

# LITERATURA i GRANICE

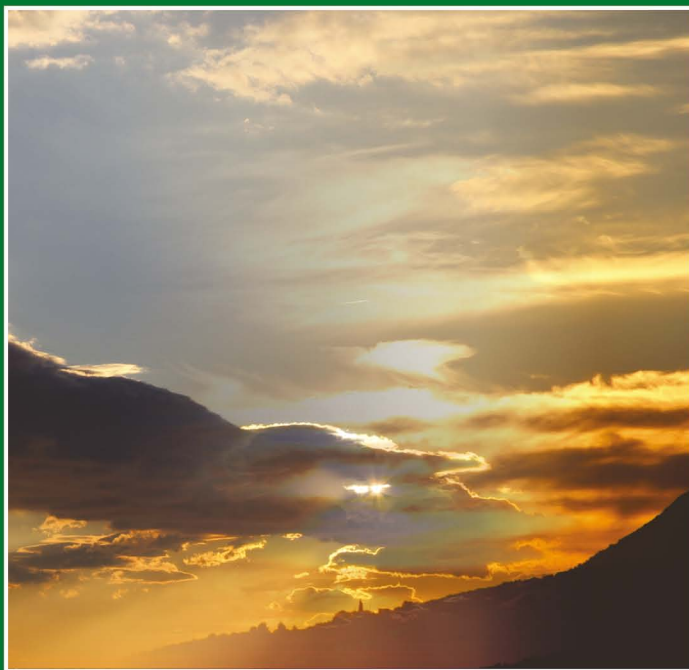
---

SZKICE O LITERATURZE XX I XXI WIEKU

---

Redakcja

Barbara Gutkowska, Agnieszka Nęcka,  
Katarzyna Gutkowska-Ociepa



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu Śląskiego  
KATOWICE 2017



**LITERATURA  
I GRANICE**

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego  
w Katowicach  
nr 3589

# LITERATURA i GRANICE

---

SZKICE O LITERATURZE XX I XXI WIEKU

---

Redakcja

Barbara Gutkowska, Agnieszka Nęcka,  
Katarzyna Gutkowska-Ociepa

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2017

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Iwona Puchalska

## Spis treści

Literatura i granice – inaczej. Wprowadzenie ( <i>Katarzyna Gutkowska-Ociepa</i> ) . . . . .	7
Marcin Całbecki: Między awangardyzmem a egzystencją. O obrazie wojny w wierszu Józefa Czechowicza <i>daleko</i> . . . . .	13
Bernadetta Darska: Granice przeszłości, granice przyszłości. O sytuacjach bez wyjścia na przykładzie reportażu Aleksandry Łojek <i>Belfast. 99 ścian pokoju</i> . . . . .	29
Barbara Gutkowska: Ponad granicami. O korespondencji Sławomira Mrożka z Gunnarem Brandellem . . . . .	55
Kamila Kania-Błachucka: Między sztuką a życiem. O ideologii dandyzmu w <i>622 upadkach Bunga, czyli Demonicznej kobiecie</i> Stanisława Ignacego Witkiewicza . . . . .	69
Przemysław Kulawik: Pisanie bez granic. O krytyce literackiej w międzywojennych dziennikach Marii Dąbrowskiej. . . . .	99
Anna Szóstak: Poza granicami słowa. O przestrzeni języka jako metafizycznej przestrzeni mitu miasta w <i>Snach i kamieniach</i> Magdaleny Tulli . . . . .	127
Natalia Żórawska: Przekroczyć granicę getta. O <i>Dziewczyńce w czerwonym płaszczyku, Tylko ja sama</i> i <i>Dobrym dziecku</i> Romy Ligockiej . . . . .	151
Agnieszka Nęcka: „Życie to nie są jakieś tam frywolniki”. O <i>Jolancie</i> Sylwii Chutnik i <i>Pięćdziesiątce</i> Ingi Iwaśków . . . . .	181

