka kreacja Dublina w wykonaniu Joyce’a stała się dla polskiego prozaika przedmiotem swoistej fascynacji, przyczyną uznania dla dzieła, w którym realnie istniejącej przestrzeni przydaje się dodatkowe sensory, co ma polegać głównie „na zagęszczaniu znaczeń” (Ih, s. 45). Podobne zjawisko można zaobserwować w analizowanej fabule Huellego, w której topografia miasta, panujący w nim nastrój są jak gdyby ściśle powiązane z przeżyciami psychicznymi bohatera. Jednak, co znamienne, doznania dotyczą spędzonych w Gdańsku lat młodości wspominającej postaci.

W dublińskiej wizji Joyce’a Paweł Huelle dostrzegł również liczne analogie do wizerunków miejscowości nad Motławą w powieściach Günтера Grassa<sup>16</sup>. Zdaniem autora *Opowieści chłodnego morza*, obydwaj przywołani pisarze – choć twórczość jednego otwiera, drugiego zamyka XX wiek – tworzą „niezwykłą i pełną napięcie, epicką poezję miasta” (Ih, s. 45–46). Warto dodać, że Huelle jest pod tym względem ich wiernym kontynuatorem, o czym zaświadcza jego kreacje gdańskiej okolicy. Jak podkreś-

<sup>14</sup> O stanie ducha bohatera świadczy jego przejmujący monolog: „Czy musisz mnie prześladować? – powiedziałem po cichu. [...] Teraz nie mogę ci już pomóc, w żaden sposób, wybacz, nawet jeśli to nie przypadek zwabił mnie do tego kościoła, nawet jeśli zrobiłeś to ty, nie idź już za mną, proszę, to nie jest twoje miasto, nie, ono zostało tylko w snach, zdradzone dawno i sprzedane, być może pozostały drzewa, mury, cementarze, być może jest ta sama ławka w parku, na której siadywałeś, ten sam uliczny kurz sierpniowy, co mogę ci powiedzieć, co zrobić jeszcze raz dla ciebie? Głośno wymieniać tamte nazwy, które dla mnie nie oznaczały nic więcej oprócz pustych dźwięków? [...] Zapomnij o tym, zapomnij! Te wirujące cząstki nie wrócą do poprzedniej formy i próżne wszelkie obietnice...”. Ibidem, s. 146.

<sup>15</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: IDEM: *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchońt, labirynt*. Kraków 1990, s. 194.

<sup>16</sup> Gdański pisarz wymienia przede wszystkim dwie powieści Grassa: *Błaszany bębenek* oraz *Kot i mysz* [Ih, s. 45].

la Barbara Bossak-Herbst, w omawianej twórczości „Gdańsk okazuje się bowiem podobny do książki napisanej w zapomnianym języku”<sup>17</sup>.

W swoich eseistycznych wędrówkach polski twórca nie poprzestaje oczywiście na rozmyślaniach o literackim fenomenie Dublina czy choćby irlandzkim archipelagu Arann. *Inne historie* stanowią rozbudowaną mozaikę miejsc i związanych z nimi ludzi – mniej i bardziej znanych. Bez względu na to, czy Huelle oprowadza czytelnika po alpejskiej dolinie Hauterive, tajemniczych zaułkach Petersburga, sejneńskim pograniczu czy też malowniczej Wenecji – jego opowieści są przeważnie głęboko zanurzone w przeszłości. To w niej autor *Weisera Dawidka* odnajduje „klucz dostępu” do teraźniejszości. W jednym z wywiadów Huelle zauważa:

Pisarz ma obowiązek poszukiwania dróg dostępu do duszy człowieka za pomocą wielu kluczy. Moim ulubionym kluczem jest badanie mechanizmów pamięci. [...] Pamięć jest kluczowym pojęciem każdej kultury. Wszystko, co tworzymy, z czym obcujemy, zawiera się w pamięci<sup>18</sup>.

Przytoczone słowa znajdują swoją realizację w interesujących mnie miniaturach. Wymownym tego przykładem są te historie, w których autor *Mimesis* powraca do tematu gdańskich mennonitów. W eseju pod tytułem *Żuława, Pomezania, Prusy* prozaik rozważa nieuchronność czasu, zacierającego wraz z kolejnymi zawirowaniami historii ostatnie ślady po dawnych społecznościach (Ih, s. 194–198). Podobieństwa do sytuacji mennonickiego zboru (zamieszkującego do II wojny światowej deltę Wisły) Huelle szuka w losie pomezkańskiego plemienia Prusów, a nawet w dziejach amerykańskich Indian przed kilkoma wiekami. W ten sposób prozaik stara się odkryć prawidła historii. Jednocześnie autor *Przeprowadzki* wyraża przekonanie, że unicestwiona i prawie zapomniana kultura mennonitów, którzy przez setki lat gospodarowali na obszarze ujścia Motławy, ich osobliwa obrzędowość i tryb życia, stanowiły nieodzowny element tego miejsca. Nie ulega wątpliwości, iż Paweł Huelle w ogromnym stopniu przyczynił się do przybliżenia tradycji tej grupy wyznaniowej polskiemu czytelnikowi. Wystarczy przywołać opowiadania *Mimesis* czy *Pierwsze lato*, przejmująco opisujące sposób jej funkcjonowania. Mennonicki zbor, nazywany przez pisarza „ludem Księgi” (Ih, s. 197), zawdzięcza zatem Huellemu ocalenie pamięci o swoim istnieniu. Podobnie ma się rzecz z często przywoływanym na kartach omawianego tomu klasztorem

<sup>17</sup> B. BOSSAK-HERBST: *Trójmiasto we współczesnej literaturze*. W: EADEM: *Antropolis. Współczesny Gdańsk w wymiarze symbolicznym*. Warszawa 2009, s. 94.

<sup>18</sup> P. HUELLE: *Bo są góry*. Z P. HUELLEM rozmawia J. WRÓBLEWSKI. „Polityka” 2002, nr 3, s. 47.

cystersów, usytuowanym w jednej z gdańskich dzielnic – Oliwie<sup>19</sup>. Widok położonego w szwajcarskim Hauterive cysterskiego opactwa, w którym rozkład codziennych obowiązków nie uległ zmianom od stuleci i gdzie „nie czuje się pośpiechu” (Ih, s. 42), skłania prozaika z Trójmiasta do przemyśleń na temat burzliwych losów wspomnianego zakonu w tej części Europy:

Oliwa nie miała tego szczęścia co Hauterive. Niszczona i grabiona wielokrotnie przez Prusów, Niemców, Husytów, Gdańszczan, Szwedów, Rosjan i Sowieców, oddalona o dwa kroki od wielkomiejskiej metropolii, po restytucji zakonu cysterskiego nie powróciła do swych źródeł.  
Ih, s. 42

Posługując się sformułowaniem Pawła Majerskiego, można zatem określić Huellego mianem „archeologa pamięci”<sup>20</sup>, twórcy wskazującego wspólną płaszczyznę porozumienia z odchodzącymi pokoleniami, podobieństwa pod względem ich norm postępowania, zwyczajów. Zawarte w *Innych historiach* zapiski pozwalają wyciągnąć wniosek, że warto raz jeszcze spojrzeć w przeszłość, ponieważ to ona „przechowuje pamięć minionych kultur, oddaje los ludzkiej egzystencji oraz pozwala podjąć sens terażniejszości”<sup>21</sup>. Celem takiego ukierunkowania jest uprzytomnienie sobie, że tylko człowiek znający bliższą lub dalszą przeszłość, może z rozmysłem projektować przyszłość. W badanych miniesejach Paweł Huelle jawi się więc niejednokrotnie jako „niespieszny przechodzień”, znakomity obserwator, który z odległej historii wyzyskuje ważne dla współczesności elementy tradycji. Autor *Prochowca*, odsłaniając obecne w losach ludzi i miejsc niedostrzegalne na pierwszy rzut oka sensory, zdaje się powtarzać za Arturem Schopenhauerem, że „tylko w toku działania materia wypełnia przestrzeń i czas”<sup>22</sup>.

Spojrzenie na eksponowane szkice w kontekście dotychczasowego dorobku prozatorskiego Huellego pozwala zauważyć ich ciekawy, nie zawsze uświadamiany aspekt. Zebrane w *Innych historiach* opowieści nierzadko obnażają bowiem proces krystalizowania się poszczególnych

<sup>19</sup> Warto odnotować, że temat ten zainspirował Huellego również do napisania wiersza podejmującego temat (między innymi) przemijających wartości kulturowanych przez tchnącą dostojeństwem i jakimś odwiecznym spokojem cysterską wspólnotę. Zob. P. HUELLE: *Opactwo Cystersów – Oliwa*. W: IDEM: *Wiersze*. Gdańsk 1994, s. 26–27.

<sup>20</sup> P. MAJERSKI: *Melancholijnie i nostalgicznie*. „Nowe Książki” 2002, nr 1, s. 13.

<sup>21</sup> M. SIENIEWICZ: *Metafizyczne twarze ponowoczesnej maski*. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, nr 9, s. 35.

<sup>22</sup> A. SCHOPENHAUER: *Świat jako wola i przedstawienie*. T. 1. Tłum. J. GAREWICZ. Warszawa 1994–1995, s. 61.

fabułę, które następnie znalazły swoje realizacje w powieściach bądź też opowiadaniach tego pisarza. Często można odnieść wrażenie, że interesujące mnie eseje to jedynie załączki, „przymiarki” do powstających aktualnie dłuższych tekstów. Huelle kreuje w nich sceny, pisze o tym, o czym „mógłby napisać”, podejmuje zatem wątek autotematyczny. Wymowną tego egzemplifikacją mogą być miniatury *Castorp*, *U Irlandczyka* bądź też *Óland*. W ostatecznej wersji różnorodnie przetworzone wydają się przede wszystkim odkrywać tajniki warsztatu pisarskiego autora *Szczęśliwych dni*, który jak gdyby zbiera, „kompletuje” wybrane przejawy rzeczywistości, odpowiednio je później komponując w swych narracjach. W ten sposób – jak wspomniałam wcześniej – interpretowane szkice umożliwiają różne odczytania wielopłaszczyznowych fabulacji Huellego, służą badaczom tej prozy licznymi wskazówkami. Swoista mozaikowość zebranych w esejach zagadnień sytuje teksty na pograniczu dorobku literackiego autora *Weisera Dawidka*, gdyż cechuje je połączenie „mało-ojczyźnianej” problematyki z odległymi od niej refleksjami o bardziej uniwersalnym charakterze.

Tym, co spaja krótkie formy Huellego z jego najgłośniejszymi fabulacjami jest zatem znajdująca się w centrum zainteresowań tematyka gdańska. Jeżeli pisarz umiejscawia ją na dalszym planie, nie czyni tego, by się zdystansować, lecz by z pewnej odległości lepiej naświetlić charakterystyczne dla niej zagadnienia. Arkadiusz Bałajewski w nawiązaniu do „sztandarowych” tekstów polskiego prozaika zaznacza, że: „Inny Gdańsk »utajony« interesuje Huellego”<sup>23</sup>. Nie można oprzeć się wrażeniu, iż w omawianych szkicach jest bardzo podobnie. Świadczą o tym odsłaniane przez twórcę zawile losy zamieszkujących tę ziemię społeczności, rodzin i konkretnych jednostek. W dodatku, autor *Mimesis*, sięgając do historii innych miejsc (Dublin, Petersburg, Sejny, Colonna, Aleksandria, Kartagina), próbuje zrozumieć ich przeszłość, pozwalając przy tym czytelnikowi samemu zmierzyć się z ich tajemnicami.

Pogranicze rozumiane jako pewien stan, określona przestrzeń to w odniesieniu do *Innych historii* przede wszystkim obszar mieszania się rozmaitych pierwiastków, heterogenicznych składników, które razem tworzą jednak wspólne centrum. Tak właśnie można rozumieć interesującą mnie książkę Huellego, w której wszystko, co odmienne zostaje w dziwny sposób połączone, zespolone i zmierza nieuchronnie do jednego miejsca. Gdański pisarz dowiódł swoimi krótkimi prozami nie tylko erudycji, lecz także tego, że jest jednym z tych, którzy:

---

<sup>23</sup> A. BAŁAJEWSKI: *Miasto – palimpsest*. W: *Miejsca rzeczywiste – miejsca wyobrażone...*, s. 334.

Posiedli [...] pewną tajemnicę, którą można by porównać do sztuki bycia sobą w wielogłosowym śpiewie albo sztuki budowania mostu łączącego urwiste brzegi rwącej rzeki, zawierającego w sobie kształt spokojnego piękna, wysublimowaną linię, wyszukany ornament i lekkość<sup>24</sup>.

#### Bibliografia podmiotowa

HUELLE P.: *Inne historie*. Gdańsk 1999.

#### Bibliografia przedmiotowa

BAGAJEWSKI A.: *Miasto – palimpsest*. W: *Miejsca rzeczywiste – miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Red. M. KITOWSKA-ŁYSIAK, E. WOLICKA. Lublin 1999, s. 317–338.

*Bo są góry*. Z P. HUELLEM rozmawia J. WRÓBLEWSKI. „Polityka” 2002, nr 3, s. 47–48.

BOSSAK-HERBST B.: *Antropolis. Współczesny Gdańsk w wymiarze symbolicznym*. Warszawa 2009.

CZAPLIŃSKI P.: *Literatura małych ojczyzn – koniec i początek*. W: *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*. Red. A. LAM, T. WROCZYŃSKI. Warszawa 2002, s. 110–127.

CZAPLIŃSKI P.: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997.

CZYŻEWSKI K.: *Linia powrotu. Zapiski z pogranicza*. Wstępem opatrzył P. HUELLE. Sejny 2008.

GŁOWIŃSKI M.: *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: IDEM: *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchońt, labirynt*. Kraków 1990, s. 129–216.

GOŁASZEWSKA M.: *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Warszawa 1986.

HUELLE P.: *In Dublin's Fair City*. W: IDEM: *Opowiadania na czas przeprowadzki*. Kraków 2007, s. 134–164.

HUELLE P., LIBERA A.: *Listy o „Castorpie”*. „Przegląd Polityczny” 2004, nr 66, s. 51–59.

HUELLE P.: *Opactwo Cystersów – Oliwa*. W: IDEM: *Wiersze*. Gdańsk 1994, s. 26–27.

JANOWSKA-WOŹNIAK I.: *Sylwy i dyscyplina formy*. „Nowe Książki” 2000, nr 5, s. 28–29.

MAJERSKI P.: *Melancholijnie i nostalgicznie*. „Nowe Książki” 2002, nr 1, s. 13.

OSTASZEWSKI R.: *Lokalni hodowcy „korzeni”*. „Dekada Literacka” 2002, nr 7/8, s. 41–47.

SCHOPENHAUER A.: *Świat jako wola i przedstawienie*. T. 1. Tłum. J. GAREWICZ. Warszawa 1994–1995.

SIENIEWICZ M.: *Metafizyczne twarze ponowoczesnej maski*. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, nr 9, s. 30–35.

UNIŁOWSKI K.: *Małe ojczyzny i co dalej? Krytyka, rewizje i nawiązania do nurtu z lat dziewięćdziesiątych*. W: *Kresy – dekonstrukcja*. Red. K. TRYBUŚ, J. KAŁĄŻNY, R. OKULICZ-KOZARYN. Poznań 2007, s. 55–67.

ŻYŁKO B.: *Duch opowieści czy duch historii?* „Odra” 2000, nr 11, s. 119–120.

<sup>24</sup> K. CZYŻEWSKI: *Głos Innego*. W: IDEM: *Linia powrotu. Zapiski z pogranicza...*, s. 281.

Aleksandra Zug

The borderlines of writing?  
On *Inne historie* by Paweł Huelle

Keywords: Paweł Huelle, *Inne Historie (Other Stories)*, little homelands, self-reference

Summary

The author presents a collection of drafts *Inne historie* by Paweł Huelle as a kind of a “personal author’s map”: a collection of places and surnames that are important for this writer for various reasons. Although the main point in the esseist search of the author of *Memesis* is Gdańsk, the issues he deals with frequently go beyond strictly a motive of a “little homeland” (among others an Irish motive). Besides, stories collected in *Inne historie* allow for discovering the secrets of Huelle’s writing workshop (autothematism). A mosaic nature of drafts situates *Inne historie* on the borderline of writing of the author of *Weiser Dawidek*, but also allows for showing broader contexts in order to read the most important works of the author.

Aleksandra Zug

Am Rande des Schaffens?  
Zu *Anderen Geschichten* von Paweł Huelle

Schlüsselwörter: Paweł Huelle, *Inne historie* (dt.: *Andere Geschichten*), kleine Heimaten, *mise en abyme*

Zusammenfassung

In ihrer Monografie schildert die Verfasserin die Skizzensammlung *Inne historie* (dt.: *Andere Geschichten*) von Paweł Huelle als eine gewisse „private Karte des Autors“: eine Sammlung von Orten und Namen, die aus verschiedenen Gründen für den Schriftsteller von Bedeutung sind. Obwohl der Hauptpunkt seiner essayistischen Forschungen Gdańsk (dt.: Danzig) ist, gehen die von dem Autor des Werkes *Mimesis* berührten Fragen oftmals weit über die mit der „kleinen Heimat“ verbundenen Problematik hinaus (z.B.: das irische Motiv). Die *Andere Geschichten* bildenden Erzählungen erlauben die Geheimnisse der Schreibwerkstatt Huelles (Selbstreflexion) zu erforschen. Der einer Mosaik ähnliche Charakter der Skizzen lässt *Andere Geschichten* am Rande des Schaffens des Autors von *Weiser Dawidek* platzieren, doch er ermöglicht auch, auf weitreichende Kontexte seiner wichtigsten Werke hinzuweisen.

Grażyna Maroszczuk  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## *Bez tytułu i daty* O „szkicowniku myśli” Piotra Szewca

Słowa klucze: Piotr Szewc, prywatność, szkicownik, paratekst, doświadczenie przeszłości

Lektura *Zagłady* (1987, 1993, 2003), *Zmierzchów i poranków* (2000), *Bocianów nad powiatem* (2005) Piotra Szewca służyła doświadczeniu przeszłości przetransponowanej interesująco do literatury i stawiającej na nowo pytania o kwestie silnie zakorzenione w tradycji memorialnej. Wiele uwagi poświęcono naturze pamięciowych zawikłań tej prozy, wpisujących się w styl pisarstwa autora, którego „znakiem rozpoznawczym” – jak pisze Aleksandra Ubertowska – staje się „nieciągłość”, „autarkiczność” drobnych części fabularnych i dyskursywnych, co w konsekwencji określa strategię komunikacyjną tej twórczości<sup>1</sup>. Sposób takiego nawiązywania i podtrzymywania kontaktu z czytelnikiem zdaje się przenikać do prozatorskich tekstów Piotra Szewca, drukowanych na łamach „Kwartalnika Artystycznego” w rubryce *variów*, zatytułowanej *Z powodu i bez powodu*. Najpierw autor opublikował krótkie fragmenty prozatorskie: *Listopadowa 45*, *Jadę do Zamościa*, „*wiórek nad otchłanią*”, w których informacje zarejestrowane w pamięci piszącego odsyłały do współrzędnych topograficznych:

Najbliższe okolice. To, co przylega do domu pod numerem 45, do oficyny w podwórzu, w której mieszkaliśmy, do olejarni. Kocie łby na

---

<sup>1</sup> A. UBERTOWSKA: *Pamięć i nieobecność. O doświadczeniu przeszłości w prozie Szewca*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007, s. 362–363.

Listopadowej – znieawidzone, ukochane, nigdy mi obojętne. Nieregularne, obłe, ciemnoszare kamienie. Wypieszczone kołami furmanek, które od ulicy Hrubieszowskiej lub od Lwowskiej podążały do młyna i browaru. Jeszcze słyszę terkotanie kół i głuchy stukot końskich kopyt. Koła furmanek rozjeżdżały końskie odchody. Rzadko Listopadową przejeżdżały auta: sąsiedzi byli niezamożni, chodzili więc pieszo, ten i ów, jak pan Baraś, jeździł rowerem. Środek wyłożonej kocimi łbami jezdni lekko się wznosił – dzięki temu łatwiej spływała woda po deszczu – a po obu stronach prowadziły wydeptane ścieżki i chodnik ułożony z cegieł i betonowych płyt chodnikowych<sup>2</sup>.

Fragmenty prozatorskie składające się na *Listopadową 45* czytać możemy w kontekście *Zagłady* nie tylko z uwagi na zbieżność zamojskiego adresu. W analizach debiutanckiej powieści szczególna rola przyznana została opisowi w poświadczaniu realności świata. Sugestywność stylu, troska o precyzję i drobiazgowość opisu, którego funkcją jest rzetelne informowanie połączone z wyjaśnieniem szczegółów topografii, cechuje fragmenty prozy Szewca. Dostrzegamy tu próbę uchwylenia konkretności. Autor pamięta zdarzenia i miejsca, w jakich rozegrały się pewne epizody z jego życia, w których uczestniczył jako czuły obserwator odchodzącego świata. Zabiegi deskrypcyjne zaznaczone w poetyce detalu, faktograficznego szczegółu odnotowywanego z pietyzmem podczas niespiesznej, cierplivej obserwacji miejsc i przedmiotów odsyłają do debiutanckiej powieści. Jak przyznaje w jednej z autoeksplicacji sam Piotr Szewc:

komplikuje się mój stosunek do miejsc, które dawno pożegnałem: do ulic, drzew, podwórek, najróżniejszych zakamarków. Poznikały wyboje na Polnej i kocie łby na Listopadowej [...]³.

Istotne zatem wydaje się to, jak utrwaliły się epizody w pamięci i jak szkicujący przeszłość zdecyduje się opowiedzieć o świecie widzianym z oddalenia. Zaznaczone w komentarzu mijanie się „ze sobą dawnym” na „ulicy Listopadowej” sygnalizuje potrzebę nieustannego odwoływania się do znaczenia przywoływanych informacji, jednocześnie wiąże się z pytaniem dotyczącym rejestrowania przeszłości. „Mijanie się ze

---

<sup>2</sup> P. SZEWC: *Listopadowa 45 (III)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 2, s. 146. Można wskazać pewną prawidłowość w twórczości Piotra Szewca. Tworzenie poetyckich i brulionowych zapisów autora zbiega się z rezygnacją poety z publikacji nowych powieści.

<sup>3</sup> Ibidem.

sobą dawnym”, uczestnictwo w grze zmiennych perspektyw narracyjnych sprawia, że na pierwszy plan wysuwa się właśnie siła „przemijania”. Precyzyjne odnotowywanie i gromadzenie informacji obrazowych może, ale nie musi, poprawiać pamięci o zdarzeniu. Mimo zasady dyskretnie porządkującej informacje (od ulic, podwórek, przedmiotów, pejzaży), miejsca te w swej sugestywności mogą jedynie przywoływać pełnię doznań, której autor nie może doświadczyć, mając świadomość, że ów świat jest jedynie znakiem „utraconego”. Odbudowa naruszonego ładu nie jest możliwa. Świadomość tę wskazują zapisy zatytułowane niezobowiązująco *Bez tytułu i daty*. Na nowy cykl utworów zamieszczonych w rubryce *Z powodu i bez powodu* złożą się fragmentaryczne, wymieszane ze sobą obrazy nawiązujące do topografii Zamojszczyzny i do wielkomiejskiego życia w stolicy. Sygnalizowana geografia miejsc nie dziwi, odsyła do naturalnego kontekstu przestrzennego biografii Piotra Szewca, tworzy teksturę życia artysty. Przetrasponowane w utworach artystycznych Szewca, utrwalone przez powtarzalność opisy kresów i aktualnego miejsca zamieszkania przenikają do brulionowych fragmentów w toku drobiazgowej relacji. Można chyba zaryzykować i taką hipotezę, że pisany na bieżąco cykl prozatorski *Bez tytułu i daty* przyjmuje formę „paratekstualną”, wyrasta z „przypisu”, jakby nie było dla niego miejsca poza brulionową notacją. Jednocześnie, bez przywołania kontekstu *Zagłady, Zmierzchów i poranków* – powieści napisanych przed rokiem 2000, i ostatnich tomów poetyckich Piotra Szewca lektura *variów* byłaby znacznie uboższa. Chociaż autor unika autokomentarza, w osobistych adnotacjach możemy znaleźć nawiązania do reminiscencji zamojskiego domostwa, a także liczne konteksty prowincji, które pisarz poznał. Historia starej gruszy w Czołkach, pochylonej ku wschodowi, przypominającej zielony balon, uderzonej w latach osiemdziesiątych piorunem, powraca wraz ze wspomnieniem ciotki Marysi (siostry mamy), zaatakowanej przez siedzące na drzewie gawrony. „O tej gruszy pofantazjowałem w *Zmierzchach i porankach* [...]”<sup>4</sup> – dopowie autor zapisków, łącząc opisy ze wskazówkami służącymi odczytaniu symbolicznych miejsc ważnych dla wyobraźni artystycznej poety. Różne „rzeczy przykuwają uwagę narratora. Przygląda się im i opisuje [...]”<sup>5</sup> – pisała Bogumiła Kaniewska w interpretacji *Zagłady*. „8 sierpnia, gdy wracam z Zamościa do Warszawy, widzę z okien busa, że ptaki przelatują nad polami »jesienne« – w stadkach i ocieżałe”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (II)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 2, s. 147.

<sup>5</sup> B. KANIEWSKA: *Wieczność, która przemija. O prozie Piotra Szewca*. W: *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*. Red. E. WIEGANDT, A. CZYŻAK, Z. KOPEĆ. Poznań 2003, s. 73.

<sup>6</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XI)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 3, s. 161.

Nie tylko zamojskie obrazy budują metafory pamięci w tekście Szewca. Wydarzenia, miejsca i postacie z przeszłości najczęściej powracają w ujęciach obrazowo-konkretnych<sup>7</sup>. Adnotacje Szewca cechuje dbałość o szczególne percepcyjne zdarzenia:

Chyba najbardziej utkwiała mi w pamięci, gdy mijalem ją w deszczu, zamyśloną, ze wzrokiem skierowanym ku chodnikowi, na Marszałkowskiej za placem Zbawiciela, nieopodal jej mieszkania na Nowowiejskiej, kilka lat przed śmiercią [...] <sup>8</sup>.

Oddające tymczasowość obrazy odnajdywanych i gubionych ludzi i zdarzeń są pochodną wrażeń o różnej proveniencji. Pamięć zanurzona jest w języku. Część fragmentów wiąże się z rejestracją podsłuchiowanych głosów „mówionego”. Autor rekonstruuje także zaobserwowane sytuacje. Socjolekt miasta, fragment rozmowy nieznanymi osobami na przystanku autobusowym, zapamiętane głosy telegrafistki na poczcie w Sitnie, koncert Muńka Staszczyka przed dworcem Warszawa Centralna tworzą aurę tymczasowości:

Przed stacją, w tle upstrzonej malowidłami betonowej ściany, śpiewał zespół T. Love. Trzy gitary, klawiszowe, perkusja, saksofon, sprzęt nagłaśniający, no i Muniak za statywem z mikrofonem. Bardzo dynamicznego utworu nie znałem, podobał mi się <sup>9</sup>.

Podróżowanie w czasie i w przestrzeni (pociągami, busem) mnoży sytuacje przypadkowe, mijanie przechodniów, podsłuchana „odzywka”, komentarz nieznanego zasłyszany w szpitalnej sali. Nie dziwią tematyzowane w *variach* odniesienia do poetyckiej i *quasi*-pamiętnikowej narracji utworów Mirona Białoszewskiego, wskazujących socjolingwistyczne zainteresowania poety. Szewc przywołuje garwolińskie konteksty twórczości autora „podsłuchów”, ponieważ są pochodną biografii, w której istotne są marginalia prywatności i osobność<sup>10</sup>. Umiejętność posługiwania się tajemniczym wpływem, jaki wywiera na nas wspomnienie prowincji i budowanie świata osobnego wokół małych ośrodków: rodziny, zamkniętego kręgu przyjaciół – odgrywa w tym przypadku szczególną rolę. Rozpad kultury miasteczka odbiera jednostce poczucie ładu. Żyjemy w świecie,

<sup>7</sup> T. MARUSZEWSKI: *Formy pamięci autobiograficznej*. W: IDEM: *Pamięć autobiograficzna*. Gdańsk 2005, s. 58–59.

<sup>8</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XI)*..., s. 158.

<sup>9</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XVIII)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 4, s. 183.

<sup>10</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (II)*..., s. 150.

w którym wartość indywidualnego losu przestaje mieć znaczenie. Skierowanie uwagi na tło eseizuje fragmenty prozy wspomnieniowej Szewca i pozwala nadać taką perspektywę, by wydarzenie odzyskiwało głębię ostrości, by odsyłało do warunków, z których zostało wyjęte. Kształt wspomnień zależny jest od różnych elementów kontekstu. Szewc snujący rozważania nad zadomowieniem w świecie wiedzy czytelnika dalej, w „metodzie zagapien”<sup>11</sup> zatrzymuje się „na swojej” obserwacji, własnym sposobie widzenia świata:

W początku kwietnia obserwowałem sroki i ich gniazdo. Przylatywały pojedynczo, parami lub po kilka. Gniazdo było przedmiotem zaciękania srok, a może nawet ekscytacji. Przyglądały mu się z bliska i od wschodniej strony wchodziły od środka. Ale nie tylko. Niektóre sroki przynosiły patyki i umacniały budowlę. Inne przeciwnie: mocując się z materią wyciągały gałązki z gniazda i odlatywały z nimi. Gniazdo odwiedzały też wrony siwe<sup>12</sup>.

*Bez tytułu i daty* można czytać jako rezultat niezobowiązującego pisania. Tworzeniu towarzyszy wzbudzenie skojarzeń odwołujących do kryptocytatów. Przestrzeń „pamięci literatury” w zapisach Szewca budują nawiązania do cytowanych dzieł Franza Kafki, Mirona Białoszewskiego, Artura Międzyrzeckiego, Zygmunta Mycielskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, Czesława Miłosa, Krzysztofa Lisowskiego, Juliana Strykowski, Wisławy Szymborskiej, Hanny Malewskiej, Henryka Berez. Zapiski powstały na drodze gromadzenia myśli, dobierania aforyzmów, eseistycznego cytowania, wnioskowania, kojarzenia. Reguła swobodnego notowania dygresji dotyczyć będzie także kwestii metaliterackich. Znajdziemy w szkicowniku zapisy uogólniające własne doświadczenie literatury: „Trzy istotne w moim poczuciu, cechy poezji: naturalność (języka, składni, szeroko rozumianego stylu)”<sup>13</sup>. W tej specyficznej przestrzeni zapisu konfrontacja przywoływanych poglądów, cytowanych wypisów z tekstów klasyków i własnego doświadczenia poezji wpływa na sposób gromadzenia materiału. Niestety, autorowi nie wiadomo, co z tego ma wynikać: „Swoboda pisarska – ze wszystkimi dobrowolnymi samoograniczeniami – jest wyrazem wolności”<sup>14</sup> – powie Szewc w jednej z autoeksplicacji. W kolejnej wyzna:

<sup>11</sup> B. KANIEWSKA: *Spojrzenie rentiera. O drugiej powieści Piotra Szewca*. „FA-art” 2001, nr 1–2, s. 35–36.

<sup>12</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XVIII)*..., s. 182.