Emilia Wilk: „Jeżeli jeszcze miała coś swojego, było to jej ciało – jedyne, co mają zwierzęta”. O <i>Nocnych zwierzętach</i> Patrycji Pustkowiak . . . . .	199
Joanna Wawryk: Baśń bez granic. O Czerwonym Kapturku we współczesnej literaturze i poza nią . . . . .	227
Katarzyna Tomaszewska: Po cichu. Po polsku. Po łacinie. O debiucie <i>Kamasutry</i> . . . . .	259
Indeks osobowy . . . . .	277



# Literatura i granice – inaczej

## Wprowadzenie

*Związek przyczynowy pozostaje ukryty, prawda nieokreślona, ale nie dla tych, którzy przekraczają granicę i mają odwagę poddać się wyobraźni.*

Elide Pittarello<sup>1</sup>

Granica to jedno z najbardziej ambiwalentnych i subiektywnych pojęć. Potrzeba wytyczenia granicy jest w człowieku tak silna, że gdziekolwiek by się znalazł, wytyczy sobie zazwyczaj – czy to fizycznie, czy to mentalnie – osławające bezkres limity. Enrique Vila-Matas, dokonując autoanalizy jednego ze swoich zbiorów opowiadań, napisał:

[...] wszystkie postaci stają się eksploratorami przepaści, czy też, lepiej powiedziawszy, tego, co znajduje się w tej przepaści. Zagłębiają się w nicość i nie ustają w swych poszukiwaniach, póki nie natrafiają na jedną z jej możliwych zawartości, utożsamienie siebie z nihilistami uznaliby bowiem za zniewagę. Spośród różnych możliwych postaw wobec świata wybrali nachylenie się nad przepaścią. I nie ma wątpliwości, że to do nich odnosi się zdanie Kafki: „Uciec daleko stąd, taki jest mój cel”<sup>2</sup>.

Nacechowana samoudręczeniem tendencja do uświadamiania sobie ogromu – świata, ilości bodźców, emocji, znaczeń – znajduje więc tylko jedno praktyczne, niedestrukcyjne rozwiązanie: za wszelką cenę wskazać punkt oparcia i jednocześnie wyjścia, który pozwoli wytyczyć sferę bezpieczniejszą, bo możliwą do wyobrażenia jako całość, przestrzeń nazwaną, nawet jeśli w istocie okreś-

---

<sup>1</sup> E. PITTARELLO: *Wstęp*. W: J. MARÍAS: *Pisane życia*. Przeł. W. CHARCHALIS. Katowice 2015, s. 9.

<sup>2</sup> E. VILA-MATAS: *Kawiarnia kubistyczna*. W: TEGOŹ: *Eksploratorzy przepaści*. Przeł. K. OKRASKO, C. MARRODÁN CASAS. Warszawa 2010, s. 7.

łałyby ów „bezkres”. Zabieg ten zyskuje na znaczeniu, jeżeli owo uświadamianie i nazywanie, zamykanie i wytyczanie dokonują się na wyższym poziomie refleksji.

Wtedy właśnie Czechowiczowski opis zwieńczony zdaniem: „szyny się nigdzie nie kończą”, brzmi nie tylko złowrogo, lecz staje się także wykładnią postawangardowej (anty)metafizyki poety Drugiej Awangardy, o czym przekonuje artykuł *Między awangardyzmem a egzystencją. O obrazie wojny w wierszu Józefa Czechowicza „daleko”*. O innym konflikcie – choć również wyrosłym na tle etnicznym, wyznaniowym i ideologicznym – traktuje tekst *Granice przeszłości, granice przyszłości. O sytuacjach bez wyjścia na przykładzie reportażu Aleksandry Łojek „Belfast. 99 ścian pokoju”*. Zwraca uwagę na fakt, że wynikiłe ze sporu społeczne podziały i niezabliźnione rany wcale nie dają się wymazać, choć w oficjalnym obiegu w Irlandii Północnej o niedawnym w końcu przecież antagonizmie celowo się nie wspomina. Granica zaufania, wybaczenia i zapomnienia nie przesuwają się wcale do przodu, mimo że konflikt ten uznaje się za – w jakiś sposób – już wygaszony.

Odmiernym ujęciem graniczności – nie tylko w wymiarze geograficznym – są rozważania poświęcone bliskości artystycznej i światopoglądowej odzwierciedlonej w korespondencji Sławomira Mrożka z Gunnarem Brandellem. Pokazują, że sposób kształtowania obrazu rzeczywistości obu myślicieli (i pisarzy) dokonuje się w zależności, ale i jednocześnie na przekór granicom, jakie wytycza czasoprzestrzenny kontekst egzystencji. Łamanie społecznego tabu, gra autokreacją, niezważanie na konsekwencje przekroczenia granic „dobrego” smaku i niewpisanie się w społecznie akceptowany model zachowania to temat artykułu *Między sztuką a życiem. O ideologii dandyzmu w „622 upadkach Bunga, czyli Demonicznej kobiecie” Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Powieść Witkacego uzmysławia, jak cenna jest umiejętność wyjścia poza obręb tego, co przewidywalne i traktowane z nabożną powagą, jeśli priorytetem staje się afirmacja indywidualizmu artysty, a także obranie strategii walki z przytłaczającą bezwzględnością otaczającej go rzeczywistości.

Maria Dąbrowska w szkicu *Pisanie bez granic. O krytyce literackiej w międzywojennych dziennikach Marii Dąbrowskiej* jawi się jako artystka, która walczy o możliwość swobodnej ekspresji swojego

„ja” również w wymiarze krytycznoliterackim i metateoretycznym – to pisarka, ale i krytyczka o ciętej ripości, odwadze sądów i niezachwianym przekonaniu o wartości pisarskiej (samo)świadomości w obcowaniu z cudzymi dziełami. To dlatego opowiada się otwarcie za obaleniem narzucanego jej przez niektórych rozgraniczenia między rolą pisarki i krytyka literatury. Dwupłaszczyznowość relacji i rozumienia świata odzwierciedla również tekst *Przekroczyć granicę getta. O „Dziewczynce w czerwonym płaszczyku”, „Tylko ja sama” i „Dobrym dziecku” Romy Ligockiej*, choć czyni to w diametralnie różny sposób. Odwołuje się bowiem do celowego, reportażowo-uestetycznionego przejścia od podmiotowej perspektywy dorosłej, doświadczonej i wspominającej kobiety do postrzegania rzeczywistości przez dziewczynkę zanurzoną w koszmarze wojny (i czasów stalinowskich), choć jednocześnie doświadczającą rodzinnego wsparcia i ciepła, szczególnie w relacji z uczącą ją reguł przeżycia babcią. Po latach podmiot-kobieta nie radzi sobie z jednoznacznym zdefiniowaniem siebie – jest „kims”, ale nie wie tak naprawdę kim. Wyjście poza sferę potwornych przeżyć na wczesnym etapie kształtowania się osobowości, a tym samym przekroczenie historycznie narzuconej granicy w myśleniu o sobie, wydaje się nie tylko trudne, lecz wręcz niemożliwe.

*Poza granicami słowa. O przestrzeni języka jako metafizycznej przestrzeni mitu miasta w „Snach i kamieniach” Magdaleny Tulli* koncentruje się z kolei na mityzująco-metaforyzującym kreowaniu miejskiego, chaotycznego świata przez autorkę Szumu, która w *Snach i kamieniach* sprawnie przełamuje fabularne konwencje i odrzuca ograniczenia powieściowej dykcji w warstwie symboli i sugestywnej „poetyckości” obrazowania. Pesymistyczny obraz świata ukazują też powieści analizowane w szkicu „*Życie to nie są jakieś tam frywolitki*”. O „*Jolancie*” Sylwii Chutnik i „*Pięćdziesiątce*” Ingi Iwasiów. Oba utwory to psychologiczne *case studies* bohaterek o „złamanych” biografiami – dotkniętych nieszczęściem, porzuceniem, gwałtem, nałogiem, depresją, seksoholizmem; oba jawią się też jako wiwisekcja pozornej normalności i wewnętrznego udręczenia kobiet, które w istocie nie potrafią wydobyć się z piekła samozniszczenia.