<sup>13</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (IV)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 4, s. 144.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 146.

Gdybym od razu napisał tak, jak trzeba to bym nie wracał do niby zamkniętego tekstu, by tu lub tam wykreślić albo dopisać wyraz, coś uprościć, czy przeciwnie – skomplikować<sup>15</sup>.

Lektura zapisów nie pozwala także pominąć praktyki szkicowego zestawiania lapidarnych autokomentarzy do „wypisów z lektur” autora, fragmentów korespondencji, nawiązań do wypowiedzi intelektualistów publikowanych na łamach pism kulturalno-literackich, cytowanych wypowiedzi medialnych, blogów internetowych. Przeszłość powraca niejednokrotnie w sytuacjach przypadkowych: we wspomnieniach, w trakcie odbierania poczty elektronicznej, na spacerze, co ujawnia naturalną zależność doraźnych zapisów i związanych z nimi asocjacji od bogactwa życiowych doświadczeń piszącego: podróży między stacjami Warszawa–Zamość, lektur, obcowania ze sztuką, znajomości ludzi, intensywności przeżytych zdarzeń. W rezultacie otrzymujemy fragmentaryczny zapis na kształt pamiętnika, eseju o sztuce, literackiego albumu peryferii zamojskiego powiatu, dziennika, w którym chronologia porządkująca życie domowników odgrywa większą lub mniejszą rolę („który to mógłby być rok? 1974? 1975?”<sup>16</sup>). Nie chodzi tylko o przedstawienie poglądów autora i poszukiwanie otwartej formy, w jakiej prozaik spisuje doznania.

„Rozmaitości” literackie pisarza waży – widać to w proporcjach zapisu – tematyka pamięci, problem obcości i zdomowienia, dziecięcej kontemplacji słowa, dociekania tego, co umyka codziennym obserwacjom i tego, co ujawnia niezmienną naturę:

To odradzanie. Natura jest silna i uparta. Niewiele trzeba czasu, by wkomponowała się w pejzaż. Widzimy ją, jakby nie doznała uszczerbku, jakby nic się nie stało...<sup>17</sup>.

W innym miejscu Szewc notuje obserwowane zmiany. Pamięć może być traktowana jak materia, w której rozmaite zdarzenia pozostawiają swoje ślady, a te w miarę upływu czasu ulegają zacieraniu:

Kiedy się urodziłem, pniak do rąbania drewna już stał. Pniak był ten sam, ale co roku wyglądał inaczej: ubywało go jakby wrastał w ziemię. Długo trwało, nim tę przemianę, która dokonywała się w czasie zauważyłem. Ziemia wokół pnia była czarna i próchnicza, pełna nowych i starych drobin drewna [...]<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (II)*..., s. 151.

<sup>16</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XII)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 4, s. 142.

<sup>17</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XXII)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 3, s. 150.

<sup>18</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XI)*..., s. 159.

Badacze pamięci autobiograficznej sygnalizują, że pamięć ta dotyczy uporządkowania różnych etapów jakiegoś procesu w czasie<sup>19</sup>. Kwestia doświadczania przeszłości i literackiego zapisu pamięci wiąże się z pytaniem, jak zdarzenie się utrwała. Pamięć jest bowiem nie tylko częścią mechanizmu regulującego doraźne zachowania, lecz także częścią osobowości, odpowiada za poczucie tożsamości<sup>20</sup>. Prozę Szewca cechuje namysł nad powiązaniem wspomnień z czasem aktualnym. Szkicowane doznania naznaczone są poczuciem ubywania i sprzężonej z nim potrzeby odzyskania utraconych „punktów reorientujących”. Ze starości „rozpadają się domy na Polnej i Listopadowej”<sup>21</sup>, „od lat nie ma stodoły w Czołkach”<sup>22</sup> i brakuje „drewnianego młyna w Łapiguzie”<sup>23</sup>. Stąd tematyzowane w zapisach odniesienia do osoby autora:

To już nie sentyment, ale lęk. Coś, co uwiera i boli. Choćbym uciekał przed nimi, i tak mnie nie dościgną. Nie do końca rozumiem, jaką władzę mają nade mną<sup>24</sup>.

W metapamięciowych rozważaniach Szewca zawierają się pytania o dostępność szczegółów percepcyjnych w zapamiętanym obrazie. Intrygują odtwarzane w pamięci drobiazgi: sporysz suszony w latach dzieciństwa, dąb rosnący w rogu ogrodu pani Stoczkowskiej, pies Trop, cętkowany, niewidomy, głuchy wyżeł pani Kulaszyńskiej. Przywoływane epizody znalazły się w centrum uwagi zainteresowanego, ale nie sposób ocenić ich ważności.

Autor powieści sytuowanych „w nurcie małych ojczyzn” podkreślał niejednokrotnie w wywiadach silny związek z przeszłością, zwłaszcza wobec świadomości zagłady rodzimej kultury. W zapisach *Bez tytułu i daty* kluczową rolę w aktywizowaniu przeszłości odgrywają świadkowie minionego, stąd wspomnienia rozmów z Babcią, Matką, innymi członkami rodziny i ludźmi z sąsiedztwa. Powraca w zapisach podwórko dziadków Twardziszewskich w Czołkach, z kurami i psią budą, sad pana Kawy, dom i obora Bilów, gołębie i króliki pana Szafki. Żyjemy w świecie, gdzie los indywidualny ma niewielkie znaczenie, musimy stwarzać własne ośrodki ważności wokół zamieszkałej przestrzeni:

---

<sup>19</sup> Zob. A. MARUSZEWSKI: *O biografii badań nad pamięcią autobiograficzną*. W: IDEM: *Pamięć autobiograficzna...*, s. 12–15.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (II)...*, s. 146.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

Babcia, Alfreda Twardziszewska, urodziła się 20 listopada 1921 roku w podzamajskiej Kornelówce, była czwarta spośród siedmiorga rodzeństwa. Jej rodzice, a moi pradziadkowie, Maria i Tomasz Jaworscy, mieli dosyć duże jak na ówczesne warunki gospodarstwo. Żyli dostatnio, choć pracowicie. Babcia, chociaż od wielu lat mieszkała już w Czołkach, nieustannie wspominała Kornelówkę swojego dzieciństwa i młodości. Wspominała Ostrowskich, Rzeszutków, Witków, Zawiłów, Kornelówka sąsiaduje z Czołkami, dzieli je „góra”<sup>25</sup>.

Odnutowywane w szkicowniku sytuacje z życia gospodarskiego stanowią cenne źródło informacji na temat świata zewnętrznego:

Babcia wspomina, jak na pytanie nauczyciela w szkole powszechnej – działo się to przed wojną, w Kornelówce pod Zamościem – jakie zwierzęta zasypiają na zimę, jeden z uczniów wzbudził wesołość klasy, odpowiadając: – Na zimę zwierzęta zasypiają... kosmate<sup>26</sup>.

W latach 1974, 1975 – w tamtym mniej więcej, okresie – prawie codziennie babcia chodziła przez „góre” na Kornelówkę (mówiliśmy na Kornelówkę, nie do Kornelówki)<sup>27</sup>.

Dygresyjność narracji sprawia, że nie sposób przedstawić spójnego obrazu. Świat rekonstruowany po latach zawdzięcza jednak tym dygresjom nie tylko wspierające pamięć „czasowo-przestrzenne” kierunkowe – widzimy krzepkość ludzi, słyszymy style prowincjonalnego mówienia:

Pani Adamowiczowa stała pośrodku kuchni u babci w Czołkach. Spod zawiązanej pod brodą chustki wyłaniały się siwe włosy. Miała dużą twarz poorly zmarszczkami, mięsisty nos, tu i tam brodawkę, szerokie usta i żywe jasne oczy. Energicznie gestykułowała, coś babci wzburzona mówiła, a ja, wtedy kilkuletni chłopczyk, patrzyłem na nią, jak urzeczony. Swój wywód, chyba chaotyczny, pani Adamowiczowa przerywała śmiechem, dziwna to była mieszanka – Zgiń, jak sól na ukropie – i te jej słowa – życzenia okrutne i stanowcze – zapamiętaliśmy<sup>28</sup>.

W szkicowniku retrospektywa sięga połowy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Na zintegrowanie tego świata może wpływać mitologia miejsca, umiejętność oddziaływania „zaklętym słowem”:

<sup>25</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XI)*..., s. 142.

<sup>26</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (IV)*..., s. 146.

<sup>27</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XXII)*..., s. 149.

<sup>28</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (II)*..., s. 147.

Inspekta – tak mówił pan Kawa, tak mówiła jego żona Irena, tak mówiła Babcia, wreszcie i ja tak mówiłem, choć coś mi się w formie gramatycznej inspekta nie zgadzało, mimo, że wtedy, w latach sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych, nie znałem pojęcia forma gramatyczna. Gdy pojawiało się słowo inspekta, wiosna miała rychło nadejść, albo właśnie nadeszła. Na parapetach domów Kawów, w garnkach, donicach i innych naczyniach kiełkowały i śmigwały ku światłu, przypominając rzeżuchę na ligninie, pomidory. Tu powinno pojawić się inne słowo-zakłęcie: pikowanie. Oraz: flancowanie<sup>29</sup>.

Autor wie, czytelniku dalej, powstrzymuje przed pospieszną lekturą. Przedstawia obyczajowość prowincji trochę opóźnionej, powolnej, której obca jest anonimowość cechująca nowoczesność. Wspomnienia Babci Albiny Szewcowej, Dziadka Edwarda Twardziszewskiego, dziadka Józefa Szewca, Marysi matki Januszka, siostry Albiny Szewcowej<sup>30</sup>, Marysi młodszej siostry mamy, prababki Marii Jaworskiej, która była matką babci Alfredy, wydają się niewyczerpane. Kronikarz prowincji wciąż do nich sięga, odwołując się do więzi z oswojonymi w dzieciństwie miejscami. W cyklu fragmentów prozatorskich, drukowanych na bieżąco w kwartalniku, Szewc dookreśla daty, miejsca, przytacza ostatnie rozmowy odchodzących w zapomnienie ludzi, kompletuje rejestry przedmiotów. Autor gromadzi materiał wspomnieniowy, jakby chciał uchronić wydobywane z pamięci obrazy, zapachy, dźwięki przed uniwersalizacją, która odbiera im niepowtarzalność. Stąd pytania o rejestrację minionego:

Mówi się, mówi się – słyszę donośny głos Łodzi Osiołkowej na poczcie w Sitnie. Przyjechałem rowerem odebrać Babci pieniądze za mleko. Tylko nie jestem teraz pewny, czy po słowach Łodzi Osiołkowej należy postawić wykrzyknik, czy pytajnik. A może jedno i drugie. Analogowa telefonia działała w połowie lat siedemdziesiątych jak ówczesny ustrój. Czy ktoś na pocztę w Sitnie dzwonił, czy Łodzia Osiołkowa starała się nawiązać połączenie? Łodzia Osiołkowa umarła na długo przed Babcią, jej syn Stasio, chyba mój rówieśnik, też był listonoszem<sup>31</sup>.

Obraz przywoływanej przeszłości dopełniają portrety sąsiedzkie: państwa Kawów, Zofii Klimeckiej (nauczycielki na emeryturze), pani Harczukowej, sąsiadki zbierającej wycinki z gazet na temat dokonanych morderstw, sanitariusza Stanisława Ogórka ze Stabrowa wynajmowanego przez miejscową ludność do kastrowania knurków. Nie wiemy,

<sup>29</sup> P. SZEWEC: *Bez tytułu i daty (XXII)*..., s. 148.

<sup>30</sup> Marysi poświęcił poeta wiersz zatytułowany *Marysieńka*.

<sup>31</sup> P. SZEWEC: *Bez tytułu i daty (XVIII)*..., s. 183.

która z informacji jest ważna, która zbyt cenna. Wiele tropów pamięci gubi się i odnajduje w zapisach Szewca. Sylwiczne rozważania ignorują porządek formy i opisują rzeczywistość z pozycji motywowanej jedynie wewnętrzną, autorską prawdą:

W którym roku pani Irena Kawowa umarła? Zdaje się, że była to połowa, albo druga połowa lat siedemdziesiątych. Pamiętam, że w norze pod stodołą Kawów zamieszkały lisy, a nie pamiętam, w którym roku umarła Kawowa... Została pochowana na „starym” cmentarzu przy ulicy peowiaków (w tamtym czasie była to ulica Róży Luksemburg) w sąsiedztwie osiedla Planty. Nie ma już grobu pani Kawowej, Marysia mówi, że na jego miejscu stoi inny grobowiec. Pan Edward Kawa zmarł później – niedługo był wdowcem – i został pochowany na „nowym” cmentarzu, na Karolówce<sup>32</sup>.

Przestrzeń interakcji rodzinnych kurczy się, ubywa wrażliwych obserwatorów zdarzeń na prowincji. Dziennikowy zapis przedstawiający wydarzenia minuta po minucie, godzina po godzinie, kolejne dni, miesiące, lata pozwala sprawdzać pamięć tylko w odniesieniu do jednej właściwości zdarzenia, jego czasowej lokalizacji. Czas powoli zaciera kształty przeszłości. Ubywanie obsesyjnie tematyzowane będzie we fragmentach poświęconych odchodzeniu najbliższych. W marcu 2008 roku umiera babcia Alfreda, w październiku pisarz żegna matkę:

6 marca 2008 roku w zamojskim umarła Babcia, Alfreda Twardziszewska. Pochowaliśmy ją na cmentarzu w Czołkach [...] Pierwsza Wielkanoc bez Babci [...]<sup>33</sup>.

Dwa najważniejsze wydarzenia w prywatnym życiu biografów rodziny i ich zapis: szczegółowe adresy szpitalne, godziny telefonów informujących o śmierci najbliższych. Prywatność zaczyna dominować w kolejnych brulionowych zapisach wspomnień zamojskiego życia. Odeszli świadkowie spraw lokalnej codzienności, pozostały niepowiedziane kwestie, sprawy, o których wywiadowca i kronikarz prowincji mógłby usłyszeć, dowiedzieć się o nich „z pierwszej ręki”. Pozostaje ból, świadomość zaniechanych powinności i obsesyjna potrzeba drobiazgowego odnotowywania zdarzeń. Przywoływane sytuacje, bibeloty, ludzkie konterfekty ukazane zostają czytelnikowi tylko na chwilę. Nagłe odejście bliskich ludzi wyzwala emocje, budzi żal. Treści zapisywane w szkicowniku myśli Szewca są nacechowane

<sup>32</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XXII)*..., s. 149.

<sup>33</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XII)*..., s. 141.

emocjonalnie, ponieważ dotyczą spraw osobistych. Cechuje je „wysoki stopień odniesienia do siebie”<sup>34</sup> poświadczony rejestrowaniem zmiennych stanów emocjonalnych, poczucia „opuszczenia”, „osamotnienia”, towarzyszących adaptacji piszącego do nowej sytuacji. We wskazanych fragmentach zapis wspomnień przybiera formę precyzyjnie spisywanej listy „osieroconych” przedmiotów codziennego użytku, takich jak: przezroczysta, jasnozielona mydelniczka, która leży na umywalce przyniesiona ze szpitala po śmierci matki, „jasno-zielona reklamówka”, niedojezdzony rosół, „makaron pozostawiony na durszlaku”, „główka kapusty” leczniczo stosowana w okładach bolesnych miejsc, niedopita „woda mineralna, lekko gazowana” odstawiona w szklance na stole. Autora szkicownika zatrzymują detale, im bardziej ów świat prywatności jest rozbudowany, tym większą stanowi przeciwwagę dla obcych żywiołów.

Makaron złocisty. Został po mamie, przywoziłem go do Warszawy. Otwieram opakowanie, mam świadomość, że był w rękach mamy. Przez chwilę ogarniają mnie emocje, które z trudem przysłoby mi nazwać. Emocje kołaczą we mnie, wygasają [...] <sup>35</sup>.

Pozostają urwane słowa, niepewny status pozbawionych kontekstu fragmentów wspomnień, które współtworzą labilną rzeczywistość z pogranicza snu i jawy:

Przyśnił mi się Adolf Rudnicki, którego nie znałem osobiście. Do jego klitki o powierzchni nie większej niż dziesięć metrów kwadratowych, szło się długimi schodami w dół. W jakim celu tam poszedłem? Nie radziłem sobie z zamkiem w drzwiach, pomogły mi sąsiadki Rudnickiego [...]. Kilka najprostszyc sprządów, żadnych ksiądzek, za progiem złożony materac. Sen był krótki i obudziłem się z lękiem. Kto napisze o Adolfie Rudnickim, jak on w *Rogatym warszawiaku* napisał o Antonim Słonimskim?

W śnie z 17 września 2009 przypadkiem odzyskałem rzekomo zaginiony indeks studencki. Ofiarowała mi go – oddała – obecna pracownica lub młodsza ode mnie absolwentka KUL-u, przypadkiem spotkana w nieokreślonej warszawskiej instytucji. Do indeksu wklejone były i włożone luzem pamiątkowe zdjęcia, m.in. podwórko w gospodarstwie Dziadków w Czołkach, z kurami i psią budą, ukwiecona kapliczka przy drodze („krzyż”, śniąc pomyślałem, jak o kapliczce powiedziałyby Babcia), zdjęcie z Rejowca Fabrycznego, w którym nigdy nie byłem...

<sup>34</sup> T. MARUSZEWSKI: *Czym jest pamięć autobiograficzna...*, s. 21.

<sup>35</sup> P. SZEWC: *Bez tytułu i daty (XII)...*, s. 141.

Indeks z tymi fotografiami uważałem za zaginiony i z sentymentalnych względów nieodżałowany. Sen mi go zwrócił<sup>36</sup>.

Odniesienia do *Zagłady* w prozatorskich zapisach Szewca potwierdzałyby obecność przekazu o osłabionej asercji, takiej jak sen o szczęśliwie odnalezionych fotografiach, nawet tych, których autor nie widział. Zatrzymanie i zamknięcie w kadrze przeszłości, do której można powracać, na nowo rozpoznawać jej szczegóły, zwłaszcza wtedy, gdy dokucza przygodność stołecznego życia, nie są dla autora najistotniejsze. W zapisach *Bez tytułu i daty* to nie fenomen fotografii zdaje się interesować piszącego, istotne wydaje się to, w jaki sposób ważne doznania zdołały się utrwalić i jak można je zapisać. Wydaje się, że tryb obcowania z przeszłością w szkicowniku Szewca wyznacza perspektywa „postpamięci”, „gdzie historia dociera do nas poprzez relacje uczestników i fikcyjne opowieści o zdarzeniach”<sup>37</sup> – pisze Aleksandra Ubertowska i zwraca uwagę na emocjonalną wykładnię takiej postawy. W innym miejscu badaczka dodaje, że „przeszłość ta w przedziwny sposób nas angażuje, włącza w obręb swojego oddziaływania [...] stwarza poczucie współuczestnictwa”<sup>38</sup>. Warto przypomnieć autotematyczne komentarze na temat rejestracji zapisków: autor zadawała się rozproszonymi, fragmentarycznymi prawdami, chce zachować kolejność powstawania zapisów, by uniknąć podejrzenia o budowanie kompozycji.

To zanurzenie *variów* Szewca w doświadczeniu nie tylko intelektualnym, lecz także duchowym, fizycznym, pozwala zapisywać wspomnienia i przemyślenia przy niewspółmiernej ważkości ich tematyki, bez ustalania spraw interesujących autora. Sąsiedzkie rytuały, zapamiętane powiedzenia, porządek prac domowych, topografia rodzinnej gminy łączą się z doraźnymi przemyśleniami na temat sztuki, dokumentacji życia kulturalnego, które jest równie ważnym doświadczeniem piszącego. Tym samym możliwe jest zestawienie reminiscencji kresowego Zamościa i centrum warszawskiego instytucjonalnego życia, w którym owe zapisy powstają. Recenzenci powieści i tomów poetyckich Szewca wskazywali pozorną nieskładność spisywanych wspomnień. Na podstawie ich uwag i lektury całości można chyba powiedzieć, że *Bez tytułu i daty* ewoluuje, zmienia się, na pierwszym planie umieszczając marginalia prywatnego życia. Widać to, porównując objętość fragmentów drukowanych na bieżąco. O prywatności szkicownika świadczy stan psychiczny piszącego, poczucie oczywistej więzi emocjonalnej z wydarzeniami o szczególnym znaczeniu

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> A. UBERTOWSKA: *Pamięć i nieobecność...*, s. 363.

<sup>38</sup> Ibidem.

osobistym. Autor świadomy niepełności memuarystycznej formy próbuje uporządkowania siebie i w swym niespełnieniu szkicuje myśli, dopełnia intuicje rekonstruowanych po latach zdarzeń. W zapiskach nie brak refleksji o minionym, które zdaniem kronikarza warto utrwalić, w trosce o pozornie nieznaczący szczegół, który zachował się w pamięci. Zgodnie ze strategią komunikacyjną *variów*, to czytelnik musi podjąć wysiłek rekonstruowania przekazu, opierając się na rozproszonych tropach przeszłości, bazując na przywoływanym sygnałach „gramatyki kultury” wpisanej we wspomnienia rozpięte między Zamościem i Warszawą.

#### Bibliografia podmiotowa

- SZEWEC P.: *Bez tytułu i daty (IV)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 4.  
SZEWEC P.: *Bez tytułu i daty (XI)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 3.  
SZEWEC P.: *Bez tytułu i daty (XII)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 4.  
SZEWEC P.: *Bez tytułu i daty (XVIII)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 4.  
SZEWEC P.: *Bez tytułu i daty (XXII)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 3.  
SZEWEC P.: *Listopadowa 45 (III)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 2.

#### Bibliografia przedmiotowa

- KANIEWSKA B.: *Spojrzenie rentiera. O drugiej powieści Piotra Szewca*. „FA-art” 2001, nr 1–2.  
KANIEWSKA B.: *Wieczność, która przemija. O prozie Piotra Szewca*. W: *Ulotność i trwałość. Studia z tematologii i historii literatury*. Red. E. WIEGANDT, A. CZYŻAK, Z. KOPEĆ. Poznań 2003.  
MARUSZEWSKI T.: *Formy pamięci autobiograficznej*. W: IDEM: *Pamięć autobiograficzna*. Gdańsk 2005.  
UBERTOWSKA A.: *Pamięć i nieobecność. O doświadczeniu przeszłości w prozie Szewca*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007.

Grażyna Maroszczuk

*Bez tytułu i daty*

On a "sketchbook of thoughts" by Piotr Szewc

Keywords: Piotr Szewc, privacy, sketchbook, paratext, experience of the past

Summary

The subject of the article is notes by Piotr Szewc entitled *Bez tytułu i daty*, published in "Kwartalnik Artystyczny" in the column of *varia* entitled *Z powodu i bez powodu*. The sketchbook privacy is marked by writer's mental state, the sense of an obvious bond with the events of a special personal meaning, discretely including notes into the area of emotion reactions. The author, being aware of the gaps of a memoirist form makes an attempt to order himself and drafts thoughts in his non-fulfillment, as well as fills in intuitions of the events reconstructed after years that are intensively close to him. A reflection on the past, that, according to the author is worth remembering, because otherwise, it would get lost without taking care of a tiny detail memory sticks to. Notes by Piotr Szewc point to a thematic dominance of the last achievements of the author of *Zagłada*. The novel works are avoided here in favour of poetic and para-textual searches.

Grażyna Maroszczuk

*Ohne Titel und Datum*

Zum „Skizzenbuch“ von Piotr Szewc

Schlüsselwörter: Piotr Szewc, Privatsphäre, Skizzenbuch, paratext, Vergangenheitserfahrung

Zusammenfassung

Zum Gegenstand der vorliegenden Monografie werden Notizen *Bez tytułu i bez daty* (dt.: *Ohne Titel und Datum*) von Piotr Szewc, die in der „Kunstquartalschrift“ in dem Teil „Vermischtes“ unter dem Titel *Aus dem Grund und ohne Grund* publiziert waren. Von einem privaten Charakter des Skizzenbuches zeugen die psychische Situation des Schreibenden, erkennbare Gefühlsbindung mit den besonderen persönlichen Ereignissen und die dezent emotional geladene Niederschriften. Der sich der Lücken in der Tagebuchform bewusste Autor versucht sich selbst zu ordnen und unerfüllt skizziert er Gedanken, ergänzt die ihm sehr vertrauten Intuitionen der nach den Jahren wiederhergestellten Ereignisse. Es fehlt hier nicht an den Reflexionen über das Vergangene, das der Meinung des Autors nach eine Verewigung wert ist. Die Aufzeichnungen von Piotr Szewc sind thematische Dominante der letzten Werke von dem Autor der *Zagłada* (dt.: *Vernichtung*). Anstatt Romane zu schreiben widmet sich der Schriftsteller der dichterischen und paratextuellen Tätigkeit.

Małgorzata Rygielska  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## „Istotne rozmowy”<sup>\*</sup>: Elsie Rosaline Masson i Bronisław Malinowski

Słowa kluczowe: Bronisław Malinowski, Elsie Rosaline Masson, epistolografia, badania terenowe, antropologia kultury

Epistolografia nigdy nie znajdowała się na peryferiach refleksji literaturoznawczej, wręcz przeciwnie, zdarzało się nawet, że przez dłuższy czas stanowiła centrum zainteresowań poszczególnych badaczy<sup>1</sup>. Listy uznawane były za „paraliteraturę”, w odróżnieniu od „literatury czystej”, analizowane jako przykład „literatury stosowanej”<sup>2</sup>, a nawet jako

---

\* Grażyna Kubica pisze: „Dzienniki Malinowskiego mogłyby nosić podtytuł: »w poszukiwaniu kobiety«. Nic dziwnego, że gdy zdecydował się związać życie z Elsie, zakończył swą »twórczość diarystyczną«. Od tej pory miał już bowiem powierniczkę, której mógł powiedzieć wszystko (prawie), zwierzyć z intelektualnych poszukiwań i moralnych dylematów, jednym słowem, prowadzić »rozmowy istotne«. B. MALINOWSKI: *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*. Wstęp i opr. G. KUBICA. Kraków 2007, s. 459.

<sup>1</sup> Powstało wiele inspirujących prac poświęconych np. listom poszczególnych pisarzy czy poetów różnych epok. Szczególnym zainteresowaniem cieszyła się epistolografia oświeceniowa i romantyczna, choć do dziś wiele listów znajduje się jeszcze w archiwach, a do niektórych nie ma już dostępu. Te rękopiśmienne zbiory bardzo często czekają jeszcze, jeśli nawet nie na swego odkrywcę, to na kolejnych badaczy-entuzjastów. Jakiegokolwiek wyliczenie bibliograficzne byłoby w takich okolicznościach niepełne i z góry obciążone zarzutem arbitralności wyboru. W artykule będę się więc odwoływać przede wszystkim do tekstów pośrednio bądź bezpośrednio związanych z Bronisławem Malinowskim i Elsie Rosaline Masson.

<sup>2</sup> S. SKWARCZYŃSKA: *O pojęcie literatury stosowanej*. „Pamiętnik Literacki” 1931, z. 1, s. 1–24. Zob. też: S. SKWARCZYŃSKA: *Wokół teorii listu (Paradoksy)*. W: EADEM: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975.

odrębny rodzaj literacki<sup>3</sup>. Łączono je z badaniami biografii, z intymistyką, włączano do „małych form literackich”<sup>4</sup>. Czytano i komentowano korespondencję, poszukując walorów estetycznych i spierając się o jej „literackość”<sup>5</sup>. Powstało co najmniej kilka propozycji klasyfikacji listów, na przykład z uwagi na ich cel, ukształtowanie treści, stosunek między nadawcą i adresatem. Tymczasem teksty te wymykają się jednoznacznym podziałom<sup>6</sup>.

Stefania Skwarczyńska, omawiając aproksymatywne teorie listu, wspomina o dwóch teoriach: listu-mowy i listu-półdialogu<sup>7</sup>. Ich źródeł upatruje przede wszystkim w tradycjach oratorskich starożytnej Grecji i Rzymu, a także ćwiczeniach zalecanych przez retorów, którzy prowadzili również „naukę listowania”<sup>8</sup>. Pisemne przygotowywanie mów do wygłoszenia sprawiało, że mogły przyjmować one różne formy, także listu. Zwracano również uwagę na konieczność różnicowania form, zarówno mów, jak i listów, w zależności od adresata, relacji w jakiej pozostawał w odniesieniu do nadawcy, wagi przekazywanej treści itd. Ciceron upatruje „praktyczny cel listu [...] w powiadomieniu nieobecnych”, Pliniusz „traktuje list jak mowę”, „troszczy się [...] o »varietas«” i „»delectatio«”<sup>9</sup>, różnorodność i spójność przekazu pojmowanego jako całość. Teoria listu-półdialogu budowana w opozycji do teorii listu-mowy nie znalazła ani przekonującego uzasadnienia, ani wielu zwolenników. Rzeczywista nieobecność adresata prowadziła do koncepcji, w których akcentowało się przede wszystkim rolę nadawcy konstruującego pół-dialog z miejscami do wypełnienia przez odbiorcę. W konsekwencji doczekaliśmy się „sformułowania trzeciej teorii: listu-rozmowy”<sup>10</sup>, która, zdaniem Stefani Skwar-

<sup>3</sup> S. SKWARCZYŃSKA: *Teoria listu*. Na podstawie lwowskiego pierwodruku opracowali E. FELIKSIĄK i M. LEŚ. Białystok 2006, s. 32–52 (rozdział: *O autonomiczności listu jako rodzaju literackiego*).

<sup>4</sup> J. TRZYNADŁOWSKI: *Małe formy literackie*. Wrocław 1977 (rozdział: *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, s. 82–97).

<sup>5</sup> Sam problem „literatury i literackości” był już wielokrotnie podejmowany przez różnych badaczy.

<sup>6</sup> Takie podziały bardzo często mają charakter operacyjny i porządkujący. Wskazywane były już np. „listy urzędowe”, „listy umoralniające”, „listy konwencjonalno-towarzyskie”, „listy literackie”, „listy-dedykacje”, „listy traktaty”, „listy z podróży” itd. Zob. S. SKWARCZYŃSKA: *Teoria listu...*, s. 109–127, 351–396.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 33, 35

<sup>8</sup> Stefania Skwarczyńska powołuje się na pracę H. PETERA. Zob. IDEM: *Der Brief in der römischen Literatur*. Leipzig 1901.

<sup>9</sup> Podają za: S. SKWARCZYŃSKA: *Teoria listu...*, s. 36. List „jak mowę” traktuje również Seneka.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 41.

czyńskiej, w pełni rozwinęła się w XVII wieku<sup>11</sup>. U romantyków, w odpowiedzi na normatywne zalecenia oświeceniowe, pojawił się nacisk na listy „bez reguł”, a rozmowę odnoszono nie tylko do pojedynczego listu, ale raczej do całego zbioru korespondencji, w której prześledzić można dynamikę zmian, dotyczących zarówno stanów psychicznych adresata i nadawcy, relacji między nimi, jak i rzeczywistości zewnętrznej<sup>12</sup>.