Ciało, seks, pustka to ważne motywy kolejnej przywołanej w tomie powieści. Artykuł „*Jeżeli jeszcze miała coś swojego, było*

to jej ciało – jedyne, co mają zwierzęta”. O „*Nocnych zwierzętach*” Patrycji Pustkowiak pokazuje, że realistyczno-naturalistyczna konwencja, którą większość krytyków wydobywa z debiutanczkiego utworu Pustkowiak, skrywa kolejne warstwy znaczeniowe: a to intymnego wyznania, a to awangardowego, kubistycznego wręcz portretu kobiety mizantropki, a to bezpardonowej odsłony autodestrukcji wywołanej wzdrganiem dla rzeczywistości. Powieść ta jawi się również jako manifestacja „nędzy etosu wielkomiejskich singielek”, a także rozpaczy i obezwładniającej agresji.

Schemat baśniowy posłużył natomiast za kanwę szkicu *Baśń bez granic. O Czerwonym Kapturku we współczesnej literaturze i poza nią*. Artykuł zawiera analizę przeobrażeń gatunku baśniowego w obliczu ponowoczesności, zwraca uwagę na żywotność motywów oraz kontrowersje, jakie wzbudzała – i wzbudza – fabuła opowieści o Czerwonym Kapturku. Odwołuje się przy tym do reinterpretacji baśni nie tylko w literaturze polskiej (na przykład u Sławomira Mrożka lub Alojzego Suchara), ale i obcojęzycznej (między innymi u Harriet Louisy Childe-Pemberton, Jamesa Finna Garnera czy Unni Lindell), a także do jej obecności w innych dziedzinach kultury współczesnej – w grach komputerowych, telewizyjnych serialach i obrazach pełnometrażowych.

Tom wieńczy szkic *Po cichu. Po polsku. Po łacinie. O debiucie „Kamasutry”*, który odkrywa charakter jednego z popularniejszych tekstów kultury światowej, postrzeganych jako pornograficzne. Śledzi jego losy w różnych kulturach narodowych, analizuje kompletność tłumaczeń w poszczególnych edycjach, jak również zwraca uwagę na pruderię i jednocześnie olbrzymie zainteresowanie Europejczyków widoczne w recepcji tej klasycznej pozycji hinduskiego podręcznika zadedykowanego erotycznemu *know-how*. Pokazuje, jakimi zabiegami stylistyczno-językowymi starano się treść *Kamasutry* „uniewinnić”, wygładzić, dostosować do obowiązującego w sferze seksu wzorca poprawności i cnotliwości, a nie bachusowego nawoływania do intensyfikacji wrażeń zmysłowych.

*Literatura i granice...* to monografia, w której pojęcie granicy staje się punktem wyjścia interpretacji tekstów polskich i obcych, dzięki czemu jest realizacją postulatów Johna Galsworthy'ego z 1926 roku. Twierdził on wówczas, że „literatura jest ponad gra-

nicami i musi pozostać dobrem wspólnym między narodami”<sup>3</sup>. Musi wymykać się sztywnym ramom skostniałych interpretacji, przestarzałych teorii i przewidywalnych zestawień. Tylko wtedy bowiem będzie w stanie – zarówno literatura, jak i mówienie o niej – oddać choć część prawdy o świecie i człowieku, który dzisiaj – chyba bardziej niż kiedykolwiek – dryfuje między różnorodnością dóbr, dzieł, doświadczeń i opowieści: od Holocaustu przez Belfast po granice teorii „ja”; od Czerwonego Kapturka przez nałogi warszawskich singielek po wyszukane, listowne pojedynki intelektualistów; od dandysa przez oprawców po krytyków i krytyczki. Chyba żadne inne medium nie oddaje podobnej złożoności równie dobitnie.

---

<sup>3</sup> Tłumaczenie moje. Cytat w oryginale przywołuje A. Nasiłowska we wstępie do numeru „Tekstów Drugich” poświęconemu literaturze światowej: „[...] literature knows no frontiers and must remain common currency among people”. Zob. A. NASIŁOWSKA: *Pole literatury*. „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 11.

*Katarzyna Gutkowska-Ociepa*



Marcin Całbecki

Uniwersytet Gdański

## Między awangardyzmem a egzystencją O obrazie wojny w wierszu Józefa Czechowicza *daleko*

Diachroniczny opis twórczości Józefa Czechowicza zwykł uwzględniać charakterystyczny przełom, który eksponował przewzięcie awangardowego światopoglądu lat dwudziestych na rzecz katastroficznej i pełnej egotycznych wizji formuły liryki, która utworzyła w trzecim dziesięcioleciu XX wieku wzorzec tak zwanej szkoły Czechowicza<sup>1</sup>. Kwestię tę szczegółowo przedstawił Tadeusz Kłak, konfrontując założenia programowe Tadeusza Peipera oraz charakterystyczne elementy poetyki futurystycznej z wierszami poety zebranymi w młodzieńczym tomiku *Kamień*. Wnioski, jakie wyciągnął badacz z owego zestawienia, są następujące: „Cywilizacja jako wartość nadrzędna, ocalająca została odrzucona, rozplynęła się w poetyckiej legendzie. Czechowicz znalazł się »przed Progiem«, o którym wspomina w wierszu *Śmierć (Kamień)*”<sup>2</sup>. Wytlumaczenie owego kluczowego dla tej twórczości zwrotu zostaje wsparte argumentami, które sugerują, iż już w samych postulatach poetyki nowej sztuki tkwić musiała podstawa ich późniejszej negacji. Kłak opiera się tu na dociekaniami futurystów i przywołując pracę Heleny Zaworskiej *O nową sztukę*, twierdzi, iż „odrzućcie przez Czechowicza świata nowoczesnej cywilizacji nie powinno dziwić, bowiem nawet u ortodoksyjnych futurystów mit cywilizacji mógł mieć dwa przeciwstawne

---

<sup>1</sup> Por. S. GAWLIŃSKI: *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym. Elementy socjologii i poetyki*. Katowice 1983.

<sup>2</sup> T. KŁAK: *Czechowicz. Mity i magia*. Kraków 1973, s. 45.

wcielenia”<sup>3</sup>. Tym samym okazuje się, że wy tłumaczenie Czechowiczowskiej ewolucji twórczej wiąże się z ambiwalentną postawą autorów wobec uprawianej przez nich „nowej sztuki”, jednak można by się zastanawiać, czy istotnie autor *nuty człowieczej* od początku wyczulony był na janusowe nielogiczności nowoczesnej twórczości, czy też wyraźny przełom w poezji tego poety wynikał z przemyślenia założeń awangardyzmu i wyciągnięcia w tej materii najdalej posuniętych wniosków?