Badaczka podkreśla, że „możliwość listu zaistniała z pismem”<sup>13</sup>. Rzeczywiście, wielu myślicieli, filozofów i uczonych zajmowała problematyka związków listu z pismem jako medium przekazu<sup>14</sup>. Te wątki pozostawiam na uboczu, choć mam świadomość ich wagi. Listy, jak wspomniała Skwarczyńska, często są nie tylko „wielotematowe”, lecz także „wielopłaszczyznowe”<sup>15</sup>. Za taką właśnie można uznać korespondencję znanego polskiego antropologa Bronisława Malinowskiego i Elsie Rosaline Masson<sup>16</sup>. Korespondencja ta jest głównym przedmiotem moich roz-

<sup>11</sup> To wtedy właśnie pojawia się też oparta na wartościowaniu teoria „listu-dobrej rozmowy”.

<sup>12</sup> Pomijam interesujące skądinąd kwestie epistolografii młodopolskiej, dwudziestowiecznej i najnowszej, współczesnej, której powstawanie wiąże się często z przekazem treści za pomocą nowych mediów. Wpływa to oczywiście nie tylko na jej cechy formalne, lecz także na kształtowanie się relacji międzyludzkich.

<sup>13</sup> S. SKWARCZYŃSKA: *Teoria listu...*, s. 41.

<sup>14</sup> Przywołać można tu nie tylko Jeana Jacquesa Rousseau, lecz także Jacquesa Deridę, Rolanda Barthesa, Michela Foucaulta i wielu, wielu innych. Na polskim gruncie podobną problematykę podejmowali m.in.: Ewa Szary-Matywiecka i Tadeusz Sławek. Nie należy też zapominać o przełomowych pracach Waltera J. Onga, dotyczących oralności i piśmienności.

<sup>15</sup> S. SKWARCZYŃSKA: *Teoria listu...*, s. 224. „Listy wielotematowe-wielopłaszczyznowe są to takie, w których każdy z tematów ma swoją własną atmosferę emocjonalną i własny swój wydźwięk w psychice autora. W wycinku życia, jakim jest list, różnotematowość o charakterze wielopłaszczyznowym jest najzupełniej na miejscu, bo różnorodność życia znajduje tu swój wyraz”. Autorka wyróżnia listy „jednotematowe” i „wielotematowe”, a w obrębie tych ostatnich: „jednopłaszczyznowe” i „wielopłaszczyznowe”. Odnosi się przy tym zarówno do czynników zewnętrznych, wpływających na charakter listu, którymi są np. jego cel lub okoliczności towarzyszące jego pisaniu, reguły epistolografii właściwe danej epoce, jak i zależne od czynników wewnętrznych, a więc np. nastawienia psychicznego, nastroju bądź osobowości adresata. Wielotematyczność listów często wiąże się też z hierarchią poszczególnych wątków: może być ona jednokowa lub różna dla adresata i odbiorcy listu. Szczególnym przypadkiem odbiorcy może być badacz epistolografii.

<sup>16</sup> *Historia pewnego małżeństwa. Listy Bronisława Malinowskiego i Elsie Masson*. Red. H. WAYNE. Przeł. A. ZIELIŃSKA-ELLIOTT. Warszawa 2012. Dalej w tekście głównym stosuję skrót HP oraz podaję numer strony. Na udostępnienie tej korespondencji polskim czytelnikom czekało z niecierpliwością wielu badaczy, nie tylko antropologów. O perypetiach związanych z przekładem i publikacją *The Story of Marriage* piszą w polskim wydaniu tej książki Grażyna Kubica, wybitna znawczyni pism Malinowskiego i tłu-

ważań. Materiał to godny wielu analiz i wielu interpretacji, które z pewnością niebawem się pojawią. Oprócz zasygnalizowania kilku możliwych podejść badawczych w podsumowaniu<sup>17</sup>, skupię się w tym tekście przede wszystkim na wybranych elementach wspomnianego zbioru listów, takich jak miejsce ich powstawania, status adresata i nadawcy oraz relacje między nimi. Dokonam w ten sposób kolejnej odsłony pewnego wycinka życia antropologa i jego towarzyski, przedstawię fragment opowieści, która lokować się będzie raczej na peryferiach głównych nurtów literaturoznawczego dyskursu.

### Australijska jesień

Wydaje mi się, że musiał być kwiecień albo maj, kiedy poznałam Cię na kolacji w Chanonry. Zobaczyłam wysokiego mężczyznę, miał duże okulary, kwadratową, rudawą brodę i nieprzenikniony wyraz twarzy. Mógł mieć trzydzieści lat, ale mógł i czterdzieści. Pomyślałam, że wyglądasz „bardzo cudzoziemsko” i miałam wrażenie, że mężczyzn w Twoim typie widywałam na kontynencie w miękkich czarnych kapeluszach, z dużymi parasolami i zwojami rękopisów i nut pod pachą. Widzisz, zmyliła mnie ta broda.

HP, s. 31

Tak zanotowała Elsie Rosaline Masson w pamiętniku, którego pisanie podjęła na prośbę Bronisława Malinowskiego. Podczas spotkania z Malinowskim w jej rodzinnym domu nic jeszcze nie zapowiadało, że ich znajomość przerodzi się stopniowo w miłość, troskliwie pielęgnowaną i podtrzymywaną<sup>18</sup>. Elsie pozostawała jeszcze w żałobie po śmierci Charlesa

---

maczka *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, oraz Anna Zielińska-Elliot, która na prośbę Heleny Wayne, córki Elsie Masson i Bronisława Malinowskiego, przedsięwzięła wiele lat temu prace translatorskie, obfitujące w liczne, interesujące, szczęśliwe zbiegi okoliczności (s. 44), ale i wymagające dużego zaangażowania.

<sup>17</sup> Wiele ważnych i inspirujących wskazówek zawiera też tekst Grażyny Kubicy. Zob. EADEM: *Historia małżeństwa z antropologią w tle*. W: *Historia pewnego małżeństwa...*, s. 7–12.

<sup>18</sup> „To, że Bronisław Kasper Malinowski i Elsie Rosaline Masson kiedykolwiek się spotkają, było bardzo mało prawdopodobne, a jeszcze mniej prawdopodobne wydawało się, że się pobiorą. On, urodzony w Polsce, ona w Australii, w szkockiej rodzinie, pochodzili z różnych światów [...]”. *Historia pewnego małżeństwa...*, s. 19.

Mattersa, jej ukochanego, który zginął podczas walk wojennych, a Malinowski znalazł się w domu Massonów w czasie, kiedy był związany z Niną Stirling. Właściwie jest to historia niemal filmowa: Malinowski, po dwukrotnych, długotrwałych pobytach badawczych na Triobrandach, już od marca 1915 roku przebywał w Australii, gdzie pracował jeszcze, wspierany przez profesora Edwarda Stirlinga, nad *The Natives of Mailu*. Od roku znał już Orme Massona, profesora chemii na Uniwersytecie w Melbourne, a także Marnie, siostrę Elsie, która w listach pisała o nim jako o „zabytku z Brytyjskiego Towarzystwa” (HP, s. 31).

Gdyby opinię o tej sytuacji miał wygłosić ktoś, kto albo nie skrywa, albo nie uświadamia sobie złud etnocentryzmu, mógłby uznać, że historia dzieje się na peryferiach ówczesnego świata, a przynajmniej w znacznym geograficznym oddaleniu od Europy. Adelajda i Melbourne, miasta położone w dwóch różnych częściach Australii, córka szkockich przybyszy, porównująca w swym pamiętniku Bronisława Kacpra do „kontynentalnych” cudzoziemców, których poznała, podróżując przez kilka miesięcy po Europie, i polski badacz, którego państwo zostało usunięte z mapy politycznej świata, podejmujący na dodatek wyprawy etnograficzne na wyspy Zachodniego Pacyfiku: doprawdy trudno o bardziej zaskakujące okoliczności<sup>19</sup>, nawet jeśli potraktuje się je jedynie jako tło dla innych wydarzeń. Elsie przypuszczała, że Bronisław byłby skłonny zainteresować się raczej jej siostrą niż nią samą. Przez pewien czas traktowała go jedynie jako partnera do intelektualnych rozmów, on natomiast, oczarowany jej inteligencją, umiejętnością krytycznej oceny, a także zdolnością do tworzenia syntez, nacechowany troską o obiektywny ogląd opisywanych zjawisk, zaczyna spostrzegać, iż rodzi się między nimi szczególna więź, oparta na czymś więcej niż tylko wzajemnym zrozumieniu.

---

<sup>19</sup> Oczywiście zarówno w życiu, jak i w historii literatury, tego typu spotkania zdarzają się dość często, rzadziej są natomiast dokumentowane, komentowane czy interpretowane, choć i w tym przypadku wypada odnotować zainteresowanie badaczy. Bywa, że przybiera ono postać, której chciałabym w tym tekście uniknąć: poszukiwania nieznanymi „smaczków”, płam na idealnych dotąd biogramach słynnych twórców, czy obyczajowych skandali. Jest też wiele prac biograficznych i edycji korespondencji wymienianej przez lata między twórcami, których czasem łączyły również intymne więzi.

## Wyspy Miłości<sup>20</sup>

Kiedy Malinowski wybierał się na Triobriandy po raz pierwszy, nie kierowało nim bynajmniej marzenie odkrycia nieznanych dotąd lądów ani „dzikich plemion”. Miast „etnograficznej iluzji”, o której wspominają czasem uczeni, towarzyszyło mu raczej poczucie obowiązku i badawczej misji. W *Słowie wstępnym* do *Argonautów Zachodniego Pacyfiku* pisał:

Etnologia znajduje się w smutnej i absurdalnej, żeby nie powiedzieć tragicznej, sytuacji, polegającej na tym, że ilekroć zaczyna porządkować swój warsztat naukowy, wypracowywać właściwe narzędzia badawcze i chce już przystąpić do opracowywania wyznaczonych sobie zadań, przedmiot jej badań znika z pola badawczego, i to znika z niezwykłą szybkością. Właśnie teraz, kiedy metody i cele naukowej etnologii terenowej przyjęły właściwą formę, kiedy ludzie przygotowani do podjęcia badań terenowych rozpoczęli podróże do egzotycznych krajów i podjęli studia nad zwyczajami ich mieszkańców, ci wymierają na naszych oczach<sup>21</sup>.

Przed Malinowskim na Triobrandach i pobliskich wyspach Pacyfiku bywało sporo podróżników, misjonarzy, a także badaczy. Prace wielu spośród nich autor *Argonautów...* doceniał, a niektórych, jemu współczesnych naukowców, którzy rozwijali na tych terytoriach swe zainteresowania etnograficzne, znał osobiście<sup>22</sup>. Kiedy przybył na „terytorium Papui” od wielu lat znajdowało się ono pod wpływami władz kolonialnych, które narzucały (a przynajmniej próbowały to robić, uciekając się niekiedy do drastycznych środków przymusu) tubylcom prawa i obowiązki, nie zawsze odpowiadające rytmowi ich życia, a czasem sprzeczne z regu-

<sup>20</sup> Takie określenie pojawia się m.in. w podróżniczo-dziennikarskiej książce M. MORANA. Zob. IDEM: *Za Morzem Koralowym. Podróże po dawnych imperiach południowo-zachodniego Pacyfiku*. Przeł. A. NOWAKOWSKA. Warszawa 2008, s. 7. „Podczas mroźnych zakopiańskich nocy zaczytywałem się w antropologicznych pracach Bronisława Malinowskiego, przenosząc się z Tatr na gorące tropikalne Triobrandy – »Wyspy Miłości«”. Być może ma ono związek z opublikowaną w 1927 roku kolejną monografią: *The Sexual Life of Savages in North Western Melanesia*. Michel MORAN podkreśla również, że „Wyspy te wciąż należą do najbardziej odludnych miejsc świata”. IDEM: *Za Morzem Koralowym...*, s. 7.

<sup>21</sup> B. MALINOWSKI: *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*. Przeł. B. OLSZEWSKA-DYONIZIAK, S. SZYMKIEWICZ. Przekład opracował i posłowiem opatrzył A. WALIGÓRSKI. Warszawa 2005, s. 3.

<sup>22</sup> M.in. Charlesa Gabriela SELIGMANA, autora *The Melanesians of British New Guinea* (Cambridge 1910).

łami ich systemu kulturowego. Utrwalił się jednak pewien model postępowania na linii biali – krajowcy, który Malinowski, aby móc rozpocząć prowadzenie badań zgodnie z przyjętymi przez siebie wytycznymi, musiał wpieryw rozpoznać<sup>23</sup>. Owocem podejmowanych kilkakrotnie długotrwałych badań terenowych<sup>24</sup> Malinowskiego na Triobrandach są m.in. trzy monografie terenowe: *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, *Ogrody koralowe* oraz *Życie seksualne dzikich*. Obecnie, oprócz dostępu do dzienników triobrandzkich, części notatek i zdjęć wykonywanych w tamtym czasie, mamy również wgląd do korespondencji Malinowskiego i Elsie Masson<sup>25</sup>. Triobrandy, podczas trzeciej wyprawy, stają się również dla Malinowskiego wyspami miłości, która rozkwita mimo różnorodnych przeszkód<sup>26</sup>, w rytmie wyznaczanym przez pisanie, wysyłanie i otrzymywanie listów, codzienny obchód wioski, *note-taking*, popołudniowe spacerki, przygotowania do ekspedycji na kolejne wyspy i powrót, dokumentowany stemplami, notkami zewnętrznej cenzury o charakterze politycznym, wreszcie zapisami miejsca i daty, a także, bardzo często krótkimi komentarzami na temat okoliczności, jakie towarzyszyły otrzymaniu wieści od ukochanej<sup>27</sup>.

### Etnolog – temat tabu

Wydawało się, że niewiele czynników sprzyjało rozwojowi tej znajomości, ale było to wrażenie pozorne. Nawet rozłąka, nie tylko w okresie

<sup>23</sup> O wzorach kontaktu kulturowego na Triobrandach pisze interesująco Adam PISAREK. Zob. IDEM: *Antropolog jako gość. O badaniach terenowych Bronisława Malinowskiego jako formie kontaktu kulturowego*. „Laboratorium Kultury” 2013 [w druku].

<sup>24</sup> Kwestii prowadzenia badań przez Malinowskiego nie omawiam w tym tekście szczegółowo. Problematyka ta doczekała się już zresztą obszernej literatury przedmiotu, zarówno polsko, jak i obcojęzycznej. Niebawem ukaże się monograficzny numer antropologicznego pisma wydawanego przy Zakładzie Teorii i Historii Kultury Uniwersytetu Śląskiego – „Laboratorium Kultury”, poświęcony *Argonautom Zachodniego Pacyfiku*.

<sup>25</sup> Wcześniej ukazały się: S.I. WITKIEWICZ: *Listy do Bronisława Malinowskiego*. Wstępem opatrzył E.C. MARTINEK. Warszawa 1981. Na uwagę zasługuje również specjalne wydanie „Kontekstów” (2000, nr 1–4): *Malinowski – Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką*.

<sup>26</sup> Rodzice Elsie wyraźnie nie akceptowali Bronisława Malinowskiego. Ich relacji niechętny był również sir Edward Charles Stirling, ojciec Niny, z którą, jak wieść niosła, Malinowski „nieoficjalnie się zaręczył”.

<sup>27</sup> Listy Elsie i Bronisława dość często się mijały, o czym dowiadujemy się również z uwag w korespondencji.

triobrandzkim, została przez E.R.M.<sup>28</sup> i Bronisława potraktowana jako sposobność zarówno do pracy nad samym sobą, jak i budowania oraz zacieśniania istniejącej między nimi więzi. To, co na pierwszy rzut oka mogło jawić się jako trudność niemal niemożliwa do pokonania, potrafili razem przekuć na korzyść powstającego związku. Czy Malinowski powtarzał jeden ze schematów nawiązywania i podtrzymywania bliskich relacji z kobietami?<sup>29</sup> Znajomość ze starszą z pańien Masson rozpoczęła się bowiem również od intelektualnej fascynacji: w czasie, gdy spotkali się po raz pierwszy „życie Malinowskiego obracało się wokół pracy i to właśnie fakt, że Elsie napisała wartościową książkę opisującą życie australijskich Aborygenów, spowodował, że się nią zainteresował” (HP, s. 22). Bronisław, „w trzy lata od [...] pierwszego przyjazdu do Melbourne”, wybrał się do Południowej Australii, by porozmawiać i ostatecznie wyjaśnić sprawę z Niną<sup>30</sup>. Później Elsie i Malinowski spędzili ze sobą kilka tygodni: od 14 sierpnia do 20 października trwa przerwa w korespondencji. Elsie zdecydowała się wówczas przerwać, a właściwie zakończyć pisanie pamiętnika, który służyłby także jako retrospektywa ich znajomości i umożliwiłby Malinowskiemu wgląd w osobiste przemyślenia i uczucia swej „prawdziwej, bliskiej przyjaciółki”. W jednym z listów tłumaczy:

---

<sup>28</sup> E.R.M. to inicjały Elsie Rosaline Masson, pojawiające się zarówno w korespondencji, jak i w dzienniku Malinowskiego.

<sup>29</sup> Kwestia ta nie jest przedmiotem mojego artykułu, choć może wydawać się interesująca. Na temat związków Malinowskiego z kobietami wypowiedali się już m.in. Helena Wayne, Michael W. Young, Grażyna Kubica.

<sup>30</sup> 9 sierpnia 1917 roku pisze do Elsie: „Bardzo ją lubię, mam dla niej głębokie przywiązanie i fascynuje mnie. Okropne jest poczucie, że trzeba kogoś rozczarować, kiedy nic się do tej osoby nie czuje, ale jest znacznie gorzej, gdy ma się dla kogoś silne uczucia. Jednak jestem pewien, że należy to zerwać, i że najlepiej będzie, jeśli pojedę się z nią zobaczyć. Wiesz, że opowiem Ci dokładnie, jak się sytuacja ukształtuje i dziękuję Ci za kilka pełnych zrozumienia i życzliwości słów pod koniec drugiego listu. Jesteś jedyną osobą, z którą mogę rozmawiać otwarcie i choć wydaje się to nie fair w stosunku do niej, czuję, że tego potrzebuję. [...] Nie wiem, co się stanie. Los po prostu igra z nami. Pewien jestem też, że oboje nigdy wcześniej nie doświadczyliśmy tak głębokiego wzajemnego zrozumienia jak to, które jest między nami” (HP, s. 56–57). Nina Stirling chorowała wówczas na gruźlicę. „Nina niczego nie przypuszczała, nadal miała do niego zaufanie i jak wywnioskował, nadal żywiła nadzieje na przyszłość. [...] Wyczuwając wątpliwość zdrowia Niny, zachwiał się w swoim postanowieniu, a korespondencja z Niną będzie toczyła się fałszywym torem, aż po nieunikniony dzień, w którym ona odkryje zdradę”. M.W. YOUNG: *Bronisław Malinowski. Odyseja antropologa 1884–1920*. Przeł. P. SZYMOR. Warszawa 2008, s. 587. Elsie przyznał się do tego dużo wcześniej. Napisała wtedy w pamiętniku: „Gdy jednak powiedziałeś, że nic się nie zmieniło, poczułam się oszukana. [...] Być może i tak powinienam była się z Tobą rozstać, ale nie mogłam” (HP, s. 59).

Broniu kochany, na tym zakończę. Wszystko wydaje się zbyt bliskie, późniejsze wydarzenia i moje uczucia są czasami tak zawiłe, że nawet nie będę próbowała ich opisać. Ale wiesz, że dalej kochałam Cię bardziej, nigdy [podkreśl. – M.R.] mniej. Bardzo, bardzo wiele wydarzeń, o których nie wspominałam, rysuje się wyraźnie w moich wspomnieniach.

HP, s. 59

Postanowienie Elsie, zwłaszcza wobec zawartego w tym fragmencie wyznania, znajduje wiele uzasadnień, chociażby w napiętej atmosferze rodzinnej. Powściągliwość Elsie można też wiązać z konwencjami pisarskimi pierwszych dekad dwudziestego wieku i obowiązującym wtedy modelem kobiety: przyjaciółki, narzeczonej, żony, matki. Elsie nie używała zawołanych form przekazu, nie uciekała się do metafor, znaczących przesunięć, podtekstów czy ukrytych obrazów. Otwarte wyrażanie własnych uczuć z całą pewnością wymagało od niej dużej odwagi i szczerości, także wobec samej siebie. Poniechanie dalszych zapisów pamiętnikarskich, mimo że wcześniej prosił o nie ukochany Bronio, wydaje się całkowicie zrozumiałe, ale przede wszystkim wynika ze złożonych uwarunkowań i wzorców kulturowych<sup>31</sup>. Wyjazd Malinowskiego na Triobrandy poprzedzają burzliwe wydarzenia, które dodatkowo umacniają niechęć Massonów, a także Baldwina Spencera do młodego antropologa. Elsie, która pragnęła spędzić ostatnie chwile z ukochanym przed jego wyprawą na długo planowane badania, po zajęciach i dyżurze w szpitalu, zamiast wrócić do domu, udała się na Grey Street, aby spotkać się z Bronisławem. Przełożona pielęgniarek zadzwoniła do Channonry, niepokojąc lady Masson i wyrażając, jak łatwo się domyślić, dość niepochlebną opinię o jej córce. Elsie napisała wtedy do Malinowskiego: „Cała afera była w obrzydliwy sposób omawiana w caluteńkim szpitalu” (HP, s. 64), ale jednocześnie zapewniała go o stałości swoich uczuć. W telegramie przekazała mu też informacje na temat reakcji jego znajomych: „BYŁAM NA KOLACJI U BALDY’EGO [...] NOWA GWINEA I ETNOLOG TEMAT TABU”<sup>32</sup> (HP, s. 65). W kilkunastu słowach uwidacznia się nie tylko zdolność Elsie do budowania syntetycznego komunikatu, lecz także jej inteligencja i poczucie humoru. Malinowski miał wyrzuty sumienia, że zostawił ukochaną samą w takiej sytuacji i starał się w listach uspokoić Elsie, a będąc już na pokładzie statku wypływającego z portu w Sydney, notował: „Nie mogę

<sup>31</sup> Można oczywiście rozpatrywać tego typu zachowanie jako uzależnione od systemu zakazów i nakazów „patriarchalnego systemu”, o ile nie zgubi się wtedy złożoności problemu.

<sup>32</sup> Zapis wersalikami zgodny z oryginałem.

się doczekać powrotu do Melbourne z »pełną walizką«, kiedy będziemy mogli znów podjąć pracę nad budową na zupełnie nowych podstawach” (HP, s. 68). Rzeczywiście, to właśnie Elsie zostanie jego pierwszą żoną, o czym wielokrotnie zapewniał ją wcześniej podczas ich korespondencji. Kiedy on przebywa na Triobrandach, ona pracuje w szpitalu, uczęszcza na spotkania sufrażystek (czemu Bronio jest wyraźnie niechętny), pisze do magazynu dla pielęgniarek, a także do „Socialist” i wysyła do Malinowskiego długie listy. Bronio natomiast stara się szczegółowo opisywać Elsie szczegóły triobrandzkiego życia i z chęcią wyzyskuje w odpowiedziach grę słów, zaczerpniętą z otrzymanych wcześniej listów.

## Dublerka

Problem adresata dzieł literackich rozważany był wielokrotnie, zarówno przez teoretyków, jak i historyków literatury, z uwzględnieniem wielu rodzajów, gatunków i form analizowanych utworów. Kwestia „wirtualnego”<sup>33</sup> czy „fikcjonalnego odbiorcy” pozostaje jednak równie ważna w przypadku tekstów takich jak listy, pamiętniki, a nawet dzienniki osobiste. Brak bezpośredniej obecności adresata wymusza bowiem wytworzenie sobie jego wyobrażenia, co jest tym ważniejsze, że zostaliśmy nie tylko pozbawieni kontaktu, lecz także znajomości naturalnego kontekstu wydarzeń, do których możemy mieć dostęp jedynie za pośrednictwem narracji, budowanej przez drugą osobę. Pominę tutaj, być może dla niektórych interesującą, kwestię „nieprzeźroczystości języka”, a także pośrednio z nią związane problemy „tekstowości” dokumentów osobistych, których autorem jest antropolog<sup>34</sup>. Antropolog również, podobnie jak każdy inny nadawca listu, dokonywał „fikcjonalizacji odbiorcy”, a ten

„wchodzi” w rzeczywistość autorskiego pisania, zostaje, rzecz można, przymuszony do współdziałania z autorem. Właściwa fikcjonalizacja

<sup>33</sup> Zob. M. GŁOWIŃSKI: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998.

<sup>34</sup> Podobne zagadnienia były już podejmowane w odniesieniu chociażby do dzienników Malinowskiego i jego monografii terenowych. Zob. J. CLIFFORD: *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*. W: *Postmodernizm: antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1997; C. GEERTZ: *Dzieło i życie*. Przeł. E. DŻURAK, S. SIKORA. Warszawa 2000.

wymaga bowiem „współpracy” autora i odbiorcy. Wynika to z ogólnej cechy komunikowania się, którą jest zwrotność [...]”<sup>35</sup>.

Fikcjonalizacja odbiorcy listu różni się jednak nieco od tej, która towarzyszy tworzeniu tekstów z założenia o charakterze artystycznym<sup>36</sup>. Osoba, do której kierujemy list, jest nam zazwyczaj znana. Tak było również w przypadku Malinowskiego i Elsie Masson, a zbiór ich korespondencji pozwala nam dziś prześledzić stopnie tej zażyłości. Malinowski, którego cechowała wysoka samoświadomość nie tylko w obszarze własnych poczynań badawczych, doskonale zdawał sobie sprawę ze strategii pisarskich i konwencji literackich panujących w jego epoce. Jednocześnie, czego przykładem może być również *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, dążył do utrzymania wewnętrznej dyscypliny, a codzienne, osobiste zapiski stały się dla niego także narzędziem autoanalizy. Podczas pobytu na Triobrandach, kiedy niemożliwe było stworzenie sytuacji *given-and-take*<sup>37</sup> – typowej dla bezpośredniego kontaktu, „zwykłej” rozmowy, w której interlokutorzy na bieżąco przekazują sobie sprzężone informacje zwrotne, wykorzystując w tym celu skomplikowane systemy komunikacji werbalnej i niewerbalnej – Malinowski tworzył sobie wyobrażenie nieobecnej Elsie: nie tylko jej się zwierzał (choć informacje czy przemyślenia zatrzymuje jedynie dla siebie), ale czynił ją w ten sposób stałą towarzyszką niemal wszystkich swoich poczynań. W listach do niej wyliczał i opisywał *imponderabilia* triobrandzkiego życia, włączając w to własne doświadczenia i odczucia. Wyjaśniał Elsie:

<sup>35</sup> J. JAPOLA: *Tekst czy głos? Waltera J. Onga antropologia literatury*. Lublin 1998, s. 92.

<sup>36</sup> Nie odbieram tu oczywiście epistolografii wartości artystycznej.

<sup>37</sup> „Skala fikcji w liście jest całkiem duża. Po pierwsze, nie ma sposobu, by dostosować się do rzeczywistego nastroju przyjaciela, jak można to zrobić w rozmowie. Potrzebna jest koniektura czy stworzenie nastroju, w jakim prawdopodobnie on jest albo może być, kiedy otrzyma list. Gdy już go otrzymał, to on musi dostroić się do nastroju, jaki ty fikcjonalizowałeś dla niego. Swoiste dostrojenie się ma miejsce także w komunikacji oralnej, jednakże rozwija się ono w serii wymienianych uwag: próba odgadnięcia nastroju drugiej osoby, jej reakcja, twoja odpowiedź i już wiadomo, gdzie się jest. Takiej zwykłej współpracy [*give-and-take*] nie ma w przypadku listu, list to ruch jednokierunkowy”. W.J. ONG: *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*. Wybór, wstęp, przekład i opr. J. JAPOLA. Warszawa 2009, s. 82. Ong zwraca też uwagę na czynniki historycznie zmienne: „wyraźny stosunek piszącego do czytelnika w liście zmienia się radykalnie w każdej epoce, nawet w korespondencji silnie uwypuklającej odgrywaną rolę”. Ibidem. Według Anny CHOMICZ, „proces komunikacji właściwej listowi obejmuje następujące fazy: 1. projektowanie listu, 2. czynność pisania, 3. wysyłanie i dostarczanie korespondencji, 4. czytanie listu, 5. przechowywanie, 6. zniszczenie”. EADEM: *Komunikacja epistolarna w pozytywizmie (na materiale twórczości Elizy Orzeszkowej)*. Toruń 2007, s. 50. W tym tekście uwzględniam jedynie niektóre z nich.

Wszystko to odbywa się w obecności Twojej dublerki, która zamieszkała w moim sercu. To zabawne, że zawsze tworzymy takich „dublerów” ukochanych osób. Dla ludzi o dużej wyobraźni i namiętym, wybuchowym tempermencie kryje się w tym wielkie niebezpieczeństwo, ponieważ „dubler” zawsze z czasem zaczyna coraz bardziej i bardziej odbiegać od oryginału. Fotografie, jakieś silne wrażenia, które pozostają w pamięci bardzo żywe, a także świadomy wysiłek stanowią bazę, na której pracuje wyobraźnia.

HP, s. 98

Malinowski miał świadomość zagrożeń, które mogłyby wynikać z nadmiernego hołubienia wyobrażeń ukochanej osoby, wzmacnianych dodatkowo własnymi pragnieniami, tęsknotami, a nawet nie do końca rozwiązanymi konfliktami wewnętrznymi.

Niebezpieczeństwa, jakie może zrodzić tworzenie takiego wyobrażenia, dostrzegła również Elsie, która, żartobliwie, a zarazem z przenikliwą inteligencją, tak odpowiedziała na wyznania Bronisława:

Kochany, nie żałuję, że za mną tęsknisz. Ale już jestem zazdrosna o tę Dublerkę. Bądź z nią ostrożny. Na pewno jest jędzą. Nie pozwól jej podburzać Cię przeciwko prawdziwej mnie; bo zrobi to, jeżeli tylko jej na to pozwolisz. Gdy przychodzą listy od prawdziwego Bronia, okazuje się on pod każdym względem lepszy od swego Dublera.

HP, s. 99

Realna nieobecność ukochanej osoby skłania do uciekania się do tymczasowych środków zastępczych: prowokowania wspomnień, dla których katalizatorem mogą być np. fotografie, jak również świadomego konstruowania wyobrażeń. Interesujący wydaje mi się zwłaszcza aspekt celowości: aktywne wyobrażenia o Elsie tworzone były w sposób zamierzony. Można się nawet pokusić o przypuszczenie, że odgrywały u Malinowskiego istotną rolę w procesie autoanalizy, a także w bieżącej ocenie zbieranych w terenie materiałów. Badacz nie zacierał bowiem granicy pomiędzy „tam”, w świecie Elsie, i „tu”, na Triobrandach. Co więcej, widział w Elsie nie tylko ukochaną kobietę, lecz także, nieprzerwanie od chwili ich pierwszego spotkania, intelektualną partnerkę, której krytyczne uwagi na temat własnych prac niezwykle sobie cenił. Dodatkowo, Elsie stała się strażniczką jego osobistego rozwoju, której wsparcie, ale i niezwykłą uważność na wszelkie detale, nieustannie odczuwał:

Kiedy myślę o Tobie, wiem, że nie odtwarzam mego własnego obrazu Ciebie w jakiejś psychologicznie bezkształtnej przestrzeni, w czysto

pasywnej, podatnej mentalności. Cały czas czuję, że jesteś tam, krytyczna i czujna, oceniająca mnie według Twoich własnych, a nie moich norm.

HP, s. 98

Rola Elsie zdecydowanie wykraczała więc poza rolę „biernego współautora listu”, o której, w odniesieniu również do badań formalnego ukształtowania korespondencji i jej walorów estetycznych, pisała Stefania Skwarczyńska<sup>38</sup>. Potem Elsie będzie w życiu Malinowskiego pełnić nie tylko rolę żony, lecz także Muzy, skryby i redaktora wielu jego pism<sup>39</sup>.

## Konteksty

Zarówno Malinowski, jak i jego ukochana dotkliwie odczuwali brak naturalnego kontekstu, w którym powstają listy i dopominali się nawzajem o jak najwięcej szczegółowych informacji, przy pełnej świadomości tego, że będą one zawsze pewną formą interpretacji rzeczywistości, tworzoną bądź modyfikowaną przez adresata. Brak wiedzy o nastroju odbiorcy, jak również o szeroko rozumianym kontekście, w którym osadzone były osoby piszące list, powodowały, że zarówno Elsie, jak i Bronisław Malinowski zmuszeni byli do nieustannego dokonywania skomplikowanych i w dużej mierze niepełnych rekonstrukcji. Na podobne trudności napotykać współcześni czytelnicy tej korespondencji. Należy jednak podkreślić, iż nie do przecenienia jest, zaledwie wspomniana w tym tekście, a niezwykle bogata, warstwa referencyjna listów. Dzięki *Historii pewnego małżeństwa* możemy nie tylko śledzić, jak rozwijała się znajomość młodszej z sióstr Masson i Bronisława, podtrzymywana dzięki pisanym do siebie listom, ale także przyjrzeć się, jaką rolę odgrywała w życiu antropologa Elsie, początkowo jako znajoma, potem przyjaciółka i czytelniczka, a także przenikliwy krytyk jego prac, w końcu również jako żona i matka jego dzieci.

Oprócz zagadnień związanych z pozycją i kreacją adresata w listach, strukturą składniową listów, konwencją literacką czy wartościami este-

<sup>38</sup> „Adresat jest biernym współautorem listu; twórca w odczuciu jego indywidualności nagina list, modyfikując i zawartość, i formę. List, który by grzeszył niedostosowaniem się do osoby adresata, byłby nienaturalny i estetycznie wadliwy”. S. SKWARCZYŃSKA: *Teoria listu...*, s. 51.

<sup>39</sup> M.W. YOUNG: *Bronisław Malinowski...*, s. 588.

tycznymi epistolografią, można, o co wielokrotnie dopominali się różni badacze, potraktować korespondencję jako jedno ze źródeł zastanych i wyzyskać je w badaniu rzeczywistości, do której się odnosi<sup>40</sup>. Nie musi to oczywiście oznaczać zanegowania analiz skupiających się przede wszystkim na poetyce listów (a nawet pojedynczego listu, potraktowanego jako obiekt badawczy). Wręcz przeciwnie: rozpoznanie przyjętych form korespondencji, funkcji poszczególnych elementów, statusu nadawcy i adresata oraz ich „portretów” zawartych w listach jest niezbędne również wtedy, gdy zamierzamy czytać te specyficzne teksty, określane niekiedy mianem „paraliterackich”, nie tylko jako teoretycy czy historycy literatury, lecz także jako przedstawiciele „nauk o życiu”<sup>41</sup>.

Lektura *Historii pewnego małżeństwa* może być pomocna nie tyle w odtworzeniu sieci naukowych kontaktów<sup>42</sup> Malinowskiego – która bywała już, przynajmniej fragmentarycznie, rekonstruowana, chociażby na podstawie jego prac badawczych, wcześniej dostępnej korespondencji i *Dziennika...* – co odkryciu charakteru relacji łączących poszczególnych uczonych, ich sympatii i antypatii, zainteresowań czy inspiracji. Ciekawym wątkiem są w tym przypadku wędrówki listów: zarówno tych, którymi wymieniali się Bronio i jego „Złotko”, jak i tych, które były przez Malinowskiego dołączane do przesyłek przeznaczonych dla osób trzecich. W *Historii pewnego małżeństwa* odnajdziemy również rozproszone, choć niezwykle istotne informacje na temat instytucjonalnych i pozainstytucjonalnych badań antropologicznych tamtych czasów, a także szczegóły związane z organizowaniem wypraw etnologicznych. Dzięki datowaniu i wskazywaniu miejsc, a nawet ich szczegółowym opisie zawartym w treści listów, a także wiedzy na temat okoliczności i czasie dostarczenia, możemy śledzić ich drogę, podążając niejako śladami Bronisława i Elsie<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Zob. E. KOSOWSKA: *Negocjacje i kompromisy: antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*. Katowice 2002 oraz EADEM: *Antropologia literatury: teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003.

<sup>41</sup> „Punktem wyjścia dla badań będzie już nie, jak w dziełach o charakterze czysto literackim, zawartość tekstu, lecz tekst w zespoleniu z pewnym fragmentem życia, z którego wypływa i który ukształca swoją skutecznością. Oczywiście, tak zarysowany przedmiot badania nie może się ograniczyć do metod literackich, lecz wymagać będzie także metod badających życie”. S. SKWARCZYŃSKA: *Teoria listu...*, s. 13.

<sup>42</sup> O takim wyzyskaniu korespondencji pisze niezwykle przekonująco, popierając swe tezy drobiazgowymi analizami, Anna GOMÓŁA w pracy: *Jan Michał Witort. Wprowadzenie do antropologii pokolenia „ludzi naukowych”*. Poznań–Katowice 2011.

<sup>43</sup> „Listy te wiele się napodróżowały. Pisane były z Australii, Nowej Gwinei, Wysp Kanaryjskich, Stanów Zjednoczonych, Meksyku, wschodniej i południowej Afryki, Anglii i Szkocji, Włoch, Francji, Polski, Niemiec, Austrii, Czechosłowacji i Szwajcarii. To

Oczywiście, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* oraz listy Malinowskiego traktować można również jako pewnego typu dokumenty osobiste<sup>44</sup>. Nie oznacza to jednak w żadnym wypadku przyzwolenia na dowolność interpretacji, choć oczywiście dopuszcza się popartą argumentami różnorodność odczytań. Zarówno wydany w 1967 roku *A Diary in the Stricte Sense of the Term*, jak i zbiory listów Malinowskiego do różnych adresatów przedstawiają ten typ materiałów, do których badacz nie zawsze ma lub może mieć dostęp<sup>45</sup>. Różny też może być sposób ich wykorzystania. Na prośbę Heleny Wayne, dzięki której staraniom i ogromnej pracy ukazało się *The Story of a Marriage*, napisania biografii Malinowskiego podjął się Michael W. Young. Tak, po długim czasie szeroko zakrojonych badań, powstała *Odyseja antropologa*, poświęcona Malinowskiemu, którą napisał inny antropolog. Obecnie Young pracuje nad kolejnymi tomami tej biografii, która współcześnie nie ma chyba sobie równych, jeśli chodzi o przedstawienie czytelnikom spójnej opowieści, budowanej na podstawie wielu niedostępnych w kraju materiałów, w tym m.in. zachowanych, osobistych listów, notatek z terenu czy innych archiwalnych znalezisk związanych bezpośrednio bądź pośrednio z osobą autora *Argonautów Zachodniego Pacyfiku*<sup>46</sup>.

Nie zmienia to faktu, że *Historia pewnego małżeństwa* z pewnością zainteresuje licznych badaczy: etnologów, antropologów czy socjologów, jak również zwykłych czytelników, którzy na pewno tej lektury nie będą żałować, nawet jeśli głównym powodem sięgnięcia po tę książkę okaże się ciekawość szczegółów życia ludzi znanych im być może do tej pory jedy-

---

zadziwiające, że tak wiele z nich przetrwało tyle lat i podróży”. *Historia pewnego małżeństwa...*, s. 17.

<sup>44</sup> O literaturze dokumentu osobistego pisał początkowo Roman ZIMAND. Zob. IDEM: *Diarysta Stefan Ż.* Wrocław 1990.

<sup>45</sup> O upublicznieniu osobistego *Dziennika...* zadecydowała druga żona Bronisława Malinowskiego Valetta Malinowska (Anna Valetta Hayman Joyce). Ukazanie się dziennika Malinowskiego wywołało burzliwe dyskusje, zarówno na Wyspach Brytyjskich, jak i w Polsce. Warto przywołać polemiczne stanowiska: J. TOKARSKA-BAKIR: *Malinowski, czyli paradoks kłamcy*. „Res Publica Nowa” 2002, nr 11; G. KUBICA: *Joanna Tokarska-Bakir, czyli paradoks lektury niechętniej*. „Res Publica Nowa” 2003, nr 1; E. KOSOWSKA, E. JAWORSKI: *Antropologia literatury antropologicznej. Przypadek Clifforda Geertza*. W: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*. Red. E. KOSOWSKA, A. GOMÓŁA, E. JAWORSKI. Katowice 2007, s. 129–130. „Elsie należała do swojej epoki, nie tylko jako pielęgniarzka (a jakże!), matka, ale i żona »przy mężu«; ona pewnie nigdy nie ujawniłaby ani prywatnego dziennika swojego Bronia, ani jego listów. Ale czy należała też do niej druga żona Malinowskiego i córka Elsie – Helena?” – pyta Dobrosława WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA. Zob. EADEM: *Sam tego chciałeś Grzegorz Dyndało?* Dokument elektroniczny: <http://wolnaksiazka.pl/?p=1109> [data dostępu: luty 2013].

<sup>46</sup> B. MALINOWSKI: *Argonauta Zachodniego Pacyfiku...*

nie z nazwiska albo nierzadko obowiązkowej lektury kilku przynajmniej rozdziałów *Argonautów Zachodniego Pacyfiku*. Korespondencja między wywodzącą się ze Szkocji, mieszkającą w Australii, utalentowaną literaczką Elsie Masson a Polakiem, pozostającym pod nadzorem austriackich władz, który oddał się w „służbę antropologii”, bez wątpienia stanowi niezwykle interesujący materiał, również dla badaczy dwudziestowiecznej prozy<sup>47</sup> o częściowo przynajmniej, z uwagi na narodowość Malinowskiego, polskiej proweniencji.

#### Bibliografia podmiotowa

*Historia pewnego małżeństwa. Listy Bronisława Malinowskiego i Elsie Masson*. Red. H. WAYNE. Przeł. A. ZIELIŃSKA-ELLIOTT. Warszawa 2012.

#### Bibliografia przedmiotowa

- CHOMICZ A.: *Komunikacja epistolarna w pozytywizmie (na materiale twórczości Elizy Orzeszkowej)*. Toruń 2007.
- CLIFFORD J.: *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*. W: *Postmodernizm: antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1997.
- GEERTZ C.: *Dzieło i życie*. Przeł. E. DŻURAK i S. SIKORA. Warszawa 2000.
- GŁOWIŃSKI M.: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998.
- „Konteksty” 2000, nr 1–4, wydanie specjalne: *Malinowski – Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką*.
- GOMÓŁA A.: *Jan Michał Witort. Wprowadzenie do antropologii pokolenia „ludzi naukowych”*. Poznań–Katowice 2011.
- JAPOLA J.: *Tekst czy głos? Waltera J. Onga antropologia literatury*. Lublin 1998.
- KOSOWSKA E.: *Antropologia literatury: teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003.
- KOSOWSKA E.: *Negocjacje i kompromisy: antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*. Katowice 2002.
- KOSOWSKA E., JAWORSKI E.: *Antropologia literatury antropologicznej. Przypadek Clifforda Geertza*. W: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*. Red. E. KOSOWSKA, A. GOMÓŁA, E. JAWORSKI. Katowice 2007.
- KUBICA G.: *Historia małżeństwa z antropologią w tle*. W: *Historia pewnego małżeństwa. Listy Bronisława Malinowskiego i Elsie Masson*. Red. H. WAYNE. Przeł. A. ZIELIŃSKA-ELLIOTT. Warszawa 2012.
- KUBICA G.: *Joanna Tokarska-Bakir, czyli paradoks lektury niechętej*. „Res Publica Nowa” 2003.
- MALINOWSKI B., MASSON E.: *The Story of a Marriage: the letters of Bronislaw Malinowski and Elsie Masson*. Ed. H. WAYNE. London–New York 1995.

<sup>47</sup> „To na pewno rarytas dla badaczy międzywojnia, klimatu naukowego, obyczajowego i politycznego tamtej epoki” – przekonuje WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA. Zob. EADEM: *Sam tego chciałeś...*

- MALINOWSKI B.: *A Diary in the Stricte Sense of the Term*. New York 1967.
- MALINOWSKI B.: *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*. Przeł. B. OLSZEWSKA-DYONIZIAK i S. SZYMKIEWICZ. Przekład opracował i posłowiem opatrzył A. WALIGÓRSKI. Warszawa 2005.
- MALINOWSKI B.: *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*. Wstęp i opr. G. KUBICA. Kraków 2007.
- MALINOWSKI B.: *The Sexual Life of Savages in North Western Melanesia*. London 1932.
- MORAN M.: *Za Morzem Koralewym. Podróże po dawnych imperiach południowo-zachodniego Pacyfiku*. Przeł. A. NOWAKOWSKA. Warszawa 2008.
- ONG W.J.: *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*. Wybór, wstęp, przekład i opr. J. JAPOLA. Warszawa 2009.
- PETER H.: *Der Brief in der römischen Literatur*. Leipzig 1901.
- PISAREK A.: *Antropolog jako gość. O badaniach terenowych Bronisława Malinowskiego jako formie kontaktu kulturowego*. „Laboratorium Kultury” 2013 [w druku].
- SELIGMAN C.S.: *The Melanesians of British New Guinea*. Cambridge 1910.
- SKWARCZYŃSKA S.: *O pojęcie literatury stosowanej*. „Pamiętnik Literacki” 1931, z. 1.
- SKWARCZYŃSKA S.: *Teoria listu*. Na podstawie lwowskiego pierwodruku opracowali E. FE-  
LIKSIĄK i M. LEŚ. Białystok 2006.
- SKWARCZYŃSKA S.: *Wokół teorii listu (Paradoksy)*. W: EADEM: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975.
- TOKARSKA-BAKIR J.: *Malinowski, czyli paradoks kłamcy*. „Res Publica Nowa” 2002, nr 11.
- TRZYNADŁOWSKI J.: *Małe formy literackie*. Wrocław 1977.
- WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA D.: *Sam tego chciałeś Grzegorz Dyndało?* Dokument elektroniczny: <http://wolnaksiazka.pl/?p=1109> [data dostępu: luty 2013].
- WITKIEWICZ S.I.: *Listy do Bronisława Malinowskiego*. Wstępem opatrzył E.C. MARTINEK. Warszawa 1981.
- YOUNG M.W.: *Bronisław Malinowski. Odyseja antropologa 1884–1920*. Przeł. P. SZYMOR. Warszawa 2008.
- ZIMAND R.: *Diarysta Stefan Ż*. Wrocław 1990.

Małgorzata Rygielska

“Essential talks”:

Elsie Rosaline Masson and Bronisław Malinowski

Keywords: Bronisław Malinowski, Elsie Rosaline Masson, epistology, field studies, cultural anthropology

Summary

The article concerns correspondence between Bronisław Malinowski and his first wife, Elsie Rosaline Masson. The letters that initially the acquaintances, later on the engaged and finally spouses wrote to each other for many years, constitute exciting reading for both anthropologists and literary experts. Basing on them, one can make an attempt to not only reconstruct a development of the relationship between two people emotion-

ally and intellectually close to each other, but also find out a lot on the functioning of the environment of ethnologists (especially the English ones) at that time. A separate issue can be short reports and self-reflections by Malinowski concerning the field studies he conducted. A “literary nature” of these letters is as important as their referential layer. Published recently in Polish will certainly become an inspiring material for further research, not necessarily in the “centre” of a contemporary humanistic reflection.

Małgorzata Rygielska

„Wesentliche Gespräche“:  
Elsie Rosaline Masson und Bronisław Malinowski

Schlüsselwörter: Bronisław Malinowski, Elsie Rosaline Masson, Epistolografie, Feldforschungen, Kulturanthropologie

Zusammenfassung

Der Artikel betrifft die Korrespondenz zwischen Bronisław Malinowski und seiner ersten Frau, Elsie Rosaline Masson. Die von den Bekannten, dann Verlobten und schließlich Ehegatten viele Jahre hindurch ausgetauschten Briefe sind eine frappierende Lektüre sowohl für Anthropologen, als auch für Literaturwissenschaftler. Anhand der Briefe kann man nicht nur das Verhältnis zwischen den emotional und intellektuell einander sehr vertrauten Beiden wiederherstellen, sondern auch viel über den damaligen Kreis von den (besonders englischen) Ethnologen erfahren. Diese Briefe beinhalten außerdem die von Malinowski geschriebenen kurzen Berichte und seine Selbstreflexionen über die von ihm durchgeführten Feldforschungen. Das Literarische der Briefe ist genauso wichtig, wie ihre Referenzebene. Die erst vor kurzem in Polnisch veröffentlichte Korrespondenz wird für zahlreiche Forscher bestimmt eine interessante Lektüre, die sie zu weiteren, nicht nur das „Zentrum“ der gegenwärtigen geisteswissenschaftlichen Erwägungen vertretenden Forschungen inspirieren wird.

Elżbieta Dutka  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## Doświadczenie i „przygoda życia” w książce *Gérard de Nerval* Julii Hartwig

Słowa klucze: Julia Hartwig, Gérard de Nerval, (auto)biografia, doświadczenie lektury

Julia Hartwig – nestorka współczesnej poezji polskiej (urodziła się w roku 1921, debiutowała w *Wyborze wierszy poetów lubelskich* w roku 1945), jest również autorką dwóch książek poświęconych wybitnym poetom francuskim. Bohaterem pierwszej z nich jest Guillaume Apollinaire. Jego biografia ukazała się w roku 1962<sup>1</sup>, a gdy w roku 2010 wznowiono ją po raz trzeci, jeden z recenzentów napisał, że jest to:

książka podwójnie klasyczna. Raz dlatego, że należy do kanonu opowieści biograficznych, a sporządzony przez polską pisarkę portret francuskiego starszego kolegi i mistrza doczekał się kilku przekładów, w tym na język, w którym Apollinaire tworzył. Po drugie – ponieważ portretując poetę, daje zarazem obraz epoki, w której Paryż stanowił wylegarnię nowych prądów w sztuce i literaturze, prawdziwe centrum świata i magnes dla napływających zewsząd przybyszów<sup>2</sup>.

Dziesięć lat później (w 1972 roku) ukazała się książka Julii Hartwig o Gérardzie de Nervalu<sup>3</sup>. Obie publikacje są do dziś bardzo cenione<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. HARTWIG: *Apollinaire*. Warszawa 1962. Korzystam z wydania z 2010 roku.

<sup>2</sup> LEKTOR [T. FIAŁKOWSKI]: *Poeta sportretowany*. „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 51, s. 40.

<sup>3</sup> J. HARTWIG: *Gérard de Nerval*. Warszawa 1972. Dla oznaczenia cytatów stosuję skrót GN oraz podaję numer strony.

<sup>4</sup> Do książki Julii Hartwig często odwołuje się np. M. ŚWIEC, pisząc o śnie i motywie Orfeusza w romantycznej poezji polskiej i francuskiej. Zob. EADEM: *Sen w twórczości*

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że badacze twórczości autorki *Błysków* odsuwają je na dalszy plan<sup>5</sup>. Monografie o poetach francuskich, sytuowane raczej w cieniu poezji i innych utworów Julii Hartwig<sup>6</sup>, zasługują – jak sądzę – na większą uwagę. Książki te są nieocenionym źródłem informacji dla romanistów, ale przede wszystkim ważną częścią dorobku twórczego samej autorki, wnoszą wiedzę na temat wskazanych poetów, jak również wyznaczają nowe wątki do interpretacji twórczości polskiej artystki.

Sama autorka zaznacza, że jej praca o Nervalu została zamierzona jako „studium literackie”, nie ma charakteru naukowego, choć Hartwig, pisząc ją, korzystała z ustaleń badaczy i specjalistów (poetka często przywołuje ich sądy, na końcu zamieściła bibliografię, którą uznaje za „spłatę długu”) (GN, s. 7). Agnieszka Salska zauważa, że biografia jako gatunek literacki łączy elementy historii i literatury<sup>7</sup>. W przypadku książek Julii Hartwig (przy całej ich rzetelności, zgodności z faktami) – jak sądzę – szala przechyla się na rzecz literatury. Zarówno *Apollinaire*, jak i *Gérard de Nerval* są nie tylko studiami o tych poetach, lecz także dziełami Julii Hart-

---

*Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*. Kraków 1998; EADEM: *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*. Kraków 2002.

<sup>5</sup> M. Telicki, autor książki *Poetycka antropologia Julii Hartwig* (Poznań 2009), nadmienia, że poetka jest także autorką dwóch monografii – „Gérarda de Nerval, romantycznego prekursora surrealistów i Apollinaire’a, patrona nadrealistów i pomysłodawcy nazwy kierunku” (ibidem, s. 36) – jednak biografom autorstwa Hartwig nie poświęca osobnej uwagi (choć często wspomina o związkach jej twórczości z poezją słynnych Francuzów).

<sup>6</sup> Sama autorka zauważa: „Kiedy ukazała się moja książka, Nerval był w Polsce prawie nieznany i tak pozostało do dziś. Byłam wówczas z rodziną w USA, nikt wówczas tą książką nie zajął się poważnie, przeszła niemal bez echa. Zainteresowali się nią natomiast pisarze, na przykład Adolf Rudnicki powiedział mi, że Nerval leży na stoliku przy jego łóżku”. *Tam gdzie mogę ścigam morze*. Z poetką Julią HARTWIG rozmawia Wojciech KASS. „Topos” 2004, nr 3/4, s. 21.

<sup>7</sup> „Biografia [...] – opis życia lub fragmentu życia jednego w zasadzie wybitnego człowieka, łączący elementy historii i literatury (historii – bo przedstawia fakty prawdziwe możliwie wiernie i dokładnie; literatury – bo dążąc do odtworzenia nie tylko faktów z życia, ale i osobowości bohatera, biograf ma ambicję dania czytelnikom dzieła sztuki)”. A. SALSKA: *Biografia*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. GAZDA, S. TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2006, s. 90. M. JASIŃSKA pisze, że „zasadnicza różnica pomiędzy pracą historyka a biografą sprowadza się do tego, że pierwszy opisuje całe kompleksy zdarzeń, drugi zaś podaje opisy szczegółowe ludzi. Historyk, jeśli zajmuje się ludzką osobowością, stwarza jej rysy odpowiednio do ducha epoki, biograf natomiast rozpatruje ją z punktu widzenia jej losu, celów i skłonności”. EADEM: *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*. Warszawa 1970, s. 13.

wig. Książki poetki czyta się przede wszystkim jak fascynujące opowieści, przejmujące eseje, w mniejszym stopniu jak faktograficzne opracowania naukowe. Według typologii, zaproponowanej przez Jamesa L. Clifforda, prace poetki są najbliższe biografom artystyczno-naukowym:

Badania są tu równie wyczerpujące [jak w biografiach historyczno-naukowych – E.D.], ale po zgromadzeniu materiałów biograf występuje w roli obdarzonego twórczą wyobraźnią artysty i przedstawia wszystkie szczegóły w sposób najżywszy i najciekawszy. Nie ma tu mowy o świądomym naciąganiu dowodów ani o wymyślaniu rozmów czy zdarzeń. Rzecz w tym, że biograf uważa, że jest czymś więcej niż historykiem<sup>8</sup>.

Równocześnie w książkach Hartwig można dostrzec także pewne cechy biografii narracyjnych – autorka podejmuje pracę z entuzjazmem, opisuje swe przygody związane z przygotowaniem do pisania. Zebrany materiał przekształca w płynną narrację, nadając jej niemal zbeletryzowaną formę. W efekcie buduje pełne napięcia sceny, które stwarzają „klimat prawdziwego życia”. Autorka jednak nie ucieka się do zmyśleń, na poparcie prawdziwości faktów przywołuje odpowiednie źródła, dokumenty<sup>9</sup>. Można nawet powiedzieć, że w tych już „klasycznych” (jak stwierdził wspomniany we wstępie recenzent) biografiach autorstwa Julii Hartwig widoczne są bardzo współczesne problemy, podejmowane w dyskusjach na temat tego typu pisarstwa<sup>10</sup>. Badacze coraz częściej zwracają uwagę na znaczącą rolę samego biografę:

Tak jak w translatoologii oczekuje się dzisiaj od tłumacza, że przestanie się chować za przełożonym tekstem, a ujawni się i stanie się widzialny, przypominając czytelnikom, że mają do czynienia z przekładem, czyli z tekstem przefiltrowanym przez umysł i doświadczenie tłumacza – tak w biografistyce oczekuje się podobnej widzialności od biografę<sup>11</sup>.

Julia Hartwig jest stale obecna w książkach o Apollinaire i Nervalu. Bohaterów swoich biografii ukazuje, przyjmując określony punkt widzenia, konkretną emocjonalnie nacechowaną perspektywę.

---

<sup>8</sup> J.L. CLIFFORD: *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*. Przeł. A. MYSŁOWSKA. Warszawa 1978, s. 115.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 117.

<sup>10</sup> Dyskusje na temat biografii rozgorzały po publikacji książki A. DOMOSŁAWSKIEGO: *Kapuściński non-fiction*. Warszawa 2010. Zob. m.in.: „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 17 (dodatek „Magazyn Literacki”) oraz „Dekada Literacka” 2010, nr 4/5.

<sup>11</sup> J. JARNEWICZ: *Palec biografę*. „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 17, s. 9 (dodatek „Magazyn Literacki”).

Obie biografie są efektem wieloletniego poznawania kultury francuskiej. Pisarka często podkreśla olbrzymie znaczenie doświadczeń, jakie przyniosły jej wyjazdy do kraju nad Loarą – szczególnym tego świadectwem jest książka zatytułowana *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*. Poetka zamieściła w niej eseje, fragmenty z dziennika podróży, utwory własne i przekłady wierszy innych autorów. Różne formy wypowiedzi łączy wspólny temat, którym jest Francja i jej sztuka, a zwłaszcza poezja. W zakończeniu autorka wyznaje:

Kultura francuska przez wiele lat przyciągała moją uwagę, jak ktoś bliski, kogo zachowanie śledzimy z miłością, ale nie bezkrytycznie, przeplatając wspomnienia i wiedzę o przeszłości z teraźniejszością<sup>12</sup>.

Warto zauważyć, że fascynacja poezją francuską wiąże się z początkami twórczości poetki. Julia Hartwig uczyła się języka Rimbauda podczas okupacji, zaraz po wojnie przetłumaczyła wiersze do *Antologii współczesnej poezji francuskiej* przygotowanej przez Adama Ważyka, a w roku 1947 otrzymała stypendium rządu francuskiego, dzięki któremu spędziła w Paryżu trzy lata<sup>13</sup>. Później wielokrotnie wracała do Francji – zapiski z niektórych pobytów można znaleźć w dzienniku *Zawsze powroty*<sup>14</sup>. Publikacja książek o poetach francuskich zamyka wczesny etap działalności artystki<sup>15</sup>, stanowi niejako przygotowanie do późnych „źniw poetyckich”

<sup>12</sup> J. HARTWIG: *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*. Gdańsk 2006, s. 389.

<sup>13</sup> Na temat tych związków poetka pisze w esejach: *Początki i Trudna Francja*, zamieszczonych w J. HARTWIG: *Podziękowanie za gościnę...*, s. 7–37.

<sup>14</sup> J. HARTWIG: *Zawsze powroty. Z dzienników podróży*. Warszawa 2001 (w pracy korzystam z wydania drugiego: Warszawa 2005).

<sup>15</sup> Przed książką o Nervalu Julia Hartwig opublikowała trzy tomy poetyckie: *Pożegnania* (1956), *Wolne ręce* (1969) i *Dwoistość* (1971) – można powiedzieć, że stanowią one wczesny etap kształtowania się jej poezji, choć równocześnie uważam za przekonujące uwagi G. Kociuby, który wydziela w poezji Hartwig dwa zasadnicze okresy: „imaginatywno-epifaniczny i sensualno-medytacyjny”, a za tom przełomowy uznaje dopiero *Obcowanie* z 1987 roku. Zob. G. KOCIUBA: *Widzenia, sny, medytacje z morzem w tle (o poezji Julii Hartwig)*. „Topos” 2004, nr 3/4, s. 44. M. Telicki natomiast wyodrębnia trzy etapy: pierwszy nazywa „surrealizmem etnograficznym” – charakteryzuje go kształtowanie warsztatu, drugi rozpoczyna się od tomu *Czułość* z 1992 roku i związany jest z „poszukiwaniem tożsamości”, a trzeci, obejmujący dojrzałą twórczość, w której „pamięć jest dla poety sprawą pierwszej wagi”, zapoczątkowany został przez tom *Nie ma odpowiedzi* z 2001 roku. Zob. M. TELICKI: *Poetycka antropologia Julii Hartwig...*, s. 10–11. Podziały te mają jednak charakter umowny, porządkujący wywody badaczy. Nie sądzę także, by były one sprzeczne czy wykluczające się, gdyż najistotniejsza wydaje się uwaga na temat ewolucji w poezji Hartwig, która postępuje od wierszy imaginatywnych, bliższych surrealizmowi do utworów bardziej medytacyjnych, od tradycji, przeszłości, sztuki do zapisów codzienności, poetyckich fotografii, wspomnień.

– niezwyklej aktywności twórczej dojrzałej poetki w latach dziewięćdziesiątych XX wieku i na początku kolejnego stulecia<sup>16</sup>.

Biografie poetów francuskich mogą być ważnym rysem portretu epoki. Nie mam jednak na myśli tylko tych czasów, w których żył Apollinaire czy Nerval, lecz szeroko rozumianą współczesność. W monografii Julii Hartwig wpisane wydaje się przekonanie, że nie ma współczesności bez przeszłości – istotną częścią literackiego „dziś” jest stosunek do tradycji – do „wczoraj”. W książkach lubelskiej poetki dostrzec można fascynację, które odciskając piętno na jej poezji, stały się również ważnym elementem kultury europejskiej. Wciąż aktualne wydaje się rozpoznanie Ryszarda Przybylskiego, który zaliczył Hartwig do grona poetów klasycyzmu współczesnego<sup>17</sup>. Dla tych twórców dziedzictwo przeszłości ma ogromne znaczenie, a twórczość własna jest w dużej mierze wynikiem lektury dzieł poprzedników. Ryszard Przybylski pisze o wpływie surrealistów francuskich na twórczość polskiej poetki (choć według badacza, artystka nie do końca się z nimi zgadza)<sup>18</sup>. Na erudycyjność i nawiązania do tradycji w twórczości Hartwig zwraca uwagę także Jerzy Jarzębski, który dodaje, że jeżeli jest to klasycyzm:

to nieskory do kopiowania poetyckich formuł, a raczej – do podejmowania wciąż dialogu z tym, co zapamiętane z przeszłości. Zresztą dawni mistrzowie nie po to potrzebni Julii Hartwig, aby ich mogła naśladować, ale po to, by im zadawać pytania, przymierzać do ich losu los własny. Jej poezja jest dlatego coraz ciekawsza, że coraz mocniej związana z codziennym doświadczeniem – tak jakby jej autorka nigdy nie przestawała się uczyć patrzenia na świat wokół siebie. Ten wzrok jest badawczy, ale za nim stoi zdolność do zachwyty, zdziwienia, a też protestu, niezgody, niezrozumienia, drwiny<sup>19</sup>.