Pytanie zatem, jakie należałoby zadać, wiąże się z supozycją, w której rozwój pisarski Józefa Czechowicza i przejście od liryki opiewającej postęp, od zachwyty, do których przyznawał się Konradowi Bielskiemu w jednym ze swoich listów<sup>4</sup>, do katastroficznego i wyczulonego na indywidualne lęki późnego dzieła autora *nic więcej* staje się konsekwentną i logiczną drogą pisarską. Najwłaściwszym posunięciem, które ową logikę mogłoby odkryć, winno być zbadanie utworu ze zbioru, który wydaje się dla świadomości pisarskiej kluczowy, ponieważ z jednej strony w zebranych w nim wierszach trudno doszukiwać się młodzieńczego epigonizmu wobec dokonań krakowskich awangardzistów oraz futurystów, znanego choćby z *Kamienia*, a z drugiej – liryki te nie przedstawiają jeszcze tak konsekwentnie ciemnej, „Czechowiczowskiej” wizji rzeczywistości znanej choćby z *ballady z tamtej strony*. Zanim zatem Czechowicz pogrążył się we własnym intrygującym fantazjotwórstwie, a już po zachłśnięciu się życiem nowoczesnym, wydał poeta tomik *dzień jak co dzień*, a znajdujący się w nim wiersz właśnie ze względu na jego „graniczny” charakter stanie się przedmiotem namysłu. Tu bowiem winna kryć się tajemnica Czechowiczowskiego zwrotu, który to – jeśli przyjrzeć się przemianom poezji polskiej międzywojnia – ma znaczenie także dla rozwoju liryki tego okresu, gdyż obrazuje szerszy proces przejścia z „jasnej” w „ciemną” fazę dwudziestolecia.

Próba uchwycenia tego przełomu niezależnie od przyczyn pozaliterackich, sugestia, jakoby werbalizowany w latach trzydziestych

<sup>3</sup> Tamże, s. 44.

<sup>4</sup> „[...] miasto żyje równie świeżo, czarownie i bosko jak moja pustynia słobódzka. [...] Dopiero dwa, trzy miesiące jak moje wiersze zaczynają zdradzać przeblyski nowoczesności i miasta”. J. CZECHOWICZ: *Listy*. Oprac. T. KŁAK. Lublin 1977, s. 43.



lęk tkwił już w założeniach programowych „optymistycznych” postulatów lat dwudziestych, każe zwrócić szczególną uwagę na wypowiedzi teoretyków pierwszej fazy międzywojnia. W badaniach nad twórczością Czechowicza dokonał tego już Tadeusz Kłak w swym rozdziale *Poeta „Reflektora” i „Nowej Sztuki”*. Jednak zestawienie postulatów Tadeusza Peipera z wykoncypowanym na podstawie młodzieńczych tekstów lirycznych światopoglądem estetycznym autora *Kamienia* warto uzupełnić o jeden, pominięty w dotychczasowych badaniach aspekt. Optymizm pierwszej awangardy, który swą najpełniejszą realizację znajdował w utopiach autora *Raz*, oparty był wszak na pewnym przewartościowaniu, które to, jak się wydaje, skupiło uwagę Czechowicza w tomiku *dzień jak co dzień*. Zmiana dotychczasowych ocen moralnych wiązała się z nowym spojrzeniem na fenomen wojny i destrukcji, który w ujęciu optymistów z pierwszej awangardy był przede wszystkim elementem twórczym, kreacyjnym, był błogosławieństwem „nowych czasów”. Radość destrukcji, jako nowego początku, daje się zaobserwować niewątpliwie w twórczości Przybosia jeszcze w latach trzydziestych<sup>5</sup>, choć jej początki wiążą się z wypowiedziami Tadeusza Peipera, być może wywiedzionymi z założeń włoskich futurystów, mówiących o wojnie jako środku „higienicznym”. Autor *Raz* odnosił się bowiem gloryfikująco do zjawiska wojny, szczególnie zaś chwalił jej „wielkie”, „światowe” rozmiary:

Dopiero wojna poniosła człowieka na drogi, na których miał się spotkać z duszą wieku i iść za nią:

Widziana z wysokich wież przeszłości wojna, którą mamy poza sobą, była doniosłym wypadkiem także w dziedzinie uprawy ducha.