Inaczej uważa Anna Kałuża, która w większym stopniu podkreśla uległość poetki wobec dziedzictwa przeszłości: „napór tradycji okazał się w przypadku Hartwig silniejszy od woli odróżnienia i indywidualnego poczucia siebie jako poetki”<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Tak o ostatnich latach, w których ukazało się wiele tomów poetyckich J. Hartwig pisze M. BARANOWSKA. Zob. EADEM: *Życie poezją*. „Gazeta Wyborcza” z 26 maja 2004 roku, s. 13.

<sup>17</sup> R. PRZYBYLSKI: *Między chaosem a snem*. W: IDEM: *To jest klasycyzm*. Wstęp M. JANION. Warszawa 1978, s. 54–80.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>19</sup> J. JARZĘBSKI: *Błyski o Julii Hartwig*. „Topos” 2004, nr 3–4, s. 33.

<sup>20</sup> A. KAŁUŻA: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpsy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008, s. 139–145.

Rozbieżność ocen badaczy nie podważa jednak tezy, że w twórczości Julii Hartwig tradycja odgrywa bardzo istotną rolę. Pisanie nieodłącznie wiąże się dla poetki z czytaniem. Lektura jest dla niej czymś więcej niż tylko kontaktem z dziełami innych (z literacką przeszłością), który staje się źródłem inspiracji. Myślę, że ze względu na znaczenie, jakie Julia Hartwig przypisuje literaturze, a także pisaniu i czytaniu, można powiedzieć, że lektura jest dla niej jedną z najważniejszych form źródłowego doświadczania świata. Grzegorz Jankowicz przekonanie o takiej roli lektury przypisuje Martinowi Heideggerowi:

Jeżeli literatura, a w szczególności poezja, jest miejscem nasłuchu *Logosu*, jest siedzibą przemawiającego Bycia (zagłuszonego przez zracjonalizowaną „gadanię” nauki i eksperymentu), to czytanie stanowi najprostszy sposób na odnowienie relacji ze światem. Zadaniem czytelnika byłby nasłuch (lub lepiej: odsłuch) słowa, które pojawiło się u samego początku dziejów. Przytłaczający rozgwar teorii zagłusza *Logos*, ale w sukurs przychodzi mu czytelnik, „ktoś” nieuzbrojony w teoretyczne narzędzia, „ktoś” otwarty na następczące się Bycie<sup>21</sup>.

Doświadczenie lektury w *Gérardzie de Nervalu*, ale i w drugiej wspomianej książce Julii Hartwig, dotyczy nie tylko tekstów literackich, lecz także obejmuje sensory metaforyczne. W przypadku interesujących mnie biografii poetów francuskich można powiedzieć, że są one efektem lektury utworów Apollinaire’a i Nerval’a oraz lektury ich życia<sup>22</sup>.

Znaczący wydaje się zarówno wybór twórców, jak i kolejność ukazywania się poświęconych im książek, która jest zgodna z chronologią lektur autorki. Poetka, pisząc o swoich związkach z Francją, wspomina pobyty w Bibliothèque Nationale w Paryżu:

<sup>21</sup> G. JANKOWICZ: *Doświadczenie lektury, lektura eksperymentalna (Heidegger, Blanchot)*. W: Maurice Blanchot. *Literatura ekstremalna*. Red. P. MOŚCICKI. Warszawa 2007, s. 94–95. Zob. także: A. BURZYŃSKA: *Doświadczenie lektury*. W: *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury*. Red. K. BIEDRZYCKI, A. JANUS-SITARZ. Kraków 2012, s. 15–29.

<sup>22</sup> O metaforze czytania człowieka pisze A. MANGUEL: „Ludzie, stworzeni na podobieństwo Boga, są także książkami do czytania. Akt czytania jest więc metaforą, która pomaga nam zrozumieć niepewny stosunek z własnym ciałem, spotkanie z inną osobą, dotknięcie jej i odcyfrowanie znaków. Odczytujemy wyraz twarzy, śledzimy gest ukochanej osoby jak treść otwartej książki”. Zob. IDEM: *Metafory czytania*. W: IDEM: *Moja historia czytania*. Przeł. H. JANKOWSKA. Warszawa 2003, s. 242. Metaforę czytania życia innych i własnych dziejów można odnaleźć w wierszach J. Hartwig, np. „Zacząć od dziejów własnych/ które żyją w nas nieodczytane”. J. HARTWIG: *Zacząć*. „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 3, s. 22.

Legitymacja uprawniająca do korzystania z czytelni służyła mi przez wiele lat – niemal wszystkie moje pobyty związane były z poszukiwaniem źródeł w bibliotekach. Kiedy po okresie chaotycznych lektur postanowiłam wreszcie skupić się na epoce Apollinaire’a, ogarnęła mnie spokojna pewność, że dokonałam właściwego wyboru. Kilka lat później, wstrząśnięta lekturą *Aurelii* Nerval, rzuciłam się, nieświadoma jeszcze ryzyka, jakie podejmuję, w niełatwy do opisanego dwuświat jego dzieła, rozgrywającego się między z pozoru sielską, a tak naprawdę głęboko nostalgiczną *Sylwią*, natchnionymi obrazami Watteau, i *Aurelią*, której szaleństwo wpisane jest w sposób zaskakujący w klasyczny porządek poetycki. Odczytanie Nerval odmieniło moje wyobrażenie o tym, czym jest poezja, a może raczej – czym być może<sup>23</sup>.

Można zatem przedstawić swego rodzaju łańcuch lektur, który otwierają własne czytelnicze poszukiwania poetki, prowadzące do odczytania życia i twórczości Apollinaire’a. Poznanie autora *Kaligramów* stało się z kolei impulsem do sięgnięcia do twórczości Nerval – romantyka, którym ten poeta był zafascynowany:

Apollinaire gustował raczej w postaciach zdradzających jakieś pokrewieństwo z nim samym, czego świadectwem jest choćby pozostawiony w *Anecdotes* portret Gérarda de Nerval, ulubionego poety, którego wizerunek nakreślił jako świadomą analogię do własnego usposobienia, własnych zamiłowań: „Umysł uroczy! Kochałbym go jak brata!”<sup>24</sup>.

Natomiast w swojej książce o „surrealiście w alegorii” Julia Hartwig wielokrotnie pisze o nim jako o czytelniku<sup>25</sup>, który zatracił się w lekturze tak bardzo, że przestała dla niego istnieć granica między życiem a literaturą:

„wielkie problemy poezji”, jego poezji, to dla Nerval bardziej niż dla kogokolwiek innego problemy jego własnych doświadczeń wewnętrznych. [...] On sam i jego dzieło tworzą nieporównywalną jedność, jego biografia pisarska stanowi zarazem biografię jego istnienia.

GN, s. 30

Gdy [...] Nerval wędruje ulicami Paryża, jest sobą, ale już i nie sobą, lecz bohaterem swoich widzeń i wspomnień; więc wciąż jednak sobą,

<sup>23</sup> J. HARTWIG: *Podziękowanie za gościnę...*, s. 36.

<sup>24</sup> J. HARTWIG: *Apollinaire...*, s. 239. Zdanie autora *Alkoholi* poetka przywołuje także w *Gérardzie de Nervalu...* (s. 8). Fragment książki o Nervalu zawierający sąd Apollinaire’a został powtórzony w *Podziękowaniu za gościnę...* (s. 151). Hartwig mówi o tym także w wywiadzie *Tam gdzie mogę ścigam morze...*, s. 20.

<sup>25</sup> „Surrealistą w alegorii” nazwał Nerval André Breton. Zob. GN, s. 9.

bo według siebie swe postaci kształtuje i tak się wiąże z ich wyobrażeniem, że siebie z kolei do nich upodabnia. „Lubię układać swoje życie jak powieść” – pisze do Jenny Colon.

GN, s. 42

Nigdy nie był czytelnikiem biernym, wszystko, czegokolwiek dotykał, wciągał natychmiast w krąg własnego świata i czynił częścią siebie samego.

GN, s. 55

Poetka przestrzega przed pochopnym utożsamianiem życia i twórczości autora *Sylwii*, jednak zauważa, że takie zabiegi często są usprawiedliwione – zachęcał do nich sam poeta, pisząc: „a przecież należę do pisarzy, których życie najściślej wiąże się z dziełami, jakie ich wślawiły” (GN, s. 30–31).

Doświadczenie lektury szczególnie uwidacznia się w drugiej monografii autorstwa Hartwig, gdzie jest często tematyzowane, ma różny charakter i zasięg. W *Gérardzie de Nervalu* można dostrzec wyraźną obecność autorki przyjmującej rolę czytelniczki. Blanchot w *Tomaszu Mrocznym* pokazuje zafascynowanego czytelnika, którego tekst uwodzi i „wciąga”, sprawiając, że „czytający zmienia się w czytanego”<sup>26</sup>. Takie doświadczenie lektury pojawia się w *Gérardzie de Nervalu*. Bohaterem jest nie tylko autor *Sylwii*, lecz także (w pewnym sensie) Julia Hartwig czytająca jego utwory i biografię. Dlatego w przedstawianym artykule pragnę skoncentrować się właśnie na książce poświęconej poecie niesłusznie (jak podkreśla Hartwig) zaliczanemu do „małych romantyków”<sup>27</sup>. Głównym przedmiotem moich analiz nie będzie jednak tytułowa postać. Chciałabym bowiem zaproponować spojrzenie na biografię literacką francuskiego poety z perspektywy refleksji na temat tego, czym jest czytanie. Książka o Nervalu w dużej mierze jest zapisem doświadczenia lektury, które odmienia czytającego, skłania do postawienia pytań odnoszących się przede wszystkim do życia i twórczości autora *Aurelii*, jak również dotyczących pisarstwa Julii Hartwig, czy refleksji na temat samej literatury i czytania.

Nad książką o Nervalu poetka pracowała siedem lat, jak sama przyznaje, przygotowania trwały tak długo, gdyż niezwykle interesująca i obszerna była dokumentacja:

<sup>26</sup> G. JANKOWICZ: *Doświadczenie lektury, lektura eksperymentalna...*, s. 98.

<sup>27</sup> „Zaliczany do »małych romantyków« Gérard de Nerval (1808–1855), z biegiem lat zdobył sobie miejsce, jakiego pozazdrościć mu mogli romantycy okrzyknięci wielkimi. Dzieło jego czytane przez następne pokolenia nie tylko się nie starzało, ale stawało się przedmiotem wciąż nowego podziwu i źródłem inspiracji”. J. HARTWIG: *Podziękowanie za gościnę...*, s. 157.

Okazało się, że od lat 60. XX wieku nie było znaczącego francuskiego pisarza, który nie pisałby o Nervalu. Odnosiłam wrażenie, że łączę się z gronem wyśmienitych ludzi, których Nerval porwał i fascynował. Był to nietuzinkowy człowiek, pełen skromności, uciekający od ludzi, a jednocześnie cieszący się przyjaźnią największych jego epoki. Jestem dla niego pełna czułości: drobny, kruchy, noszący się skromnie, we wciąż przykrych ubraniach. Ciepły wobec świata niósł przecież w sobie ogromne cierpienie. Nervalą naprawdę kochano, nic więc dziwnego, że Apollinaire uznał go za swojego serdecznego brata<sup>28</sup>.

Autorka nie jest badaczką, która w imię naukowego obiektywizmu wystrzega się wszelkich emocji, wprost przeciwnie – nawet wiele lat po napisaniu biografii mówi wprost o swojej fascynacji i swego rodzaju czułości, z jaką poznaje dzieła i życie romantyka:

Urzekły mnie prozy Nerval: *Córy ognia*, *Sylwia*, a przede wszystkim *Aurelia* – opowieść o ukochanej zmarłej, która ukazywała mu się w różnych wcieleniach, w przepięknej scenerii jakiejś dziwnej roślinności. Te wizyjne, a jednocześnie bardzo realistyczne opisy zrobiły na mnie wielkie wrażenie<sup>29</sup>.

Poetka wyraźnie na stałe związała się z bohaterem swojej książki – świadczy o tym przywołana wypowiedź oraz notatka w dzienniku *Zawsze powroty* z 29 marca 1986 roku:

Wzięłam z wypożyczalni książkę wydaną przez Gallimarda w 1981 roku *Gérard de Nerval et son temps* – anegdota, szerokie tło historyczne, ale napisana marnym językiem i skomponowana jak patchwork, z kawałków. Nie mam się co wstydzić swojego *Nerval*<sup>30</sup>.

Dodać można jeszcze, że w *Podziękowaniu za gościnę*, zamieszczając fragmenty z biografii Nerval, poetka uzupełniła je o informacje o nowych przekładach próz tego autora, dokonanych przez Joannę Guze, oraz sonetów zamieszczonych w *Antologii poezji francuskiej* Jerzego Lisowskiego z 2000 roku. Parafrazując tytuł rozdziału w tej książce Hartwig (poświęconego jednak innemu poecie francuskiemu), można powiedzieć, że poezja Nerval stała się dla autorki „przygodą życia”.

O „atmosferze sympatii i czułości”, jaka towarzyszy lekturze utworów „małego romantyka”, autorka wspomina już we wstępie do biografii Ner-

<sup>28</sup> Tam, gdzie mogę ścigam morze..., s. 21.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> J. HARTWIG: *Zawsze powroty...*, s. 85.

wała. Julia Hartwig rozpoczyna swoją książkę od „osobistego zwierzenia”, w którym otwarcie pisze o wątpliwościach i problemach, z jakimi zmagają się w pracy. Wiązały się one przede wszystkim z „górami przyczynków zasympująco powoli Nerval’a”, z ogromem materiału (GN, s. 6). Mimo to dzieło „marzyciela w prozie” (jak nazywali artystę jego współcześni – GN, s. 84) nie przestało jej zadziwiać, a nawet stało się poetce „osobiście bliskie, przywracając wiarę w możliwość uprawiania poezji” (GN, s. 6). Autorka zestawia własne odczucia z odczuciami innych zafascynowanych czytelników, tworzących „klan nervalogów”:

Strzępy listów i notatek Nerval’a należą dziś do dokumentów najwyższej notowanych na bibliofilskich aukcjach, ale rzadko się tam pojawiają, strzeżone zazdrośnie przez właścicieli, którymi są nieraz znakomici pisarze, wśród nich André Malraux. Intymność tych pism i wyrażająca się w nich osobowość pozwalają na zadzierzgnięcie więzów bardzo szczególnych. Czytać Nerval’a to znaczy tyle, co obcować z nim; albo osiąga się ostateczny rodzaj bliskości, jaki istnieje między czytelnikiem a pisarzem, albo wezwanie napotyka na wrogą głuchotę. Rządzą tu prawa poezji, która z zasady swego istnienia podobać się „średnio” nie może.

GN, s. 8–9

Radykalność przedstawionych przekonań potwierdza wagę lektury, której efektem jest książka Hartwig. Pragnę jednak wyraźnie podkreślić, że autorka, pisząc o „małym romantyku”, w żadnym wypadku nie narzuca swojej osoby. Wprost przeciwnie, wydaje się, że na kartach swojej książki ujawnia się jakby mimowolnie. Można powiedzieć, że jest to „efekt lektury”. Blanchot w szkicu o Lautrémoncie pisze o nieuchronności takiej przemiany czytelnika, która – jak podsumowuje Jankowicz – polega na tym, że „czytelnik pragnie zredukować swoją obecność, poddać się całkowicie temu, na co patrzy i co odkrywa, ale to pragnienie nigdy nie zostanie zaspokojone, albowiem efektem lektury jest tekst (mniej o to, czy zapisany, czy nie)”<sup>31</sup>. Czytelniczka zbiera i „od-słuchuje” głosy rozproszone w utworach Nerval’a i jego życiu, a w ten sposób zaczyna pisać Nerval’a i siebie samą. Książka Hartwig przekonuje o tym, że literatura – jak podkreśla Michał Paweł Markowski – jest „wspólnym polem doświadczenia pisania i czytania”<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> G. JANKOWICZ: *Doświadczenie lektury...*, s. 98.

<sup>32</sup> M.P. MARKOWSKI: *Pour l'autre, pour moi...* W: IDEM: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001, s. 8. „Tym właśnie jest dla mnie literatura: polem, w którym dzięki zetknięciu z własnym i cudzym tekstem wykraczamy poza siebie, w którym nie możemy nie odnieść się do czegoś innego (choćby własnego tekstu, żyjącego już włas-

Julia Hartwig zauważa, że dzieła Nervalu „dla jednych są po prostu ciekawym utworem literackim, dla drugich – trudną Kalwarią zdobywania prawdy wybiegającej daleko poza literaturę” (GN, s. 42). Lektura biografii „małego romantyka” przekonuje, że do tych drugich zalicza się też jej autorka. Zatem dla poetki literatura, poezja (w szczególności utwory Nervalu) stanowi sposób na odnowienie relacji ze światem, na usłyszenie tego, co ważne.

Grzegorz Jankowicz zwraca uwagę na przeciwstawianie przez Heideggera doświadczenia lektury lekturze eksperymentalnej. Pierwsze oznacza otwarcie na lekturę, poddawanie się jej, drugie to przystępowanie do lektury z pewnymi oczekiwaniami, stawianie pytań w określony sposób, wypreparowywanie materiału, który jest raczej badany niż czytany. Jankowicz pisze, że podobne w kwestii doświadczenia i czytania są poglądy Maurice’a Blanchota. Autor *Tomasza Mrocznego* podkreśla jednak, że tekst może być „siedliskiem wszelkiej inności i pojedynczości, przygodności i jednostkowości”:

To, co inne, objawiając się w tekście, nie poddaje się żadnej władzy. Ten, kto czyta, nigdy nie opanuje inności. Lektura jest doświadczeniem niemożliwości, której żadna władza (czy to podmiotu, czy to nauki) nie może ująć w sidła przedstawienia<sup>33</sup>.

W książce o Nervalu poetka nie poddaje utworów romantyka lekturze eksperymentalnej, lecz raczej „nasłuchuje” słowa, odkrywa inność, odczytuje ich sensy. Pytania o twórczość autora *Sylwii* trudno oddzielić od pytania o to, co czytanie dzieł tego artysty oznacza dla Julii Hartwig. Poetka nie czyta „marzyciela w prozie” w sposób zdystansowany, powiedziałabym raczej, że czyni to empatycznie. Odkrywa jego inność, odmienność, próbuje go poznać i zrozumieć, będąc świadomą, że te wysiłki są skazane na niepowodzenie:

---

nym, niezależnym od nas życiem). Z drugiej jednak strony, w tym samym polu odnajdujemy, wzorem Stendhala, Nietzschego, Prousta i tylu innych, obietnicę szczęścia, zapowiedź odzyskanej czy tylko skonstruowanej tożsamości. Twierdzą bowiem, iż stawką doświadczenia literatury jest nie co innego, jak nasza tożsamość, to, co nas odróżnia od innych i nas z nimi łączy. Literatura to nie tylko czytanie i pisanie tekstów, lecz przede wszystkim stojące u podstaw tych czynności doświadczenie przejścia, podróży, próby, przeniesienia, przekroczenia, doświadczenie mediacji, którego odwrotną stroną – jak u Nietzschego – jest tęsknota za światem uchwyconym bez zasłon”. Ibidem, s. 9–10.

<sup>33</sup> G. JANKOWICZ: *Doświadczenie lektury...*, s. 96. Także A. LEŚNIAK podkreśla, że lektura, w rozumieniu Blanchota, jest „zawsze konkretnym, jednostkowym doświadczeniem”. Zob. IDEM: *Topografie doświadczenia. Marice Blanchot i Jacques Derrida*. Kraków 2003, s. 34.

Wiele bowiem w tej twórczości zagadek, niedopowiedzeń i skrótów, trudnych do wyjaśnienia i być może niewytłumaczalnych, skoro na ich dnie kryje się niestygnąca tęsknota do przeniknięcia tajemnicy istnienia.

GN, s. 51

Realizując główne zadanie biografą, jakim jest – zdaniem Marii Jasińskiej – „pokazanie człowieka na tle jego epoki i wykazanie, w jakiej mierze wszystkie okoliczności współczesne przeciwstały mu się, a w jakiej mierze mu sprzyjały, jak na tym tle kształtował sobie pogląd na świat i na ludzi i w jaki sposób odzwierciedlał to na zewnątrz, jeśli był artystą, poetą czy pisarzem”<sup>34</sup>, Hartwig proponuje czytelnikom swojej książki spotkanie z człowiekiem i jego dziełem, które dla niej samej stało się doświadczeniem.

Michał Paweł Markowski zauważa, że biografia jest „gatunkiem moralnym, nie dlatego, że przestrzega moralnych reguł, lecz dlatego, że pozwala nam lepiej zrozumieć innych ludzi. A przez to samych siebie”<sup>35</sup>. Jednak czytanie „małego romantyka” nie prowadzi do zrozumienia, raczej niepokoi, porusza, destabilizuje przekonania. Niemożliwe jest pełne poznanie innego, można jedynie podążać jego śladami. Tak czyni Hartwig, odszukując dokumenty, świadectwa, przywołując utwory i listy. Znajduje to odzwierciedlenie w kompozycji książki<sup>36</sup>, która została podzielona na pięć części. Każdą z nich poprzedza cytat z pism Nerval – „nasłuchując” tych słów poety, autorka podejmuje refleksję nad kolejnymi aspektami jego życia i twórczości. W części pierwszej, którą otwiera wyznanie „Należę do pisarzy, których życie najściślej wiąże się z dziełem...” (GN, s. 13), przedstawiona została biografia poety żyjącego w latach 1808–1855. Autorka monografii pisze o dzieciństwie Nerval, na którym cieniem położyła się przedwczesna śmierć matki, o dorastaniu na wsi wśród młodych kuzy-

<sup>34</sup> M. JASIŃSKA: *Zagadnienia biografii literackiej...*, s. 23.

<sup>35</sup> M.P. MARKOWSKI: *Cień biografą*. „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 17, s. 3 (dodatek „Magazyn Literacki”).

<sup>36</sup> Wielu badaczy podkreśla, jak ważna w pracy biografą jest selekcja i kompozycja materiału, na przykład M.P. MARKOWSKI pisze, że „biografia jest sztuką wykluczeń, wyborów i pominięć”, gdyż nie da się opisać czyjegoś życia w całości: „Trzeba wybierać, nie ma rady. A dokonując niezbędnej selekcji faktów i dokumentów, już zaczynamy kształtować jakąś fabułę, już nam się czyjeś życie pokazuje jako powieść, już nam się znaczenia składają wedle jakiegoś wzoru”. IDEM: *Cień biografą...*, s. 2. Także W. BONOWICZ stwierdza, że „biografia jest zawsze wyborem, autor nigdy nie umieszcza w niej wszystkiego, co wie, proponuje też pewną drogę, która z konieczności staje się kluczem do interpretacji postaci. Wiele zależy od przyjętych założeń”. IDEM: *Radość, że nie wie się wszystkiego. Kilka uwag o pisaniu biografii*. „Dekada Literacka” 2010, nr 4/5, s. 51.

nek i ciotek, zwraca również uwagę na specyficzne metody wychowawcze ojca. Dużo miejsca poświęca Hartwig paryskiej młodości i przyjaźniom, kolejnym atakom choroby, leczeniu i samobójczej śmierci. W twórczości Nerval poeta poszukuje wyjaśnienia jego tragicznego losu, zaznacza jednak, że są to tylko przypuszczenia (nieufnie podchodzi zwłaszcza do interpretacji w duchu psychoanalizy Freuda, zauważając ich uproszczenia i bezwzględność wobec poety – GN, s. 70):

W egzegezie dzieł Nerval powtarza się niejednokrotnie przypuszczenie, że jedną z przyczyn obłądzenia autora był brak zgody na przyjęcie podstawowych warunków ludzkiego istnienia, jakim są: określony czas i miejsce jednostkowego życia.

GN, s. 40

Próba przezwyciężenia ograniczeń własnej egzystencji stały się dla francuskiego twórcy sen, fantazja, marzenia i twórczość. Część drugą otwierają słowa Nerval: „O, cierpienia i żale utraconych młodzieńczych miłości! Jakże wspomnienie wasze jest okrutne!” (GN, s. 85). Hartwig przywołuje obszerne fragmenty z *Juvenilów* i *Pierwszych lat* – oddaje głos samemu poecie – który zarysowuje zręby własnej genealogii – by poznać źródła jego twórczości i dociec przyczyn późniejszych wydarzeń z jego życia. Natomiast w *Sylwii* i *Aurelii* poetka odnajduje zapis arkadyjskich pejzaży rodzinnej okolicy, przez który jednak „wieje rozpacz i groza” (GN, s. 92). W trzeciej części biografii przedstawiony został portret Nerval na tle pokolenia mussetowskich „dzieci wieku”, część tę otwiera wspomnienie: „Byliśmy młodzi, zawsze weseli, często bogaci...” (GN, s. 123). Hartwig przybliża i analizuje relacje towarzyskie, życie paryskiej cyganerii artystycznej, spory programowe, wiele miejsca poświęca takim twórcom, jak: Aleksander Dumas, Teofil Gautier, i innym przyjaciółom Nerval, zestawia jego losy z ich losami. Przede wszystkim jednak monografistka ukazuje w tym rozdziale początki twórczości „małego romantyka”, podkreśla uznanie, jakie zdobył przekładem *Fausta*, opisuje lata, które poświęcił na działalność sprawozdawcy teatralnego. Poetka pisze także o wielkiej, nieszczęśliwej miłości Nerval do aktorki Jenny Colon. Kolejna część została poświęcona podróżom poety. Julia Hartwig pyta, czego szukał w swoich wyprawach: przygód, zapomnienia, nowych krajobrazów? Ten fragment został opatrzone mottem: „Traciłem królestwo po królestwie, prowincję po prowincji – najpiękniejszą połowę mego świata – i wkrótce nie będę już miał schronienia dla mych marzeń” (GN, s. 184). Autorka monografii wspomina nie tylko o realnych wyprawach, zauważając, że:

Tęsknoty Nervalu współbrzmiały zgodnie z tęsknotami epoki, ma on naturalną skłonność do orfickich wypraw w świat pozazmysłowy, z racji swego usposobienia i zamiłowań znajdzie się w awangardzie poszukiwań na tej drodze i da im wyraz w swych dziełach. Nie odstępujące go „marzenie, to drugie życie”, syci się lekturami, które towarzyszą mu w wędrówkach poza granice widzialnego. I – inaczej niż reszta – w świecie tym pozostaje z całym przekonaniem o pełnej jego realności, nie mniejszej od świata jawy.

GN, s. 217

Hartwig wspomina o krótkim fragmencie zatytułowanym *Biblioteka mego wuja*, w którym Nerval pisze o swoich przedwczesnych lekturach, rozbudzających jego wyobraźnię aż do granic szaleństwa. Końcowa część, otwierająca się słowami: „Nie smakuje mi już wino życia” (GN, s. 246), poświęcona została ostatniemu, mrocznemu etapowi życia romantyka zmagającego się z chorobą. Lata te stały się jednak czasem niezwyklej aktywności twórczej. Właśnie wówczas powstały największe dzieła Nervalu, m.in.: *Sylwia*, *Aurelia*, cykl sonetów.

W książce Hartwig często podkreślane jest poczucie odmienności autora *Sylwii*, niepasującego do otoczenia i epoki, lecz także do własnych wyobrażeń o sobie. Poeta zamknięty w klinice dla obłąkanych uważał, że jest w domu mędrców, a szaleni są poza jego murami (GN, s. 44), zaś zobaczywszy w witrynie księgarskiej własny portret, stwierdził: „Jestem inny” (GN, s. 44). Autorka biografii zauważa:

Zdanie to, wieloznaczne, nadające się do wielu interpretacji, stanie się zdaniem-symbolem. Jest inny, niż maluje go jego epoka – mówimy dziś. Ale jest inny i odmienny od każdego portretu, jaki powstaje i powstać może. Jestem wciąż inny: inny w każdym momencie dzieciństwa, młodości, wieku dojrzałego. Najpierw zmienia mnie wciąż w kogoś innego czas, ten wróg, którego nie chcę uznać. Następnie jestem inny, niż wyobrażenie, jakie wyrabiają sobie o mnie ludzie. Jestem inny od tej statyczności, w jakiej więzi mnie utrwalony raz na zawsze wizerunek, a na domiar jeszcze wizerunek artystycznie wierny. Bo jest „ja” i „ja”: jedno zmienne, ulegające czasowi, drugie – uniwersalne, wieczne, prawdziwy obraz poety. Ileż możliwych sensów kryć może w sobie to zdanie!

GN, s. 44–45

W słowach tych poetka wyraża przekonanie, że Nerval jest inny od tego, jaki wyłania się z literackiego portretu jej autorstwa – takim stwierdzeniem kończy swoją książkę:

Resztki, które ocaleją – a więc dokumenty, listy, wspomnienia – oglądane nawet z największą pieczołowitością, stanowią materiał tak

zwodny, że każda podejmowana próba biografii już w zamierzeniu swym jest ryzykowna. I każda podzielić może los reprodukcji towarzyszącej życiorysowi napisanemu przez Mirecourta, pod którą poeta nakreślił tajemniczy rysunek i zdanie: „Jestem inny”.

GN, s. 313

Hartwig przedstawia zatem „swojego” Nervalą, tak, jak go widzi i jak go czyta. Współcześni badacze uważają, że subiektywizm w przypadku biografii jest wręcz nieodzowny:

biograf musi wyjaśniać, gdyż bez wyjaśnienia nie zrozumie tego, o czym pisze. Ale wyjaśniając, *musi* być stronniczy i zmyślny, albowiem wszelkie wyjaśnienie jest stronnicze i twórcze: nie da się wyjaśnić wszystkiego, nie da się wyjaśnić całego życia, trzeba mierzyć skromniej, szukać znaczących zdarzeń, strzępów wypowiedzi, drobnych utrwalonych gestów i potem montować je w jakąś całość, jakiś wzór, jakąś narrację, bo inaczej zostaniemy z pustymi rękami. W tej stronniczości ujawnią się jego zaangażowanie i jego namiętność, bez których żadna biografia nie ma prawa powstać<sup>37</sup>.

Poetka, w komentarzu do stwierdzenia „Jestem inny” wychodząc od konkretnej sytuacji z życia autora *Sylwii*, przechodzi do refleksji o charakterze uniwersalnym, dotyczącym każdego, a następnie powraca do Nervalą, analizując motyw sobowtóra w jego utworach (Nerval-pisarz i Nerval-bohater własnych utworów). Wątek inności podejmowany jest wielokrotnie w tej biografii, na przykład we fragmencie, w którym Hartwig przywołuje słowa Novalisa, jej zdaniem zaskakująco bliskie także bohaterowi jej książki – „Nie zna siebie, kto jest tylko sobą, nie będąc równocześnie kim innym” (GN, s. 53). Dla Nervalą, ale także – jak można przypuszczać – dla Julii Hartwig, eksponującej ten problem – to właśnie literatura pozwala doświadczyć siebie jako innego, pozwala być sobą i równocześnie kimś innym, przynosi prawdy antropologiczne, prowadzi do poznania. Dla twórcy *Aurelii* pisanie jest sposobem na przewycięzanie ograniczeń życia, podobnie jak sen i marzenie pozwala mu pokonać czas:

Niechęć do zamknięcia się w jednej niezmiennej formie nabiera cech programu, Nerval odżywa na stronicach swych książek we wciąż nowych wcieleniach, poprzez które ukazuje się zawsze trochę odmienny, lecz zawsze rozpoznawalny.

GN, s. 41

---

<sup>37</sup> M.P. MARKOWSKI: *Cień biografą...*, s. 2.

W biografii raz po raz można napotkać uwagi o tajemnicy, niezrozumiałości tekstów „marzyciela w prozie”. Lektura jego utworów zaskakuje, zadziwia poetkę, która „nie ujarzmia” Nervalu, lecz jedynie zbliża się do niego, nie próbuje go „rozebrać”, pokonać, lecz właśnie „nasłuchuje” jego słów i szuka ukrytych w nich sensów.

Ewa Domańska, pisząc o kategoriach doświadczenia w badaniu przeszłości, zauważa:

Trudność z doświadczeniem polega na tym, że możemy doświadczać tylko własne życie, to, co odbieramy za pomocą naszej jednostkowej świadomości. Nie jesteśmy jednak w stanie poznać doświadczenia innego człowieka. Pojawia się więc pytanie: jak możemy wznieść się ponad granicę indywidualnego doświadczenia? Dilthey stwierdził, że jest to możliwe, gdy „przekroczymy delikatną sferę doświadczenia, interpretując ekspresje”. Przy czym mówiąc o interpretacji, miał na myśli rozumienie, metodologię hermeneutyki, a o ekspresji przedstawienia, teksty<sup>38</sup>.

Przed podobnym problemem staje Julia Hartwig, próbując poznać historię „małego romantyka”. Doświadczenie lektury prowadzi nie tylko do myśli o tym, co doświadczone, lecz także o tym, kto doświadcza. Jak twierdzi Domańska:

rozumiemy innych ludzi i ich wyrażanie doświadczeń na podstawie własnych doznań i własnego ich rozumienia. Z drugiej strony jednak ekspresja kształtuje doświadczenie. Na przykład dominujące w danym okresie historycznym rytuały czy powstałe wtedy dzieła sztuki określają i wyjaśniają doświadczenia wewnętrzne. Jednak jest podstawowa różnica pomiędzy rzeczywistością istniejącą obiektywnie a doświadczeniem, w którym owa rzeczywistość się prezentuje, oraz ekspresją tej ostatniej. Innymi słowy różnica ta istnieje pomiędzy życiem przeżywanym (rzeczywistość), życiem doświadczanym (doświadczenie) i życiem wypowiedzianym (ekspresje). Wiadomo ponadto, że przedstawienia nie są tożsame z rzeczywistością jako taką<sup>39</sup>.

Polska poetka współczesna czyta „małego romantyka” francuskiego przez pryzmat własnych doświadczeń – z punktu widzenia Polki i Europejki, kobiety żyjącej w wieku późniejszym. Zdają sobie sprawę, że również im trudno uciec od własnych doświadczeń – książkę o Nervalu

<sup>38</sup> E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Wydanie drugie uzupełnione i uaktualnione. Poznań 2005, s. 139.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 139–140.

odbieram bowiem – jak już zaznaczałam – z perspektywy czytelniczki utworów Julii Hartwig, co wpływa na wybór badanych aspektów (dla badacza literatury francuskiej i twórczości Nervalą mogą być one zupełnie nieistotne). W biografii „poety przeklętego” częste są uwagi o obcości konwencji i romantycznej pozy, którą potomnym trudno zrozumieć (GN, s. 40–41). Gdy Hartwig pisze o szaleństwie balowania i rozrywek, które ogarnęło Paryż w połowie lat trzydziestych XIX wieku, to porównuje je do młodzieżowej fascynacji rockiem i big-beatem w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku (GN, s. 152). Perspektywa Polki ujawnia się (bardzo dyskretnie) na przykład w porównaniu klimatu salonu młodych paryskich artystów do męskiego „wspólnego pokoju” (czytelnik polski dostrzeże w tym aluzję do powieści Zbigniewa Uniłowskiego), przemiany poety pod wpływem choroby do słynnej sceny z *Dziadów* (GN, s. 222) lub w dość rozbudowanej uwadze na temat sympatii Nervalą w roku 1831 do sprawy polskiej (poeta napisał wówczas wiersz *Naprzód marsz!*, wzywający do pomocy Polakom, oraz opublikował „swobodną przeróbkę *Śpiewów historycznych Niemcewicza*” – GN, s. 180–181). Myślę, że można dostrzec również bardziej osobiste odniesienie, ujawniające się w tych fragmentach biografii Nervalą, w których poetka porusza problemy, tematy ważne także w jej życiu i twórczości. Hartwig dźwiga bagaż własnych doświadczeń, o których w tej książce nie mówi wprost, ale które są znane czytelnikom jej wierszy i późniejszych tekstów o charakterze autobiograficznym (dzienników, wywiadów, wspomnień). Samobójstwo Nervalą jest jednym z elementów biografii romantyka, które budzą szczególne zainteresowanie autorki. Poetka rozpatruje to wydarzenie z różnych stron, docieka, co mogło do niego doprowadzić, na ile jest ono wynikiem kompleksów, choroby, zmęczenia, wyczerpania i zwątpienia, a na ile wiąże się z romantyczną konwencją. Biografistka przywołuje reakcje najbliższych: ojca, przyjaciół. W zabiegu podkreślania znaczenia tragicznej śmierci w książce Julii Hartwig dostrzec można coś więcej niż pragnienie wyeksponowania romantycznej kreacji i wytłumaczenia bohatera. Śmierć samobójcza nurtuje poetkę także z innych przyczyn, o których zaczęła otwarcie mówić wiele lat później, po napisaniu książki o Nervalu. Samobójstwo popełniła matka poetki, będąca Rosjanką. Tragedia ta zdarzyła się w 1931 roku, gdy Julia Hartwig była małą dziewczynką. Utwór zatytułowany *Westchnienie*, z tomu z 1971 roku, rozpoczyna wers: „O, moja dobra matko, która zapragnęłaś latać!”<sup>40</sup>, a w wierszu poświęconym rodzinie – *Niepotrzebne skreślić*, pojawia się wyznanie:

---

<sup>40</sup> J. HARTWIG: *Westchnienie*. W: EADEM: *Dwoistość*. Warszawa 1971, s. 61.

Wszystko co w nas najlepsze pochodziło od matki.  
Ale ona szybko nas opuściła  
nie mogąc podźwignąć ciężaru cudzoziemskości<sup>41</sup>.

W *Elegii lubelskiej* z tomu *Nie ma odpowiedzi* (wydanego w 2001 roku) poruszono temat samotności matki, która nawet została pochowana osobno, bo pod kaplicą prawosławną<sup>42</sup>. W całości matce został poświęcony wiersz *Przywoływanie*, w którym wspomnienie o „wyrwanej prosto z gniazda starowierców” kończy się dramatycznym zwrotem do zmarłej:

Ale stało się że odeszła.  
Hardość doprowadziła tę duszę do upadku nadziei tak głębokiego,  
że postanowiła opuścić nas na zawsze.  
Od takich postanowień nie ma już odwrotu.

Kiedy znaleźliśmy ją leżącą na dziedzińcu tamtego ranka,  
wyglądała jakby po prostu idąc potknęła się i upadła.  
O, mamó, jak to się stać mogło?  
Z nas wszystkich ty jedna powinnaś była umieć latać<sup>43</sup>.

Stąd – jak sądzę – niezwykła empatia, delikatność w opisywaniu finału życia Nerval’a, a zarazem dociekliwość. Poetka chce zrozumieć, co mogło popchnąć „marzyciela w prozie” do dramatycznego czynu – wiele lat później podobnie będzie rozpatrywać i próbować zrozumieć decyzję własnej matki<sup>44</sup>. Analogicznie, tak jak w przypadku poezji Nerval’a, także w twórczości Hartwig ważną rolę odgrywa autobiografizm, przetwarzanie własnej biografii – Czesław Miłosz stwierdził:

Ktoś powiedział, że każdy wiersz liryczny jest częścią biografii, nawet jeżeli nic w nim nie ma z wyznań. Wierszy Julii Hartwig nie umiem czytać inaczej niż układając z nich autobiograficzną powieść. Osobą, która opowiada, jest kobieta z polskiej inteligencji, mająca za sobą doświadczenia lat wojny, dużo podróżująca, o znacznej wiedzy o sztuce, wyposażona w znajomość obcych języków, zadowolona

<sup>41</sup> J. HARTWIG: *Niepotrzebne skreślić*. W: EADEM: *Bez pożegnania*. Warszawa 2004, s. 26.

<sup>42</sup> J. HARTWIG: *Elegia lubelska*. W: EADEM: *Nie ma odpowiedzi*. Warszawa 2001, s. 23.

<sup>43</sup> J. HARTWIG: *Przywoływanie*. W: EADEM: *Bez pożegnania...*, s. 24–25. Tytuł tego wiersza stał się także tytułem tomu – wyboru wierszy *Przywoływanie*. Lublin 2008.

<sup>44</sup> Na ten temat pisze A. LEGEŻYŃSKA: *Córki*. W: EADEM: *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań 2009, s. 87–88; A. RYDZ: *Pamięć fortunna Julii Hartwig*. W: EADEM: *Mnemozyne. O poezji autobiograficznej w poezji polskiej*. Poznań 2011, s. 128–135.

w trzech miastach: Warszawie, Paryżu i Nowym Jorku. Osoba ta jest też poetką, szukając określenia, wybrałbym przymiotnik: wykwintną, przez co chyba rozumiem jej powściągliwość. Jej życie, tak jak ukazuje się w tej poezji, było pełne nieszczęść i klęsk, ale znalazła sposób, żeby mówić o tym jakby okólnie, poprzez nazywanie zjawiających się przed oczami obrazów. Jej głos jest równy, nie ścisza się do szeptu ani nie nasila do krzyku<sup>45</sup>.

Kolejnym wątkiem często powracającym w biografii francuskiego artysty, jak przypuszczam bliskim autorce ze względu na jej własne pisarstwo i artystyczne fascynacje, jest motyw snu, tak ważny w twórczości Nerval<sup>46</sup>. Oniryzm jest istotny także dla Hartwig – w tomie *Dwoistość* z 1971 roku przywołuje obraz człowieka rozdartego pomiędzy snem a jawą, w kolejnych tomach ten temat nie traci na znaczeniu. Dla Nerval sen był szansą na przekroczenie ograniczeń egzystencji, na bycie kimś innym, stał się „egzystencją ważniejszą i prawdziwszą od jawy, przestrzenią, gdzie duch odkrywa swą niezmaconą bodźcami zewnętrznymi istotę, nawiązuje utraconą wieź z wszechświatem i uczy się rozumieć sens bytu”<sup>47</sup>. Również dla współczesnej poetki sen ma wiele znaczeń<sup>48</sup>.

Czy wspomniane przez autorkę „więzy szczególne”, „poczucie bliskości” są wystarczającymi przesłankami, by uznać biografię autora *Sylwii* za „książkę-doświadczenie”? Ryszard Nycz zauważa, że w tej formule można odnaleźć to, co łączy różnorodne koncepcje, sięgające do „sztuki jako doświadczenia”, a co wypływa z przeświadczenia, że:

sztuka (literatura, poezja) jest specyficzną, istotną (acz często negatywną) i faktyczną postacią doświadczenia realności (a nie owego doświadczenia odtworzeniem, reprezentacją czy wtórnym utrwaleniem); postacią, bez której „głuche masy niesformułowanego w nas” [...] nie doszłyby nigdy do progu świadomości i pojęciowo-językowego uformułowania własnej określoności (czy tożsamości)<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Słowa C. Miłosza zostały zamieszczone na IV stronie okładki książki J. HARTWIG: *Wiersze wybrane* (Kraków 2010), pochodzą one ze szkicu C. MIŁOSZA: *O tomie „Zobaczony” Julii Hartwig*. W: IDEM: *Historie ludzkie. Pierwodruki (1983–2006)*. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 5 (numer specjalny). Warszawa–Paryż 2007, s. 176.

<sup>46</sup> Zob. M. SIWIEC: *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval...*

<sup>47</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>48</sup> Zob. podrozdział *Oniryczne bezpieczeństwo* w książce M. TELICKIEGO: *Poetycka antropologia Julii Hartwig...*, s. 80–96.

<sup>49</sup> R. NY CZ: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007, s. 22.

Badacz zauważa, że dyskursywizacja doświadczenia nie oznacza wykluczenia czy stłumienia jego zmysłowych, bezrefleksyjnych i bez-znaczeniowych wymiarów, a „książki-doświadczenia” transcendują to, „co możliwe do pojęcia i wypowiedzenia, osadzone są one czy zaszyfrowane w nieświadomości tekstu (niestematyzowanym potencjale semantycznym jego materii semiotycznej), podlegając reaktywacji w doświadczeniu czytelnika”<sup>50</sup>. Doświadczenie lektury dzieł Nerval’a znalazło wyraz w książce Hartwig. Biografia „małego romantyka” jest nie tylko opowieścią o „literackim nieszczęśliwcu, któremu nie powiodło się w życiu” (GN, s. 306), lecz także refleksją na temat człowieka zmagającego się z własnym losem, przekuwającego marzenia i sny w poruszające dzieła, eksplorujące niedostępne przestrzenie bytu. Doświadczenie to staje się także udziałem czytelnika, sięgającego po niezwykłą i przejmującą biografię – w łańcuchu lektur wciąż przybywają nowe ogniwa.

#### Bibliografia podmiotowa

- HARTWIG J.: *Gérard de Nerval*. Warszawa 1972.  
 HARTWIG J.: *Apollinaire*. Warszawa 2010.

#### Bibliografia przedmiotowa

- BARANOWSKA M.: *Życie poezją*. „Gazeta Wyborcza” z 26 maja 2004 roku.  
 BONOWICZ W.: *Radość, że nie wie się wszystkiego. Kilka uwag o pisaniu biografii*. „Dekada Literacka” 2010, nr 4/5.  
 CLIFFORD J.L.: *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*. Przeł. A. Mysłowska. Warszawa 1978.  
 DOMAŃSKA E.: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Wydanie drugie uzupełnione i uaktualnione. Poznań 2005.  
 HARTWIG J.: *Elegia lubelska*. W: EADEM: *Nie ma odpowiedzi*. Warszawa 2001.  
 HARTWIG J.: *Niepotrzebne skreślić*. W: EADEM: *Bez pożegnania*. Warszawa 2004.  
 HARTWIG J.: *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*. Gdańsk 2006.  
 HARTWIG J.: *Przywoływanie*. W: EADEM: *Bez pożegnania*. Warszawa 2004.  
 HARTWIG J.: *Westchnienie*. W: EADEM: *Dwoistość*. Warszawa 1971.  
 HARTWIG J.: *Zacząć*. „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 3.  
 HARTWIG J.: *Zawsze powroty. Z dzienników podróży*. Warszawa 2001.  
 JANKOWICZ G.: *Doświadczenie lektury, lektura eksperymentalna (Heidegger, Blanchot)*. W: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*. Red. P. Mościcki. Warszawa 2007.  
 JARNIEWICZ J.: *Palec biografą*. „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 17 (dodatek „Magazyn Literacki”).  
 JARZĘBSKI J.: *Błyski o Julii Hartwig*. „Topos” 2004, nr 3–4.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 22.

- JASIŃSKA M.: *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*. Warszawa 1970.
- KAŁUŻA A.: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008.
- KOCIUBA G.: *Widzenia, sny, medytacje z morzem w tle (o poezji Julii Hartwig)*. „Topos” 2004, nr 3/4.
- LEKTOR [T. FIAŁKOWSKI]: *Poeta sportretowany*. „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 51.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Córki*. W: EADEM: *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań 2009.
- LEŚNIAK A.: *Topografie doświadczenia. Marice Blanchot i Jacques Derrida*. Kraków 2003.
- MANGUEL A.: *Metafory czytania*. W: IDEM: *Moja historia czytania*. Przeł. H. JANKOWSKA. Warszawa 2003.
- MARKOWSKI M.P.: *Cień biografą*. „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 17 (dodatek „Magazyn Literacki”).
- MARKOWSKI M.P.: *Pour l'autre, pour moi...* W: IDEM: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001.
- MIEOSZ C.: *O tomie „Zobaczone” Julii Hartwig*. W: IDEM: *Historie ludzkie. Pierwodruki (1983–2006)*. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 5 (numer specjalny).
- PRZYBYLSKI R.: *Między chaosem a snem*. W: IDEM: *To jest klasycyzm*. Wstęp M. JANION. Warszawa 1978, s. 54–80.
- RYDZ A.: *Pamięć fortunna Julii Hartwig*. W: EADEM: *Mnemozyne. O poezji autobiograficznej w poezji polskiej*. Poznań 2011.
- SALSKA A.: *Biografia*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. GAZDA, S. TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2006.
- SIWIEC M.: *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérauda de Nerval w kontekście epoki*. Kraków 2002.
- SIWIEC M.: *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérauda de Nerval*. Kraków 1998.
- Tam gdzie mogę ścigam morze*. Z poetką Julią HARTWIG rozmawia Wojciech KASS. „Topos” 2004, nr 3/4.
- TELICKI M.: *Poetycka antropologia Julii Hartwig*. Poznań 2009.

Elżbieta Dutka

Experience and “a life adventure”  
in Gérard de Nerval by Julia Hartwig

Keywords: Julia Hartwig, Gérard de Nerval, (auto)biography, the reading experience

Summary

The article presents an interpretation of the book entitled *Gérard de Nerval*. The author, paying attention to this slightly forgotten book, remaining in the background of other works by Julia Hartwig, notices there not only a book on the French poet, but also a record of experiencing a book and text that can also be read in the autobiographic context.

Elżbieta Dutka

Die Erfahrung und das „Lebensabenteuer“  
in dem Buch *Gérard de Nerval* von Julia Hartwig

Schlüsselwörter: Julia Hartwig, Gérard de Nerval, (Auto)Biografie, Lektüreerfahrung

Zusammenfassung

Im vorliegenden Artikel wird das von Julia Hartwig geschriebene Werk *Gérard de Nerval* interpretiert. Das schon bisschen vergessene und sich im Schatten der anderen Werke der Schriftstellerin befindende Buch wird von der Verfasserin nicht nur als eine dem französischen Dichter gewidmete Monografie betrachtet; sie findet hier auch viele autobiografische Elemente.

Agnieszka Nęcka  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

## Zmaganie z „syndromem wygnania” O *Unsere Jana* Darowskiego

Słowa klucze: współczesna proza polska, emigracja, autobiografia, II wojna światowa, historia

Przyzwyczajiliśmy się do – dość płytkiego i nazbyt upraszczającego – myślenia o literaturze w kategoriach dychotomicznych, ujmujących zjawiska szeroko rozumianej kultury za pomocą opozycji: „centrum” – „peryferie” albo „niskie” – „wysokie”, co niejako automatycznie przekłada się na wartościowanie zamknięte między orzekaniem: „lepsze” (elitarne) – „gorsze” (masowe). Jedną z konsekwencji przywoływania tego typu podziałów jest stawianie pytań o powody, dla których jedni pisarze przyciągają uwagę szerokiego grona czytelników, inni zaś nie zyskują przychylności. Świadomość tego mają sami twórcy. Dość przywołać Jerzego Andrzejewskiego, który w rozmowie z Jackiem Trznadłem stwierdził: „Zna pan tę legendę, przekazywaną z pokolenia na pokolenie, że dzieło pisarza przechodzi przez czyściec i potem dopiero będzie zdecydowane, czy pójdzie do piekła czy do nieba. Oczywiście, większość idzie do piekła. Piekłem w tej dziedzinie jest zapomnienie. Tylko wybrani dostają się do nieba pamięci”<sup>1</sup>.

Jednym z autorów, którzy do dziś pozostają na peryferiach nie tylko zainteresowań czytelniczych, lecz także literaturoznawczych, jest Jan Darowski – urodzony 22 grudnia 1926 roku w Brzeziu na Górnym Śląsku poeta, eseista, tłumacz, współzałożyciel i współredaktor londyńskiego

---

<sup>1</sup> J. TRZNADEL: *Czerwonny system pogardy. Rozmowa z Jerzym Andrzejewskim – 23 września 1981*. W: IDEM: *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 59.

pisma „Kontynenty – Nowy Merkuriusz”<sup>2</sup>. Dzieje się tak choćby dlatego, że większa część dorobku autora *Niespodziewanych żywotów* po dziś dzień pozostaje w rękopisach. Jeszcze do niedawna taki właśnie los podzielały zapiski autobiograficzne Darowskiego, które ukazały się dopiero w 2012 roku, dzięki Stowarzyszeniu Literacko-Artystycznemu „Fraza”, pod tytułem *Unsere*<sup>3</sup>. Ów brak zainteresowania badaczy może nieco dziwić, zważywszy na fakt, że w 1969 roku Darowski został laureatem nagrody Fundacji im. Kościelskich, zaś za debiutancki tom wierszy *Drzewo sprzeczeki* otrzymał Nagrodę im. Tadeusza Sułkowskiego<sup>4</sup>. Zdaniem Marii Danilewicz-Zielińskiej, w przypadku Darowskiego ważna jest nie tylko twórczość poetycka, lecz także eseistyczna, w której „porusza odważne problemy tak kontrowersyjne, jak mankamenty polszczyzny, ujawniające się przy próbach precyzyjnego formułowania myśli, czy świadome i nieświadome niejasności w poezji”<sup>5</sup>. Za swoiste dopełnienie aktywności poetycko-eseistycznej można uznać *Unsere*. Również ono cechuje się bowiem znamienym dla Darowskiego pesymizmem, będącym rezultatem „dramatycznych wyborów i życiowych powikłań”<sup>6</sup>. W efekcie jego twórczość „to zapis biegu okrutnej historii, poszukiwania swego miejsca w nieprzychylnym świecie, w którym pióro stało się narzędziem walki o własną tożsamość, tradycję, osobistą przynależność”<sup>7</sup>.

Biografia Darowskiego zdaje się podobna do życiorysów innych przedstawicieli jego generacji, zaś za jej newralgiczny punkt można uznać

<sup>2</sup> Postać i twórczość Jana Darowskiego przypomniano poświęceniem mu konferencji naukowej, zorganizowanej w dniach 8–9 listopada 2011 roku na Uniwersytecie Rzeszowskim. Pokłosiem konferencji stała się książka *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń. Twórczość Jana Darowskiego. Studia i szkice*. Red. Z. Ożóg, J. Wolski. Rzeszów 2012. Wcześniej na jego temat pisano jedynie wzmianki. Brakowało natomiast szkiców krytycznoliterackich. Zob. m.in.: A. CZERNAWSKI: *Portret pamięciowy Jana Darowskiego*. „Odra” 2009, nr 4, s. 59–63; M. JENTYS: *Jan Darowski*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 2000, s. 113; B.D. [B. Dorosz]: *Jan Darowski*. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. T. 2. Oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan. Warszawa 1994, s. 134–135. Zob. też: [www.jandarowski.pl](http://www.jandarowski.pl).

<sup>3</sup> Powieść autobiograficzna Darowskiego nie została przez pisarza ukończona. Znałych jest zaledwie sześć jej rozdziałów.

<sup>4</sup> Wiersze Darowskiego zostały opublikowane w dwóch tomach: *Drzewo sprzeczeki* (1969) i *Niespodziewane żywoty* (1990) oraz w wydanym pośmiertnie zbiorze *Powroty* (2008). Zawarto je także w ważniejszych antologiach.

<sup>5</sup> M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939–1989*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, s. 335.

<sup>6</sup> M. KOŁODZIEJ: „I czekam na cud”. *Glosa do biografii literackiej Jana Darowskiego*. W: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń...*, s. 15.

<sup>7</sup> Ibidem.

wybuch II wojny światowej. To między innymi z wojenną traumą przyszło mu się mierzyć do końca swojego życia. Ale czy mogło być inaczej, skoro do poważnych problemów zdrowotnych, z którymi wiele lat się borykał (powikłania po przebyтым w dzieciństwie zapaleniu opon mózgowych, w wyniku którego stracił wzrok w prawym oku i słuch w lewym uchu), doszły odniesione na polach bitewnych rany? Po latach skonstatuje:

Przeżyłem kilka nalotów alianckich na niemieckie miasta – po których najgorsze nawały artyleryjskie na froncie były piknikiem – i wiem, co mówię [...] Moja głowa pełna była ognia i miazgi ludzkiej – tygodniami gasiłem te pożary, grzebałem w ruinach, kopałem groby, przymusowo pijany<sup>8</sup>.

To między innymi z tego powodu w życiorys Darowskiego wpisany został – na kilku poziomach – „syndrom wygnania”<sup>9</sup>. Po wcieleniu do Wehrmachtu, podczas walk o Normandię, pisarz przeszedł na stronę amerykańską i po miesięcznej niewoli zgłosił się do Wojska Polskiego<sup>10</sup>. Właśnie te zdarzenia, zamykające się między powołaniem do niemieckiej armii a rokiem 1946, stały się głównym tematem snutej przez bohatera-narratora *Unsere* – Jana – autoterapeutycznej opowieści. Jak zauważyła Alicja Jakubowska-Ożóg: „Dla Darowskiego pisanie wynika przede wszystkim z potrzeby prawdy o czasach i napotkanych ludziach”<sup>11</sup>. Właśnie z tego powodu do dramatycznych przeżyć powraca po wielu latach od zakończenia II wojny światowej. Chce się nie tylko zmierzyć z bolesną przeszłością, lecz także dać świadectwo – również o sobie samym. Nie bez przyczyny swoje rozważania rozpoczyna słowami:

Pan Rajmund Kalicki chce wiedzieć, co sędzę o moim biogramie, który czytał w kraju. Pytam go: gdzie? Wymienia nazwisko autora i książkę. Trochę się zachnąłem, ale czytałem gorsze. Na przykład jedną spreparowaną w Lublinie przez jednego z naszych „uczonych”, którą z obrzydzeniem wrzuciłem do śmietnika. Nie wiem, ile w tym było poczucia niedoceny mojej bohaterskiej piersi i genialnej głowy, ale wiem, że przynajmniej w 99 procentach był to mój górnośląski wstręt do jakiegokolwiek chałtury, rzemieślniczej, intelektualnej czy moralnej. [...] Znam

<sup>8</sup> J. DAROWSKI: *Z notatnika*. „Kultura” (Paryż) 1973, nr 10, s. 31–32.

<sup>9</sup> Określenie Jerzego ŚWIĘCHA. Zob. IDEM: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 2006, s. 94.

<sup>10</sup> Zob. J. WOLSKI: *Okruchy biograficzne*. W: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajień...*, s. 7–14.

<sup>11</sup> A. JAKUBOWSKA-OŻÓG: *Posłowie*. W: J. DAROWSKI: *Unsere*. Rzeszów 2012, s. 169.

życie niektórych emigracyjnych pisarzy „zbiogramowanych” w tej książce i orientując się trochę w trudnościach wydobywania całej prawdy z zapisków umarłych i skondensowania tego w kilku trafnych zdaniach. Ale wielu z nich jeszcze żyje i ma adresy nietrudne do zdobycia – wystarczyło napisać do nich, zweryfikować to i owo<sup>12</sup>.

Darowski wie, że otwarte przyznawanie się do bycia w szeregach Wehrmachtu może budzić zdziwienie lub/i negatywne odczucia. Jest jednak zdania, że nie należy nikogo osądzać. Na ludzkie wybory wpływają bowiem rozmaite czynniki, zaś pod prostymi stwierdzeniami zamieszczanymi w biogramach kryć się mogą różnorodne komplikacje:

pomyślałem: „wcielony”, „uciekł”, „zgłosił się”, co mówią komu takie słowa, co zawierają? [...] uderzyło mnie nagle, że partiami, jedną trzecią narodu polskiego zawierają i w pełni określają sytuację historyczną zupełnie nieznaną literaturze polskiej. Sytuację, przez którą też można nieźle poznać spory kawałek europejskiej historii oraz kultury i pomóc Polakom zrozumieć, kim są i dlaczego są, kim dzisiaj są. I może kim byli wczoraj.

U, s. 6

Autor *Niespodziewanych żywotów* nie jest w stanie przepracować traumy. W powieści bohatera-narratora *Unsere* to, co minione, nieustannie przeplata się z tym, co bieżące. W konsekwencji „ja” z przeszłości nakłada się na „ja” z teraźniejszości. Dzieje się tak między innymi z dwóch powodów. Po pierwsze, to w dzieciństwie kształtuje się nasza osobowość. Po drugie – właśnie w ucieczce do przeszłości Darowski upatruje oparcia. Tęskni do czasów niewinności i beztroski. Stąd „wspomnienia z dzieciństwa pojawiają się poza logiką czasu, niespodziewanie, w sytuacjach rzadko sprzyjających, choć porwane, są intensywne i ta intensywność gwarantuje ich wiarygodność”<sup>13</sup>. Pisarz traktuje zatem przeszłość jako swoisty azyl, schronienie przed wojennym koszmarem, który nieprzerwanie rozgrywa się w jego pamięci i dopomina się artykulacji.

Darowski powraca do własnej historii również po to, by pokazać, że w jego przypadku – tak, jak w przypadku wielu innych – nie można mówić o wyparciu się swoich korzeni czy polskiej narodowości. Jest tak choćby dlatego, że wpływ na to miała „mała ojczyzna” poety: „Jestem z Brzezia nad Odrą, co musi w Polsce znaczyć, że urodziłem się w Niemczech, bo ilu wie, że Odra była już naszą przedwojenną rzeką graniczną

<sup>12</sup> J. DAROWSKI: *Unsere...*, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Dla oznaczenia cytatów stosuję skrót U oraz podaję numer strony.

<sup>13</sup> A. JAKUBOWSKA-OŻÓG: *Posłowie...*, s. 170.

z Niemcami? Właśnie u nas, zaraz na północ od Bramy Morawskiej, prawie na styku granic Polski, Niemiec i Czechosłowacji” (U, s. 7). Był mieszkającym na Śląsku Polakiem, ale wychowywał się także wśród Niemców, co miało wpływ na jego postrzeganie innych. Z przekonaniem stwierdza:

nawet Niemcy umieli kochać moją piastowską Polskę. Absolutna to prawda, której doświadczyłem w momencie najbardziej przełomowego kryzysu w moim życiu: na początku września 1939 roku, siedząc przy zwalonym szlabanie granicznym i patrząc na czołgi i działa niemieckie jadące na wschód, a ciężarówki pełne ogolonych głów polskich jeńców wojennych na zachód. Podszedł do mnie nieuzbrojony już niemiecki strażnik graniczny i widząc moją zapłakaną twarz, pogłaskał mnie po czuprynie i szepnął mi w ucho: *Weine nicht, Kleiner. Noch is Polennicht verloren!* „Nie płacz mały, jeszcze Polska nie zginęła!”. Nigdy tego nie zapomnę. Dwa rodzaje Niemców znałem w Raciborzu: „nasi” Niemcy i Niemcy nie nasi. „Nasi” byli katolicy, mieszkali tam już od wieków, żenili się z autochtonkami sami się autochtonizując, znali naszą śląską gwarę i porozumiewali się nią z nami, „polonizując” się tyle, ile nas „germanizując”.

U, s. 8

Specyfika miejsca urodzenia i dorastania była zatem jednym z czynników, które spowodowały, że Darowski nie mógł generalizować i patrzeć na wszystkich Niemców jak na wrogów. Doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że wybuch wojny dokonał się na innym poziomie, sprawiając, że dotychczasowi sąsiedzi stawali po dwóch stronach barykady. Zbrojny konflikt nie zawsze i nie do końca przekładał się jednak na relacje interpersonalne. Działo się tak wówczas, gdy ludzie – bez względu na swoją narodowość – nie wierzyli w sens prowadzenia działań wojennych:

[Heinz – A.N.] Był jednym z tych młodych Niemców, których nawet bardzo podziwiałem za ich koleżeńskość, ofiarność i słowność, ale jakoś szybko na wojnie ginęli. Heinz kochał swoją, już wtedy jakby dobijaną, ojczyznę i wszystko by zrobił dla niej, co jest ludzkie, w zgodzie z sumieniem i poczuciem honoru. [...] Jego ojczyzną prawdziwą byli bowiem Dürer, Goethe i Schubert. Wiedział, że ja też taką ojczyznę mam za swoją i będę przed wszystkimi bronić. [...] Nie, nie żyli tacy Niemcy zbyt długo na wojnie. [...] Nie wierzył w potrzebę wojny i nie widział w niej żadnego celu.

U, s. 56–57

Darowski wspomina, by opowiedzieć swoją wersję historii i podkreślić, iż niczego nie należy oceniać powierzchownie czy stereotypowo. Wrze-

sień 1939 roku dla wielu okazał się małą apokalipsą, końcem prywatnych światów. Jednych pozbawił życia, innych (jak Darowskiego) zmusił do opuszczenia ojczystej ziemi i rodziny.

Mający siedemnaście lat Jan został wcielony w marcu 1944 roku do Wehrmachtu. Z czasem uświadomił sobie, że był „mięsem armatnim z samego dna beczki” (U, s. 15–16). Wierzył jednak, że w ten sposób ocali bliskich. Straciwszy dotychczasową stabilizację, rozpoczął walkę przede wszystkim o samego siebie.

Darowski-bohater, by przeżyć, odrzuca zewnętrznie wszystko, z czym do tej pory był związany i wchodzi w świat niebezpiecznej gry o życie. Ukrywa i kontroluje swe emocje wobec współtowarzyszy walki, nieustannie pilnuje, by nie odłonić się ani przez moment, kiedy jako żołnierz walczy z „nie swoim” wrogiem. Nawet wobec tych, których podejrzewa o niechęć do wojny i faszyzmu, zachowuje bezpieczny dystans, wchodzi i trwa w skórze młodego człowieka, żołnierza wiernego idei wielkich Niemiec. Ten indywidualny rejestr obejmuje przede wszystkim przestrzeń najgłębszych myśli, to tam odbywa się, jak na wirtualnej makiecie, przewidywanie kolejnych taktycznych ruchów mogących go ocalić, obmyślanie całej strategii ucieczki<sup>14</sup>.

Pisarz przetrwał wojenne zawieruchy, ponieważ potrafił dopasować się do zmieniających się okoliczności. Elastyczność i dostateczne poznanie nieprzyjaciela umożliwiły mu odpowiedni kamuflaż. Przyznawał wprost: „Dawno już nauczyłem się o Niemcach jednej rzeczy: mają cię za swojego, to wszystko ci dadzą. Nie mają cię za swojego, to im nie ufaj” (U, s. 32). Z tego przede wszystkim powodu mówił zwykle to, co chciano usłyszeć:

Dieter chciał wiedzieć, czy szczerze wierzę, iż Niemcy tę wojnę wygrają. I wtedy usłyszałem to moje: „sam *Führer* zapewnia...” i *neue, furchtbare Waffen*, tj. nowe, straszliwe bronie. Musiałem to powiedzieć. Dieter postawił mi pytanie, jakiego nikt w całych Niemczech w tamtym roku nie ważyłby się obcemu człowiekowi głośno zadać. Często w rodzinie by się nie ważył. W koncentrakach siedzieli ludzie tylko za to pytanie. Jak to? Po takich zwycięstwach, po tylu straszliwych ofiarach Niemcy mieliby w końcu przegrać? Ten ich *unserer Führer* mógłby okazać się kiepskim wodzem, doprowadzić naród do klęski? Tak bardzo już ufał mi Dieter? Tak już mnie miał za swojego? Czy też...? Nie. Nie mogłem ryzykować, wcale nie uśmiechał mi się koncentrak.

U, s. 32

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 172.

Bohater-narrator *Unsere* nie wykazywał oznak wewnętrznego rozdarcia. Nie miał poczucia, że zdradza ojczyznę – ani walcząc w szeregach Wehrmachtu, ani mówiąc to, czego od niego oczekiwano. Po latach jednakże jego ogląd zdarzeń wojennych uległ zmianie. Stwierdza np.: „Tyle się dla Niemców w tej Francji nawojowałem i nie miałem nigdy większych militarnych ambicji niż przechytrzenie ich militarnych ambicji dla siebie i Ludwika. Ale czy pomagałem im w zabijaniu? Teraz wiem, że tak, ale wtedy inaczej myślałem” (U, s. 59). Walka po niemieckiej stronie miała być jedynie walką pozorowaną. By przeżyć, Darowski wprawdzie zachowywał czujność, ale od momentu „wcielenia” myślał o ucieczce. Chciał dożyć odpowiedniej chwili:

I to było kluczowe: dożyć momentu. Bo tej rzeczy nie można zaplanować, wiedzieć kiedy i jak, lecz gdy nadejdzie moment, musimy być gotowi, odważni, a przede wszystkim wciąż żywi. Pracować możemy tylko nad przygotowaniem siebie na taki moment, nad pomaganiem warunkom, z których ten moment może się zrodzić i na ułamek sekundy dla nas zaistnieć.

U, s. 34

Ale – jak się z czasem okazało – nigdzie nie mógł znaleźć swojego miejsca. Jako Polak był w Wehrmachcie outsiderem. Będąc niemieckim jeńcem, został uznany przez Amerykanów za wroga. Brytyjczycy z kolei traktowali go jak kogoś obcego i niechcianego. Nic dziwnego, że odczuwany przez niego „syndrom wygnania” się pogłębiał. Poczucie przynależności do określonej społeczności, którego tak pragnął, było – zwłaszcza wówczas – niezwykle pożądane. Stąd tytuł zapisków: *unsere* znaczy po prostu „nasi”, „swoi”.

Każdy przecież tam miał swoje *unsere* i swoich *Unsere*. To słowo trzeba nam więc rozpowszechnić, uczynić świadomym hasłem, sygnałem rozpoznawczym, tylko tego słowa używać na „naszych” w Anglii. Zainduje ktoś głębiej i podejrzliwie, to jest gotowa odpowiedź: „Nie mówimy tak dobrze po niemiecku jak wy. *Polnische Schule*”. Ach tak? Więc jeszcze byśmy śmieli mówić po niemiecku tak dobrze jak oni! Tylko ostrożnie z tym *Unsere*. Wystąpiliśmy z szeregu, zagraliśmy im tak, że nas będą słuchać inaczej, fałszywie możemy im brzmieć. Lecz musieliby nam wpiery udowodnić, że to *Unsere* z wielką literą i dokładnie ci, a nie żadni inni.

U, s. 84

Poczucie bycia częścią grupy pozwalało nie tylko zrozumieć sens własnej egzystencji, lecz także sprawiało, że to, co osobiste, indywidualne,

przenikało to, co zbiorowe, i stanowiło jego uzupełnienie. To, co zdeponowane zostało w prywatnej pamięci, łączy się z tym, co zostało ulokowane w kulturze, dając fundamenty tożsamości. Aby odnaleźć siebie, Darowski musiał się cofnąć do siebie sprzed lat. W konsekwencji, jak zauważyła Alicja Jakubowska-Ożóg:

Porządek, jaki Darowski wprowadza, to porządek biograficzny: los dziecka, młodego człowieka próbującego walczyć na swój sposób z wrogiem (drukarnia braci Mayerów), żołnierza wrogiej armii, podążającego konsekwentnie do polskiego wojska, ucznia w Anglii, rodzącego się w nim pisarza, wreszcie: emigranta. Kolejne części przywołują zdarzenia przełomowe dla pisarza/bohatera, rysują perspektywę szerszą dla zrozumienia zagmatwanej historii życia konkretnego człowieka, ale stanowią także przyczynek do zrozumienia losów tysięcy<sup>15</sup>.

Jest sobą i zarazem jednym z wielu, którzy stawiali okupantowi opór. Bez względu bowiem na problemy ze znalezieniem własnego miejsca – podobnie jak inni – Darowski chciał walczyć do końca. Nie zrezygnował nawet wówczas, gdy coraz częściej przychodziły informacje o zdradzie sojuszników:

Słowa: „Teheran” i „polskie marionetki Stalina” padały często i Niemcy nie mogli pojąć, jak polscy oficerowie mogą walczyć dalej dla kogoś, kto ich sprzedaje wraz z ojczyzną najgorszemu wrogowi. Wrogowi, który mordował ich jeniecką brać oficerską w katyńskim lesie. Dlatego musiało być *Blutsöldner*, najemnik, jakiś geszeft krwią ludzi przez ludzi, którzy nic innego nie mają do zaoferowania. Zupełną rację mieli Niemcy w tym ostatnim, ale jeszcze bardziej jej nie mieli. Nie mieć nic do zaoferowania, prócz ofiary z siebie, to czasem znaczy mieć nieskończenie więcej niż wszystkie ofiarowane ci honory świata, jeśli dla nich zrezygnujesz z własnego honoru.

U, s. 35

*Unsere* da się przeto czytać jako swoiste rozrachunki z ówczesną sytuacją polityczną. Dość przywołać taki oto fragment:

Ale cóż! Polacy dalej walczyli w powietrzu, na lądzie i morzu, dalej ginęli, choć coraz rzadziej było o tym w brytyjskiej prasie i radiu, a w końcu nawet nic. Gdy gen. Maczek wziął Bredę, to słyszeliśmy, że to „wojska alianckie”. Nie jacyś Polacy. Gdyby ją wzięła dywizja brytyjska, to daliby wszystkie imiona, nazwiska i domowy adres nawet

<sup>15</sup> Ibidem, s. 170–171.

ostatniego jej pucybuta. O ciężkich walkach 2. Korpusu, idącego na Bolonię, w ogóle ani słowa. Komu Bolonia potrzebna, jeśli już można mieć Berlin? Pomniejsza się, przeinacza, wręcz ignoruje ofiarę wojenną Polaków, gdzie tylko się da.

U, s. 124

Powieść autobiograficzna Darowskiego zawiera więcej tego typu ironicznych *passusów*. Trudno się dziwić, skoro pisana była z dystansu czasowego, gdy ogląd sytuacji był pełniejszy. Odczytać można w niej rozgoryczenie z powodu fałszowania historii. Autor *Drzewa sprzeczki* pisze – o czym była już mowa – przede wszystkim po to, by dać świadectwo prawdzie i by upomnieć się o oddanie sprawiedliwości heroizmowi walczących Polaków. Nie zgadza się na pomniejszanie zasług polskich żołnierzy. Ze względu na pisanie z zachowaniem dystansu, autor *Niespodziewanych żywotów* dość płynnie porusza się między płaszczyznami czasowymi, często zmieniając wątki. W efekcie proza, o której mowa, przypomina ciąg asocjacyjnych wspomnień; jest nieliniarna, „poszarpana”, pełna luk i niedopowiedzeń. Stosowanie tego typu zabiegów dość prosto się tłumaczy:

O fragmentarycznej formie wspomnień decyduje nie tyle rozpad osobowości na poszczególne akty psychiczne i behawioralne, co manifestacja niemocy scalenia. [...] Podczas gdy kreowana fikcja fabularna rozwija się w śmiałe ciągi i sploty, warstwa dokumentalna osadza się raczej w okrucinach, epizodach, czasami fragmentarycznych wątkach, a najlepiej się realizuje nie w „małych narracjach”, ale – chciałoby się rzec – w wielkich enumeracjach<sup>16</sup>.

Fragmentaryczna narracja nie tylko odzwierciedla chaos otaczającej (najpierw wojennej, potem powojennej) rzeczywistości czy niepełność egzystencji, lecz także jest przeświadczeniem o niemożności ujmowania ich (rzeczywistości i egzystencji) całościowo. Tym samym Darowski nie troszczy się o nawiązanie porozumienia z potencjalnym odbiorcą jego tekstu. Z tego względu trudno pozbyć się wrażenia, że autor pisze przede wszystkim dla siebie. Robi to wszak – jak już podkreślono – w celach autoterapeutycznych. Oddaje się wspomnieniom, by przepracować traumę, zrozumieć siebie, oswoić tęsknotę i uczynić opowieść o sobie opowieścią uniwersalną. W efekcie:

Biografia Darowskiego nie zamyka się w nostalgicznym stereotypie własnych zysków i strat, ale mówi o wszystkich, którzy, jak on, zostali

---

<sup>16</sup> P. MICHAŁOWSKI: *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji*. „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 189, 192.

uwikłani w historię, dla których wojna oznaczała nie tylko ciągłe ryzykowanie życiem, trud przetrwania każdego dnia, także nowy porządek narzucony przez okupanta, konieczność pokonywania przestrzeni wbrew sobie. Ten czas naznaczony został wyborami zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i szerszym, ogólnym – zetknięcia z grozą, nieznaną przestrzenią, przemianą do tej pory oswojonych rejonów w obce wymiary, wymagające na nowo poznania i przystosowania<sup>17</sup>.

Darowski wielokrotnie akcentuje współdzielenie losu z innymi. W rezultacie jego autobiograficzna opowieść jest pęknięta od wewnątrz. Wszystko za sprawą wprowadzanych w różnych momentach dygresji dotyczących rodziny, mieszkańców rodzinnego Brzezia, sytuacji powojennej Europy. Autor *Niespodziewanych żywotów* zrywa z ciągiem przyczynowo-skutkowym, bo też nie on jest najważniejszy. Wszak „nie może być taka opowieść sobie »od-do«, bo tak życie nie idzie. Prawda tak nie idzie, oprócz gdy jest zmyślona. Muszą być takie meandry, a nawet korkociągi, jakieś tasowania się pamięciowych migawek” (U, s. 6–7). Na plan pierwszy wysuwają się emocje – to one „dyktują” kolejne fragmenty narracji. Darowski był nie tylko walczącym na frontach II wojny światowej żołnierzem, lecz także pisarzem. *Unsere* jest tedy także zapisem rodzenia się w pisarzu twórcy. Swoje uniwersalistyczne zapędy tłumaczył w sposób następujący: „Wtedy nie wiedziałem, ale dzisiaj wiem. To czynią pisarze, najczęściej poeci, bojący się własnych uczuć, albo niezdolni je zorganizować, czy też niemający wiary w siebie, koniecznej do pisania. Stają się wtedy tłumaczami i żyją odwagą innych ludzi” (U, s. 134). Nie inaczej stało się w przypadku Darowskiego, który przemawiając również w imieniu pokolenia emigrantów, wyrażał m.in. tęsknotę za krajem lat dziecińczych. Stąd obecne w jego prozie tony pesymistyczne i przejawy rozgoryczenia. Stąd także dylematy związane z wyborem obywatelstwa, języka, poszukiwaniem swojego miejsca w świecie czy próbą zakorzenienia w nowej rzeczywistości.

Kontekst emigracyjny zaznacza się tu nieprzypadkowo również z tego powodu, że literaturę XX wieku – jak zauważył Jerzy Świąch – określił bowiem swoisty, dwuznaczny „syndrom wygnania”<sup>18</sup>. Wzorec postawy emigranta, zawarty w powstającej na obczyźnie prozie polskiej, przechodził rozmaite przekształcenia, rozpięte – najogólniej rzecz ujmując – pomiędzy presją „patriotycznej misji” i skoncentrowaniem uwagi na problemach egzystencjalnych jednostki. W konsekwencji „można było zostać wygnańcem nie ruszając się z domu, poczuć się obcym także wśród swo-

<sup>17</sup> A. JAKUBOWSKA-OŻÓG: *Postowie...*, s. 171.

<sup>18</sup> J. ŚWIĄCH: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej...*, s. 94.

ich [...] wygnańcem staje się każdy *outsider*, osobnik, który z różnych powodów znalazł się na marginesie [...] wyobcowanie nie jest sprawą miejsca, ale samopoczucia”<sup>19</sup>. Poczucie wykorzenienia, problemy z własną tożsamością i autoidentyfikacją stały się przeto głównymi tematami poruszonymi w narracjach wszystkich „wydziedziczonych, wygnanych, wyobcowanych”. Potwierdzeniem tego jest twórczość Darowskiego, który na owym marginesie pozostawał niemal całe swoje życie. Podobnie jak inni przedstawiciele Drugiej Emigracji odbył wprawdzie „wędrowkę ze »świata losu i determinacji historycznej« do »świata wyboru«”<sup>20</sup>, ale – jak się zdaje – poczucie wyobcowania nie opuściło go nigdy.

Ryszard Nycz, zastanawiając się nad wzorami tożsamości w dwudziestowiecznej literaturze polskiej, swoje rozważania rozpoczął od przywołania konstatacji Stanisława Brzozowskiego: „Každy z nas jest przybyszem z otchłani i do niej idzie, milczenie nas utrzymuje i otacza”<sup>21</sup>. Człowiek zawsze przybywa skądinąd, a tym samym nigdy nie jest „u siebie”, nigdy na swoim miejscu. Dzieje się tak dlatego, że albo stracił swoją „małą ojczyznę”, albo dopiero ją zdobędzie. Stąd los emigranta symbolizowany jest przez Odysa, Eneasza czy Żyda-Wiecznego Tułacza<sup>22</sup>. Jan Darowski był jednym z tych, którzy nigdy nie wrócili do swej Itaki.

#### Bibliografia podmiotowa

DAROWSKI J.: *Unsere*. Rzeszów 2012.

#### Bibliografia przedmiotowa

B.D. [B. DOROSZ]: *Jan Darowski*. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. T. 2. Oprac. zespół pod red. J. CZACHOWSKIEJ i A. SZALAĞAN. Warszawa 1994.

CZERNIAWSKI A.: *Portret pamięciowy Jana Darowskiego*. „Odra” 2009, nr 4.

DANILEWICZ-ZIELIŃSKA M.: *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939–1989*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1999.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 92–93.

<sup>20</sup> H. GOSK: *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej*. Warszawa 2002, s. 38.

<sup>21</sup> R. NY CZ: „Každy z nas jest przybyszem”. *Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku*. „Teksty Drugie” 1999, nr 5, s. 41. Por. S. BRZOZOWSKI: *Bergson a Sorel*. W: IDEM: *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. Wstępem poprzedził A. WALICKI. Kraków 1990, s. 483.

<sup>22</sup> Więcej w książce Jolanty PASTERSKIEJ: „Lepszy” Polak? *Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku*. Rzeszów 2008.

- DAROWSKI J.: *Z notatnika*. „Kultura” (Paryż) 1973, nr 10.
- GOSK H.: *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej*. Warszawa 2002.
- JAKUBOWSKA-OŻÓG A.: *Posłowie*. W: J. DAROWSKI: *Unsere*. Rzeszów 2012.
- JENTYS M.: *Jan Darowski*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 2000.
- MICHAŁOWSKI P.: *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji*. „Teksty Drugie” 2000, nr 3.
- NYCZ R.: „Každy z nas jest przybyszem”. *Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku*. „Teksty Drugie” 1999, nr 5.
- PASTERSKA J.: „Lepszy” Polak? *Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku*. Rzeszów 2008.
- Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń. Twórczość Jana Darowskiego. Studia i szkice*. Red. Z. OŻÓG, J. WOŁSKI. Rzeszów 2012.
- TRZNADEL J.: *Czerwony system pogardy. Rozmowa z Jerzym Andrzejewskim – 23 września 1981*. W: IDEM: *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986.
- ŚWIĘCH J.: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 2006.  
www.jandarowski.pl.

Agnieszka Nęcka

Dealing with “a syndrome of exile”  
On *Unsere* by Jan Darowski

Keywords: contemporary Polish prose, immigration, autobiography, World War II, history

Summary

The article reminds us of Jan Darowski, a writer almost unknown in Poland until recently. The author pays special attention to his autobiographic novel entitled *Unsere*, that was published as late as in 2012 and constitutes a unique record of an experience of a war man who grew up in Silesia on the Polish-German borderline, was conscripted to Wehrmacht during war, and, subsequently, escaped to the ally army in order to fight with Germans. Writings having an auto-therapeutic overtone allowed him to search himself and his place in the world. A battle with the “syndrome of exile” was connected with the need to give evidence on the past and people who created it. The past, influencing the present made “I” from the past overlap with “I” from the present. As a result, the character from *Unsere* is a hostage of his own memories. Searching himself is also the need to be a part of the group. Thanks to it, what is personal and individual permeated and supplemented what is collective. What is deposited remained in a private memory was connected with what was located in the culture, giving fundamentals of his own identity.

Agnieszka Nęcka

Der Kampf gegen das „Verbannungssyndrom“  
Zum Roman *Unsere* von Jan Darowski

Schlüsselwörter: gegenwärtige polnische Prosa, Emigration, Autobiografie, 2. Weltkrieg, Geschichte

Zusammenfassung

Die vorliegende Skizze handelt über Jan Darowski, den bis vor kurzem in Polen kaum bekannten Exilschriftsteller. Besondere Aufmerksamkeit schenkt die Verfasserin seinem erst 2012 herausgegebenen autobiografischen Roman *Unsere*. Es ist eine außergewöhnliche Schilderung von Kriegserfahrungen eines Menschen, der im schlesischen polnisch-deutschen Grenzgebiet heranwuchs, während des 2. Weltkrieges zur Wehrmacht einberufen wurde und dann zu alliierten Truppen floh, um gegen die Deutschen zu kämpfen. Die Schriftstellerei beeinflusste ihn selbsttherapeutisch und erlaubte ihm, sich selbst und seine Stelle in der Welt zu suchen. Der Kampf gegen das „Verbannungssyndrom“ bedeutete auch einen Bedarf daran, die vergangene Zeit und die damals lebenden Menschen zu verewigen. Das Vergangene beeinflusst das Jetzt und verursacht, dass sich das vergangene „Ich“ und das jetzige „Ich“ überlagern. Infolgedessen wird der Protagonist des Romans *Unsere* zur Geisel der eigenen Erinnerungen. Die Suche nach sich selbst bedeutet auch, dass man Mitglied einer Gruppe sein will. So wird das Persönliche, Individuelle mit dem Kollektiven ergänzt. Das im individuellen Gedächtnis Bewahrte verband sich mit dem in der Kultur Enthaltenen, die Grundlage der eigenen Identität bildend.



## Indeks osobowy

### A

Adorno Theodor Wisengrund 234  
Alú Georgia 134, 135  
Alvarez Al 245  
Amidon Stephen 251, 262  
Amidon Thomas 251, 262  
Anderman Janusz 253, 263  
Anders Jarosław 212, 231, 251, 263  
Andersen Hans Christian 97, 103,  
104, 110, 112  
Andres Zbigniew 57, 74  
Andrzejewski Jerzy 13, 44, 333, 344  
Aniśkiewicz Maria 164, 173  
Apollinaire Guillaume 270, 311–313,  
315–317, 319, 330  
Arendt Hannah 191, 193, 196  
Austen Jane 257

### B

Babicz Jan 123, 136  
Bachelard Gaston 82, 84, 86, 90, 91,  
94  
Baczyński Stanisław 19, 21, 34  
Bağajewski Arkadiusz 268, 276, 277  
Balicki Antoni Euzebiusz 118  
Banasiak Bogdan 23, 34, 46, 53  
Baran Bogdan 128, 136  
Baranowska Małgorzata 315, 330  
Barr Pat 134, 135

Barthes Roland 142, 151, 153, 157,  
295  
Bartmiński Jerzy 82, 95  
Bartos Ewa 10, 139  
Bataille Georges 140, 141, 157, 158  
Batorowicz-Wołowiec Katarzyna 236,  
242, 245  
Baudelaire Charles 31, 150, 151, 234  
Baudriallard Jean 157, 158  
Bauman Zygmunt 46, 53, 124, 135  
Beckett Samuel 271  
Bednarz-Grzybek Renata 117, 135  
Belina-Brzozowski Zbigniew (zob.  
Brzozowski Zbigniew)  
Benedyktowicz Zbigniew 107, 108,  
110  
Bereś Stanisław 236, 242, 245  
Bereza Henryk 241, 283  
Bergson Henri 343  
Berman Marshall 124, 135  
Bernat Anna 81, 94  
Białoszewski Miron 12, 249–264, 282,  
283  
Bichat Marie François Xavier 221  
Biedrzycki Krzysztof 316  
Biela Adam 99, 100, 110  
Bieńczyk Marek 142, 157  
Bieńkowski Zbigniew 183  
Blanchot Marice 316, 318, 320, 321,  
330, 331

Błoński Jan 58, 73, 82, 94  
 Boczkowska Magdalena 233, 245, 357  
 Bolecki Włodzimierz 91, 279, 291, 329  
 Bonowicz Wojciech 322, 330  
 Borkowska Aneta 116  
 Borkowska Grażyna 65, 73, 136, 167, 173  
 Boryś Wiesław 101, 102, 111  
 Bossak-Herbst Barbara 274, 277  
 Brach-Czaina Jolanta 259, 262  
 Braidotti Rosi 124, 135  
 Bratny Roman 181  
 Braun Grzegorz 81, 93, 94  
 Breton André 317  
 Browarny Wojciech 259, 262  
 Brückner Aleksander 107, 111  
 Brudnicki Jan Zdzisław 236  
 Brzozowski Stanisław 343  
 Brzozowski Zbigniew 9, 97–112  
 Bugajski Leszek 103  
 Bujnicki Tadeusz 171, 173  
 Burnett Frances Hodgson 105  
 Bursa Andrzej 236, 245  
 Burzyńska Anna 316  
 Butler Judith 32, 34

## C

Calvino Italo 57, 65, 69, 73  
 Camus Albert 243  
 Capra Giuseppe 122  
 Cejrowski Wojciech 81, 94  
 Céline Louis-Ferdinand 227  
 Celińska Adriana 251, 162  
 Cervantes 30  
 Cezar Juliusz 131  
 Chelstowski Bogdan 240, 246  
 Chomicz Anna 303, 308  
 Christie Agata 256  
 Chwin Stefan 243, 245, 268  
 Cieński Andrzej 157  
 Cirlot Juan Eduardo 82, 94  
 Ciszewski Stanisław 107, 108, 110

Clifford James 302, 307, 308  
 Clifford James L. 313, 330  
 Colon Jenny 323, 318  
 Conrad Joseph (właśc. Korzeniowski Józef Teodor Konrad) 18, 129, 135, 302, 308  
 Cuber Marta 7, 61, 73  
 Cudak Romuald 236, 241, 245  
 Cybulska Maja Elżbieta 19, 34  
 Cynceron (właśc. Marcus Tullius Cicero) 294  
 Czachowska Agnieszka 58, 61, 73, 181, 196  
 Czachowska Jadwiga 18, 34, 334, 343  
 Czajęcka Bogusława 116, 135  
 Czapliński Przemysław 37, 52, 53, 55, 57, 63, 73, 268, 270, 277  
 Czerwińska Małgorzata 83, 85, 94, 251, 252, 258, 259, 262  
 Czerniawski Adam 334, 343  
 Czernik Stanisław 83  
 Czerska Tatiana 8, 10, 159, 173  
 Czerwiński Marcin 98, 110  
 Czeszko Bogdan 181  
 Czyżak Agnieszka 281, 291  
 Czyżewski Krzysztof 14, 277

## D

Danilewicz-Zielińska Maria 334, 343  
 Darowski Jan 13, 333–345  
 Davies Norman 79  
 Dąbrowska Maria 81, 93, 94  
 De Grand Ry Anna 119  
 De Stefani Alberto 120  
 Delaperrière Maria 239, 240, 245  
 Derra Aleksandra 124  
 Derrida Jacques 295, 321, 331  
 Diomedes Ivone 135  
 Dobrzański-Hubal Henryk 89  
 Domańska Ewa 134, 135, 326, 330  
 Domosławski Artur 313, 360  
 Dorosz Beata 334, 343  
 Dostojewski Fiodor 30, 48

Drewnowski Tadeusz 81, 94  
Dumas Aleksander 334  
Dutka Elżbieta 7, 13, 252, 262, 311,  
358  
Dybel Paweł 71, 74  
Dzieduszycka Ewa 124  
Dzika-Jurek Kamila 9, 55  
Dżurak Ewa 302, 308

## E

Eco Umberto 88, 94  
Eliade Mircea 43, 44, 53, 97–101, 110  
Empedokles 67

## F

Fallek Wilhelm 118  
Falski Maciej 210, 230  
Faron Bolesław 177, 197, 201, 230  
Fazan Jarosław 8  
Fedczenko Aleksiej 128  
Feddecki Ziemowit 241  
Feliksiak Elżbieta 294, 309  
Fiałkowski Tomasz [Lektor] 311,  
331  
Fik Ignacy 34  
Fiut Aleksander 42, 53, 259, 262  
Flaubert Gustaw 30  
Flukowski Stefan 19, 34  
Forster Barbara 126, 135  
Forster Michel 126, 135  
Forstner Dorothea 69, 73  
Foucault Michel 23, 34, 46, 53, 295  
Frank Manfred 241, 245  
Freud Sigmund 18, 107, 110, 323  
Furgal Ewa 118, 136

## G

Gabryel Piotr 81, 94  
Gage John 67, 69, 74  
Galant Arleta 10, 11, 177, 182, 197  
Gandhi Lella 134, 135  
Garewicz Jan 275, 277  
Gautier Brigitte 167, 173

Gautier Teofil 323  
Gawliński Stanisław 159, 174  
Gazda Grzegorz 105, 111, 312, 331  
Geertz Clifford 302, 307, 308  
Giedroyc Jerzy 78, 79, 81  
Gilbert Sandra 167  
Gill Sam D. 98, 110  
Gillen Francis James 100  
Gilmore David D. 225, 230–232  
Girard René 30, 31, 33, 34  
Glensk Urszula 259, 262  
Gleń Adrian 249, 262  
Głowiński Michał 83, 94, 250, 251,  
262, 263, 273, 277, 302, 308  
Godyń Mieczysław 191, 196  
GoGwilt Christopher Lloyd 129, 135  
Gojawczyńska Pola 177, 178  
Gołaszewska Maria 268, 277  
Gołąb Mariusz 105, 111  
Gołębiowska Agnieszka 88, 94  
Gombrowicz Witold 18  
Gomółka Anna 9, 97, 99, 105, 110,  
111, 168, 306–308  
Gondowicz Jan 61, 74, 81, 94  
Gosk Hanna 68, 74, 164, 167, 173,  
182, 193, 197, 343, 344  
Grabowski Marian 169, 174  
Grabowski Tadeusz 18  
Grabowski Zbigniew 8, 17–35  
Grass Günter 268, 272, 273  
Grąbczewski Bronisław 128  
Gronczewski Andrzej 79, 81, 94  
Groth Jarosław 71  
Guber Susan 167  
Gutkowska Barbara 207, 208, 222,  
230  
Guze Joanna 243, 245, 319

## H

Hajduk-Gawron Wioletta 262, 263  
Hanolke Kwiryna 102, 111  
Hartwig Julia 13, 239, 311–332  
Hašek Jaroslav 109  
Heidegger Martin 316, 321, 330

Herbert Kari 126, 136  
 Herbert Zbigniew 13  
 Herbst Lothar 103  
 Hłasko Marek 236, 245  
 Holzman Joanna 67, 74  
 Hrabal Bohumil 270  
 Hudak Henryk 82, 94  
 Huelle Paweł 12, 14, 267–279  
 Hütcher Dietlind 117, 136

## I

Iwanczewska Łucja 118, 136  
 Iwasiów Inga 8, 10, 11, 162, 163,  
 170, 173, 178, 182, 197  
 Iwasiów Sławomir 233, 243–245  
 Iwaszkiewicz Jarosław 13, 21, 85,  
 201, 208, 211, 222–224, 230  
 Izambard Georges 239  
 Izdebska Agnieszka 57, 74

## J

Jajdelski Wojciech 254, 257, 258, 262  
 Jakubowska-Ożóg Alicja 335, 336,  
 340, 342, 344  
 Janicka Anna 117, 136  
 Janion Maria 58, 72, 150, 157, 256,  
 315, 331  
 Jankowicz Grzegorz 316, 318, 320,  
 321, 330  
 Jankowska Hanna 316, 331  
 Janowska-Woźniak Irena 269, 277  
 Janus-Sitarz Anna 316  
 Japola Józef 303, 308, 309  
 Jarniewicz Jerzy 313, 330  
 Jarzębski Jerzy 315, 330  
 Jasiewicz Zbigniew 123, 136  
 Jasińska Maria 312, 322, 331  
 Jaworski Eugeniusz 307, 308  
 Jentys Maria 334, 344  
 Jeske-Choiński Teodor 18, 19, 34  
 Jeżowa Kazimiera 115, 127, 135  
 Jodełka-Burzecki Tomasz 92, 94  
 Joyce James 18, 271–273

## K

Kafka Franz 240, 283  
 Kajtoch Jacek 177, 197  
 Kaliściak Tomasz 8, 9, 17, 21, 34  
 Kałużny Jerzy 268, 277  
 Kałuża Anna 315, 331  
 Kałwa Dobrochna 117, 136  
 Kania Ireneusz 82, 94  
 Kaniewska Bogumiła 281, 283, 291  
 Kapuściński Ryszard 84, 93, 94, 313,  
 359, 360  
 Karpowicz Agnieszka 253, 263  
 Karwowska Bożena 170, 173  
 Kass Wojciech 312, 331  
 Kawa Irena 288  
 Kawafis Konstandinos 270  
 Kąkolewski Krzysztof 92  
 Kerouac Jack 87  
 Kęder Cezary K. 191, 197  
 Kępiński Piotr 81, 94  
 Kielich Wolf 125, 126, 136  
 Kiepusza Jan 93  
 Kierc Bogusław 233–237, 245  
 Kijowski Andrzej 19, 34, 83, 234  
 Kisiel Joanna 11, 84, 94, 201, 359  
 Kisiel Marian 7, 143, 157  
 Kisielewski Stefan 81, 94  
 Klekot Ewa 124, 136  
 Klimecka Zofia 287  
 Koch Jerzy 136  
 Kociuba Grzegorz 314, 331  
 Kocjan Krzysztof 43, 44, 53  
 Kofta Krystyna 11, 177–198  
 Kohn Jerome 191, 196  
 Kolbus Edward 236, 245  
 Kolumb Krzysztof 80  
 Kołakowski Leszek 44, 45, 48, 53  
 Kołodziej Monika 334  
 Komendant Tadeusz 23, 34, 46, 53,  
 64, 74  
 Konwicki Tadeusz 9, 37–54  
 Kopaliński Władysław 82  
 Kopec Zbigniew 115, 281, 291  
 Kopernik Mikołaj 103

Kornatowska Maria 166, 173  
Kosińska Agnieszka 68, 74  
Kosofsky-Sedgwick Eve 28, 29, 31–34  
Kosowska Ewa 168, 169, 173, 306–308  
Kostowa Mira 103  
Kot Karolina 30, 34  
Kotarbiński Józef 117  
Kott Jan 259, 263  
Kowalewski Włodzimierz 243  
Kowalska Anka 10, 139–158  
Kowalski Piotr 107, 111  
Kozicki Stefan 81–94  
Krafft-Ebing Richard 22, 23  
Kraft Claudia 119, 136  
Kralkowska-Gątkowska Krystyna 83, 94  
Krall Hanna 93  
Kraskowska Ewa 178, 197  
Krasuska Karolina 32, 34  
Krawczyk Jacek 79, 94  
Kristeva Julia 29, 30, 34, 35, 210, 211, 214, 215, 227, 229, 230  
Krukowska Aleksandra 163, 173  
Kruszyński Zbigniew 68, 74  
Krzywicka Irena 18  
Krzyżanowski Julian 62, 74  
Kubica Grażyna 118, 119, 136, 293, 295, 296, 300, 307–309  
Kubisiowska Katarzyna 56, 74  
Kuchtówna Lidia 118, 137  
Kuczyński Antoni 123, 136  
Kulik Michał 172  
Kulik Paweł 172  
Kunce Aleksandra 168, 173  
Kunda Bogusław Sławomir 103, 164, 171, 173  
Kunz Tomasz 46, 53, 241  
Kurylenko Galina 168  
Kurzyrna Mieczysław 90, 94  
Kuśniewicz Andrzej 251, 254, 259, 262, 263  
Kutrzebianka Anna 107, 110

Kuźma Erazm 162, 163, 173  
Kuźmiński Bolesław 123, 136  
Kwiatkowski Jerzy 177, 197  
Kwiecień Tomasz 88, 94

## L

Laden Greg 97, 111  
Lalak Mirosław 160, 173  
Lam Andrzej 268, 277  
Larek Michał 57  
Lautrémont de (właśc. Isidore Ducasse) 320  
Lechoń Jan 81, 93, 94  
Lefebvre Francis Joseph 270  
Legeżyńska Anna 328, 331  
Lem Stanisław 83  
Leś Mariusz 294, 309  
Leśmian Bolesław 20  
Leśniak Andrzej 321  
Libera Antoni 269, 277  
Lindsey Benjamin Barr 125  
Lisiecka Alicja 139, 157  
Liskowacki Artur Daniel 136, 173  
Lisowski Jerzy 319  
Lisowski Krzysztof 283  
Lubelski Tadeusz 42, 53  
Luhmann Niklas 140, 145, 147, 157

## Ł

Ładoń Monika 12, 249, 263, 359  
Łapiński Zdzisław 250, 262, 263  
Łęcka Gabriela 57, 74  
Łoziński Jerzy 140, 157

## M

MacCannel Dean 124, 136  
Macnaghten Phil 128, 136  
Madej Wojciech 191, 196  
Madeja Agnieszka 262  
Majchrowski Zbigniew 150, 157  
Majerski Paweł 143, 157, 275, 277  
Majewski Lech 236  
Malewska Hanna 283

- Malinowska Valetta (Anna Valetta Hayman Joyce, druga żona Bronisława Malinowskiego) 307  
Malinowski Bronisław 13, 293–310  
Malm Johan 103  
Malraux André 320  
Manguel Alberto 316, 331  
Margański Janusz 40, 46, 53, 225, 230  
Markowska Danuta 107, 108, 110  
Markowski Michał Paweł 142, 157, 162, 173, 320, 322, 325, 331  
Maroszczuk Grażyna 7, 12, 279, 359  
Marquez Gabriel Garcia 57, 61, 65, 69, 73  
Martinek Edward C. 299, 309  
Maruszewski Tomasz 282, 285, 289, 291  
Marx Jan 236, 245  
Masson Elsie Rosaline 13, 293–310  
Masson Marnie 297  
Matters Charles 297  
Matuszewski Krzysztof 23, 34, 46, 53  
Melcer Wanda 177, 182  
Melecki Maciej 236, 245  
Melkowski Stefan 139, 146, 157  
Menninghaus Winfried 205, 218, 222, 230  
Michałowski Piotr 341, 344  
Michell John 99, 101, 111  
Międzyrzecki Artur 13, 239, 283  
Mikulski Antoni 28, 34  
Milczewski-Bruno Ryszard 236, 245  
Miłkowski Maciej 126  
Miłobędzka Krystyna 315, 331  
Miłosz Czesław 13, 19, 21, 34, 79, 95, 165, 173, 283, 329, 331  
Mirecourt Eugène 325  
Momro Jakub 42, 53  
Mondadori Arnaldo 121  
Moran Michael 298, 309  
Morawińska Agnieszka 98, 111  
Morozowicz-Szczepkowska Maria 120  
Morstin-Popławska Agnieszka 42, 53  
Mościcki Paweł 316, 330  
Mussolini Benito 120, 129  
Mycielski Zygmunt 283  
Mysłowska Anna 313, 330
- N**
- Nałkowska Zofia 178  
Napierki Stefan 19  
Natanson Wojciech 178, 197  
Nawratek Krzysztof 188, 190, 197  
Nawrocka Ewa 279, 291, 329  
Nawrocki Witold 164, 167, 171, 173  
Nerval Gérard de 13, 311–332  
Netz Feliks 204, 209, 230  
Nęcka Agnieszka 13, 14, 143, 157, 333, 359  
Niemcewicz Julian Ursyn 327  
Nietzsche Friedrich 321  
Niżyńska Joanna 77  
Nowacka Beata 9, 77, 83, 86, 94, 95  
Nowacki Dariusz 55, 59, 60, 74, 182, 197  
Nowak Grzegorz 79–81, 94  
Nowak Piotr 191  
Nowakowska Agnieszka 298, 309  
Nowakowska Ewa Elżbieta 128, 137  
Nowakowski Marek 253, 263  
Nycz Ryszard 71, 74, 302, 308, 329, 343, 344  
Nyczek Tadeusz 259, 263
- O**
- Ochab Maryna 140, 157  
Odojewski Włodzimierz 254, 263  
Ogórek Stanisław 287  
Okopień-Sławińska Aleksandra 83, 94  
Okulicz-Kozaryn Radosław 268, 277  
Olkuśnik Marek 136  
Olszewska-Dyoniziak Barbara 298, 309  
Ong Walter J. 295, 303, 308, 309

Ordyński Paweł 122, 136  
Orme Masson 297  
Orski Mieczysław 58, 74, 179, 197  
Orzeszkowa Eliza 62, 74, 303, 308  
Ożóg Zenon 334, 344

**P**

Pachciarek Paweł 69, 73  
Paczoska Ewa 182, 197  
Pankiewicz Ewa 126, 135  
Parandowski Jan 83  
Pasterska Jolanta 343, 344  
Pasterski Janusz 57, 74  
Pater Walter 18  
Pawlikowski Tadeusz 117  
Paz Octavio 87  
Peter Hermann 294, 309  
Piechota Marek 88  
Pieszczachowicz Janusz 103  
Pietrasik Zdzisław 52  
Pietrych Krystyna 249, 250, 261–263  
Piętaś Stanisław 103  
Pilch Jerzy 243  
Pisarek Adam 299, 309  
Platon 29, 67, 82, 95  
Pliniusz (właśc. Gaius Plinius Caecilius Secundus zwany Młodszym) 294  
Podemski Krzysztof 125, 136  
Podraza-Kwiatkowska Maria 118, 136  
Pokorny Juliusz 101, 111  
Polak Cezary 243, 245  
Pomian Krzysztof 81, 94  
Poprawa Adam 259, 262  
Poświętowska Halina 236, 245  
Pratt Mary Louise 128, 137  
Prokopiuk Jerzy 107, 110  
Proust Marcel 18, 30, 321  
Pruszyński Ksawery 79  
Przeclawski Krzysztof 125, 137  
Przybylski Ryszard 44, 53, 211, 223, 230, 315, 331  
Przymuszała Beata 57

**Q**

Quinodoz Jean-Michel 71, 74

**R**

Radkiewicz Małgorzata 119, 136  
Radziwion Marek 80, 94  
Redliński Edward 253, 259, 263  
Rembowska-Płuciennik Magdalena 253–255, 263  
Rickmer Rockmers Willi 128  
Ricoeur Paul 40, 53, 240, 246  
Rimbaud Arthur 239, 240, 243, 245, 314  
Rodak Magda 99, 110  
Rodak Paweł 99, 110  
Rohoziński Janusz 144, 157  
Rolland Romain 109  
Romer Eugeniusz 122  
Rosiek Stanisław 250, 256, 262, 263  
Roudiez Leon S. 29  
Rousseau Jean Jacques 295  
Rudnicki Adolf 289–312  
Ruffer Józef 17, 20, 21, 23, 34  
Rutkowski Krzysztof 241  
Rydz Agnieszka 328, 331  
Rygielska Małgorzata 13, 193, 360  
Rymkiewicz Jarosław 283, 315  
Rzewuska Elżbieta 162, 173

**S**

Sakson Andrzej 161, 173  
Salska Agnieszka 312, 331  
Sandauer Artur 238  
Saramonowicz Małgorzata 243  
Saturczak Łukasz 243, 246  
Schopenhauer Arthur 221, 275, 277  
Schopenhauer Joanna 270  
Schubert Ryszard 253, 263  
Schulz Brunon 234  
Segal Hanna 71, 74  
Seligman Charles Gabriel 298, 309  
Sendecki Marcin 234, 235, 246  
Serwański Jacek 134, 135

- Sidorek Janusz 241, 246  
Siedlecka Joanna 93  
Sieniewicz Mariusz 275, 277  
Sienkiewicz Henryk 86  
Sikora Sławomir 302, 308  
Sikorska Lilianna 167, 173  
Sikorska-Michalak Anna 88, 95  
Siwczyk Krzysztof 234, 236, 244, 246  
Siwek Paweł 82, 95  
Siwiec Magdalena 311, 329, 331  
Siwor Dorota 159, 174  
Skórnicki Jerzy 177, 197  
Skwarczyńska Stefania 293, 293–295,  
305, 306, 309  
Słabczyński Wacław 121, 137  
Sławek Tadeusz 295  
Słowacki Juliusz 312, 329, 331  
Smith Jonathan Z. 98, 111  
Sobolewska Anna 254, 258, 261, 263  
Sobolewska Justyna 59  
Sobolewski Tadeusz 261, 263  
Sokólska Urszula 92, 95  
Solska Irena 117, 118, 137  
Sontag Susan 212–214, 221, 222,  
231, 251, 253, 263  
Sorel Georges Eugene 343  
Sowiński Grzegorz 205, 230  
Spencer Baldwin 100  
Spengler Oswald 22  
Srokowski Stanisław 165, 173, 236,  
246  
Stachura Edward 236, 241, 245, 253,  
263  
Stalin Józef Wissarianowicz 179, 189,  
340  
Starowieyska-Morstinowa Zofia 18,  
34  
Staszczyk Muniek 282  
Stawiński Janusz 124, 137  
Stendhal 30, 321  
Stirling Edward 297, 299  
Stirling Nina 297, 300  
Strykowski Julian 283  
Sucharski Henryk 89  
Sułkowski Tadeusz 334  
Surdykowski Jerzy 80  
Susuł Jacek 139, 151, 157  
Szałagan Alicja 18, 34, 334, 343  
Szałasta-Rogowska Bożena 86, 95  
Szary-Matywiecka Ewa 295  
Szczawiński Maciej 236, 242, 246  
Szczuka Kazimiera 191, 197  
Szczygieł Mariusz 93  
Szewc Albina 287  
Szewc Józef 287  
Szewc Piotr 12, 279–292  
Szóstak Anna 9, 37  
Szulżycka Alina 137  
Szuster Marcin 124  
Szwarc Andrzej 117, 136  
Szwedowicz Władysław 139, 146,  
157  
Szyjewski Andrzej 98, 111  
Szymborska Wisława 283  
Szymczak Mieczysław 102  
Szymor Piotr 300, 309  
Szynkiewicz Sławoj 298, 309
- Ś
- Śliwiński Piotr 55, 57, 63, 73  
Świątek Anna Maria 79, 81, 94  
Świda-Ziemia Hanna 183, 185, 197  
Święch Jerzy 14, 335, 342, 344  
Świtalska Marzena 169, 174
- T
- Tatarkiewicz Anna 82, 94, 98  
Telicki Marcin 312, 314, 329, 331  
Terlecki Tymon 19, 21, 34  
Thoreau Henry David 212  
Tochman Wojciech 93  
Toeplitz Józef 119, 120  
Toeplitz Krzysztof Teodor 120, 137  
Toeplitz-Mrozowska Jadwiga 9, 10,  
115–138  
Tokarczuk Olga 243  
Tokarska-Bakir Joanna 307–309

Toye David L. 97, 111  
Traba Robert 81, 94  
Trojanowska Tamara 77  
Trollop Joanna 134, 137  
Trybuś Krzysztof 268, 277  
Trznadel Jacek 333, 344  
Trzynadłowski Jan 294, 309  
Tuan Yi-Fu 98, 111  
Tulli Magdalena 9, 55–75  
Turner William 77, 78, 82  
Turzyński Ryszard 69, 73  
Tuwim Julian 192  
Twardochleb Bogdan 103, 104, 111  
Twardziszewska Alfreda 286, 287  
Twardziszewski Edward 287, 288  
Tyniecka-Makowska Słowinia 312, 331  
Tyrmand Leopold 259, 263

## U

Ubertowska Aleksandra 279, 290, 291  
Uniłowski Krzysztof 11, 163, 174, 191, 197, 201, 268, 277  
Uniłowski Zbigniew 11, 201–232, 327  
Urbanek Mariusz 81, 94  
Urry John 124, 128, 136, 137

## W

Wajda Andrzej 166  
Walas Teresa 161  
Waldenfels Bernhard 241, 246  
Walicki Andrzej 343  
Waligórski Andrzej 298, 309  
Wańkiewicz Melchior 9, 77–96  
Warkocki Błażej 21, 34  
Watteau Antoine 317  
Wayne Helena (córka Bronisława Malinowskiego i Elsie Masson) 295, 296, 300, 307, 308  
Wążyk Adam 314  
Wechsberg Joseph 137

Wedekind Frank 118  
Wężowicz-Ziółkowska Dobrosława 308, 309  
Wieczorkiewicz Anna 124, 136, 137  
Wiegandt Ewa 281, 291  
Wieluński Lech 174  
Wierzbicka-Trwoga Krystyna 205, 231  
Wilde Oskar 29  
Wilkoszewska Krystyna 82, 94  
Wilski Zbigniew 117, 136  
Winiecka Elżbieta 249, 254, 263  
Wirpsza Witold 315, 331  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 18, 299  
Witort Jan Michał 306, 308, 358  
Wodecka Dorota 56, 74  
Wojaczek Rafał 11, 233–247  
Wojniłko Olga 88, 95  
Wolff Larry 129, 137  
Wolski Jan 334, 335, 344  
Wołek Tomasz 81, 94  
Wood John 128  
Woźniak-Diederer Małgorzata 126, 136  
Wroczyński Tomasz 268, 277  
Wróblewski Janusz 274, 277  
Wrzesiński Wojciech 161, 174  
Wuttke Britta 10, 159–175  
Wyka Marta 13

## Y

Young Michael W. 300, 305, 307, 309

## Z

Zadura Bohdan 103  
Zagórski Adam 118  
Zajas Krzysztof 8, 159, 174  
Zakrzewska Wanda 69, 73  
Zaleski Marek 21, 34, 55–57, 59, 74  
Zapędowska Magdalena 61, 74  
Zapolska Gabriela 117, 136, 189  
Zawada Andrzej 201, 230

Zawiszewska Agata 9, 10, 115, 116,  
136  
Zegadłowicz Emil 18  
Zgorzelska Krystyna 143  
Ziątek Zygmunt 95  
Zielińska Barbara 259, 263  
Zielińska-Elliot Anna 295, 296, 308  
Zieliński Stanisław 164, 165, 174  
Zieniewicz Andrzej 251, 263  
Zimand Roman 307, 309  
Ziółkowska-Boehm Aleksandra 79–  
81, 94  
Zug Aleksandra 12, 267, 361  
Zwoliński Zbigniew 241, 245

Zybura Marek 174

## Ż

Żakiewicz Zbigniew 165, 173  
Żakowski Maciej 46, 53  
Żarnowska Anna 117, 136  
Żeromski Stefan 309  
Żmichowska Narcyza 19  
Żółciński Tadeusz J. 181, 197  
Żukrowski Wojciech 93, 103, 104,  
111  
Żuliński Leszek 180, 197  
Żyłko Bogusław 269, 277

## Noty o Autorach

Ewa Bartos – doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się m.in. związki literatury i psychologii, problematyka uwodzenia w literaturze, współczesny romans polski i powieść popularna. Opublikowała *Skiroławki. O powieści erotycznej Zbigniewa Nienackiego* (Katowice 2013), *Motory. Szkice o/przy Zegadłowiczu* (Katowice 2013).

Magdalena Boczkowska – doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Wyższej Szkoły Humanitas w Sosnowcu. Jako krytyk literacki współpracuje m.in. z czasopismami „Twórczość”, „artPAPIER”, „Migotania, Przejaśnienia” i „LiteRacje”. Publikowała także na łamach „Portretu”, „Nowego Zagłębia” czy „Studiów Medioznawczych”. Felietonistka „Gazety Petersburskiej”. Jej zainteresowania badawcze dotyczą „poezji przeklętej”, najnowszej literatury polskiej (głównie regionalnej), literatury hiszpańskojęzycznej, a ostatnio także szeroko pojętej konwergencji mediów. Autorka publikacji *Codziennność, wyobraźnia, metafizyka. Poezja na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim po roku 1989* (Katowice 2010); *W centrum literatury, na marginesie życia. O twórczości Kazimierza Ratonia* (Katowice 2011), a także artykułów w tomach zbiorowych.

Tatiana Czarska – doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. W kręgu jej zainteresowań naukowych znajdują się: literatura polska po 1939 roku, autobiografizm, kultura PRL-u i jego obraz we współczesnych narracjach, dyskursy postzależnościowe, reportaże. Autorka monografii: *Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobiecte narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej* (Szczecin 2011); *Od małej ojczyzny do Uniwersum. Sacrum w twórczości Zbigniewa Żakiewicza* (Szczecin 2006). Współredago-

wała publikację *Kanon i obrzeża* (z I. Iwasiów; Kraków 2004) oraz *Czytanie Żakiewicza* (z Renatą K. Łozowską; Szczecin 2012).

Elżbieta Dutka – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor nadzwyczajny w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Autorka publikacji: *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Pażniewskiego* (Katowice 2000); *Mnożenie siebie. O poezji Andrzeja Kuśniewicza* (Katowice 2007); *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza* (Katowice 2008); *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI* (Katowice 2011). Zajmuje się literaturą polską wieku XX i XXI, zwłaszcza prozą kresową i galicyjską, literaturą regionalną oraz dydaktyką literatury. Pracuje nad książką o twórczości Julii Hartwig.

Kamila Dzika-Jurek – doktorantka w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Badaczka prozy współczesnej ze szczególnym uwzględnieniem kategorii nudy i melancholii. Ciekawi ją małomiasteczkowość jako przestrzeń wyobraźni literackiej oraz powidoki Zagłady wcielone w „fenotypy” bohaterów literackich w prozie XX i XXI wieku. Publikowała w czasopiśmie „Świat i Słowo”, „Teksty Drugie”.

Arleta Galant – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Autorka książek *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego* (Warszawa 2010) oraz *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 r.* (Szczecin 2013). Współredaktorka tomów: *Dwadzieścia lat literatury polskiej. Idee, ideologie, metodologie* (Szczecin 2008), *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami* (Kraków 2011), *Kto się boi Zofii Nałkowskiej?* („Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 21).

Anna Gomółka – doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Kultury Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego. Do jej zainteresowań badawczych należą: teoria, antropologia i historia kultury; antropologia literatury dla dzieci i młodzieży. Opublikowała monografie: *Saga rodu Borejów. Kulturowe konteksty „Jeźycjady”* (Katowice 2004), *Jan Michał Witort – wprowadzenie do antropologii pokolenia „ludzi naukowych”* (Poznań–Katowice 2011); redagowała tom *Konstanty Ildefons Gałczyński – znany i nieznan. Szkice i rozprawy* (Katowice 2005), współredagowała tomy zbiorowe, m.in.: *Między „Bambolandią” i „Jeźycjadą”. Małgorzaty Musierowicz makro- i mikrokosmos* (Katowice 2003), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji* (Katowice 2007), *Starość jako wyobrażenie kulturowe* (Katowice 2013).

Tomasz Kaliściak – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Poromantycznej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książki poświęconej twórczości Józefa Czechowicza, Stefana Napierskiego, Stanisława Swena Czachorowskiego i Tadeusza Olszewskiego: *Katastrofy odmieńców* (Katowice 2011). Interesuje się historią literatury XIX i XX wieku, psychoanalizą, studiami *gender* i *queer*.

Joanna Kisiel – doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Badaczka poezji polskiej XX wieku, w swoich studiach pyta o egzystencjalny wymiar literatury, zapisane w wierszu doświadczenie skończoności, samotności i straty, poetyckie szyfry lęku i bezsenności, liryczne świadectwa trwania wobec nicości i śmierci. Poszukując indywidualnej prawdy wiersza, tropi różne możliwości lektury i interpretacji. Autorka książek: *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia* (Katowice 2001), *Chwile ulotne. O poezji Ryszarda Kapuścińskiego* (Katowice 2009), *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach* (Katowice 2009), *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji* (Katowice 2011).

Monika Ładoń – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawczyni. Adiunkt w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Uniwersytecie Śląskim. Autorka pracy „*Bardzo proszę pamiętać, że ja byłam przeciw*”. *Studia o Antonim Słonimskim* (Katowice 2008), współredaktorka (wraz z Grzegorzem Olszańskim) tomu *Zamieranie. Prozy* (Katowice 2012). Autorka artykułów dotyczących reprezentacji choroby w literaturze polskiej. Obecnie przygotowuje książkę o kreacjach gruźlicy w poezji i prozie XX wieku.

Grażyna Maroszcuk – doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Obszar zainteresowań badawczych autorki wyznacza autobiograficzna problematyka współczesnych tekstów prozatorskich i paraliterackich. Opublikowała *Dyskurs i historie. O powieściach Andrzeja Szczypiorskiego* (Katowice 2004) oraz *Świadectwa – rozmowy – kreacje. W kręgu tekstów interlokucyjnych* (Katowice 2012). Współredaktorka leksykonu *Pisma kulturalne w Polsce po 1989 roku* (Katowice 2010), autorka artykułów i rozpraw w pracach zbiorowych.

Agnieszka Nęcka – doktor habilitowany nauk humanistycznych w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego, krytyk literacki. Współpracowała m.in. z pismami: „FA-art”, „Nowe Książki”, „Opcje”, „Śląsk”, „Twórczość”, „Pogranicza”, „Topos”, „artPAPIER”. Autorka pięciu książek: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej* (Katowice

2006); *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2010); *Cielesne o(d)słony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (Katowice 2011); *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (Mikołów 2012); *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (Katowice 2013). Redaktorka działu krytyki w „Postscriptum Polonistycznym”.

Beata Nowacka – doktor nauk humanistycznych w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Autorka publikacji *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków* (Katowice 2004, 2006 – II wyd.). Wraz z Zygmuntem Ziátkiem opublikowała prace: *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*. (Kraków 2008, przekład hiszpański: Madryt 2010, przekład włoski: Udine 2012) oraz *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domostawskim* (Katowice 2013). W 2012 roku przygotowała edycję *Cesarza* Ryszarda Kapuścińskiego w serii Biblioteki Narodowej (BN 315). Jej zainteresowania badawcze dotyczą literatury faktu, literatury miejsca i zagadnień biograficznych.

Małgorzata Rygielska – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Kultury Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego, filolog i kulturoznawca. Interesuje się teorią i historią kultury oraz kulturoznawczo zorientowaną antropologią literatury. Autorka monografii: *Dwa guziki. Norwid i ewolucjonizm* (Katowice 2011), *Przyboś czyta Norwida* (Katowice 2012), a także artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach. Publikowała m.in. w „Kulturze i Społeczeństwie”, „Kulturze Współczesnej” oraz „Laboratorium kultury”. Współredagowała tom *Ciało, granice, kanon: studia* (Katowice 2008) oraz książkę *Starość jako zjawisko kulturowe* (Katowice 2013).

Anna Szóstak – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Zielonogórskiego, specjalizuje się w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Autorka około stu publikacji naukowych, w tym pięciu książek autorskich: *Nurt lingwistyczny we współczesnej polskiej poezji dziecięcej* (Zielona Góra 2000); *Od modernizmu do lingwizmu. O przemianach w twórczości Jana Brzechwy* (Kraków 2003); *W poszukiwaniu tożsamości. Liryczne horyzonty mitu dzieciństwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku* (Zielona Góra 2007); *W stronę mitu. Metafizyczne tęsknoty literatury XX i XXI wieku* (Zielona Góra 2011); *Między mitem a rzeczywistością. Topos dzieciństwa w prozie polskiej po roku 1989* (Zielona Góra 2012). Kierownik Pracowni Literatury Współczesnej w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz kierownik tegoż zakładu. Obszar zainteresowań badawczych wyznaczają: poezja lingwistyczna, wątki metafizyczne i dylematy ideowe w poezji i prozie dwudziestowiecznej, mit we współczesnej literaturze polskiej i obcej, mitologia dzieciństwa oraz krytyka literacka.

Agata Zawiszewska – doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury XX wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Zainteresowania badawcze obejmują historię polskiego ruchu emancypacyjnego na przełomie XIX i XX wieku oraz międzywojennego czasopiśmiennictwa społeczno-kulturalnego. Autorka monografii: *Recepcja literatury rosyjskiej na łamach „Wiadomości Literackich” 1924–1939* (Szczecin 2005); *Zachód w oczach liberałów. Literatura niemiecka, francuska i angielska na łamach „Wiadomości Literackich” 1924–1939* (Szczecin 2006); *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej* (Szczecin 2010), redaktorka antologii publicystyki Ireny Krzywickiej *Kontrola współczesności* (Warszawa 2008) oraz Pauliny Kuczalskiej-Reinschmit *Nasze drogi i cele. Prace o działalności kobiecej*. T. 1–2 (Warszawa 2012).

Aleksandra Zug – doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W swojej pracy badawczej zajmuje się filozoficznymi, antropologicznymi wymiarami zagadnienia inności i obcości w polskiej literaturze z przełomu XX i XXI wieku. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat figur inności w twórczości Pawła Huellego. Autorka publikacji w czasopiśmie kulturalnym „SOSNart” oraz artykułów w tomach zbiorowych.





Redaktor  
Aleksandra Gaździcka

Projektant okładki i stron działowych  
Lucjan Dyląg

Redaktor techniczny  
Małgorzata Pleśniar

Korektor  
Lidia Szumigała

Łamanie  
Bogusław Chruściński

Copyright © 2014 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-2263-6**  
(wersja drukowana)  
**ISBN 978-83-8012-060-0**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 22,75. Ark. wyd. 27,0.  
Papier offset. kl. III, 90 g      Cena 60 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp z o.o.” Sp.K.  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Więcej o książce



CENA 60 ZŁ | ISSN 0208-6336  
(+ VAT) | ISBN 978-83-226-2263-6