Niszczyła? Niszczyła. Ale każde jej niszczenie poprzedzone było gigantycznym aktem twórczym. Każda strata, poprzez nią wyrządzona, pochodziła z czynu, który był nabytkiem. Jej straszne maszyny śmierci były obietnicą przyszłych potężnych maszyn życia. Niszczyła twory cywilizacji środkami wyższej cywilizacji<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Por. opisanie przez Edwarda Balcerzana zjawisko „radosnego katastrofizmu”. E. BALCERZAN: *Wstęp*. W: J. PRZYBOS: *Sytuacje liryczne*. Wstęp E. BALCERZAN. Wybór E. BALCERZAN, A. LEGEŻYŃSKA. Wrocław 1989, s. LIII–LXVII.

<sup>6</sup> T. PEIPER: *Punkt Wyjścia*. „Zwrotnica” 1922, nr 1.

Konfrontując założenia programowe Tadeusza Peipera, które *de facto* stawały się poglądami „pierwszej awangardy” warto pamiętać o tych uwagach, albowiem ich prowokacyjny charakter przestał chyba imponować Czechowiczowi i jego następcom. Postawa Peipera bowiem daje się rozszyfrować przede wszystkim jako akt bezgranicznej ufności w cywilizacyjny postęp. O reperkusjach tej postawy będzie jeszcze mowa, natomiast na początek warto by się zastanowić, jaki obraz wojny daje w swej twórczości autor *nic więcej*, w jakim stopniu jego poglądy uwzględniają przewartościowania, które stały się postulatem orędownika postępu, a zarazem redaktora „Zwrotnicy”.

Jeśli omawia się problem wojny w twórczości Czechowicza, to zazwyczaj zwykło się w tym kontekście mówić o doświadczeniu biograficznym, którego echem stały się utwory należące do innego rodzaju literackiego – do prozy. Ochotniczy udział w wojnie polsko-bolszewickiej 1920 roku zaowocował kilkoma opowiadaniem, które można łączyć z pacyfistycznymi tekstami Barbusse’a, a krytycy wskazują też powinowactwa z *Armią Konną* Babla<sup>7</sup>. Byłby w tym kontekście Czechowicz reprezentantem ekspresjonistycznego pacyfizmu, który przedstawia okropieństwo wojny, walcząc w ten sposób w imię humanitaryzmu i optując za ideą zaprzestania wszelkich zbrojnych konfliktów. Kwestia ta wydaje się jednak znacznie bardziej złożona, a bliższe przyjrzenie się owym tekstom zdradza ówczesne zainteresowania poety, które koncentrują się na bardzo wyrotowej lekturze Nietzschego. Dzieje się tak nie tylko za sprawą przywołania tego autora w opowiadaniu *Ludzie, konie, deszcz. Wspomnienie z 1920 roku*<sup>8</sup>. Echa postaci starego kanoniera i pruskiej tradycji militarnej dają się wszak rozpoznać w powracającej kilkakrotnie postaci plutonowego Eggera, „weterana znad Sambry, Mozy i Mozeli”<sup>9</sup>. To prowokacyjne przywiązanie do postaci kontrowersyjnego filozofa prowadzi

<sup>7</sup> Por. T. KŁAK: *Wstęp*. W: J. CZECHOWICZ: *Koń rydzy. Utwory prozą*. Oprac. T. KŁAK. Lublin 1990, s. 44–46.

<sup>8</sup> J. CZECHOWICZ: *Ludzie, konie, deszcz. Wspomnienie z 1920 roku*. W: TEGOŻ: *Koń rydzy...*, s. 233.

<sup>9</sup> Bohater ten kilkakrotnie pojawia się tekstach Czechowicza, by wspomnieć opowiadania *Bitwa po bitwie*, *Dwa kierunki*, *Kwiatek*. Por. J. CZECHOWICZ: *Koń rydzy...*

także do specyficznego przewartościowania, jakie daje się zauważyć w tekstach wojennych Czechowicza. Oto poeta zdaje się sugerować, że jedyną wartą ocalenia w zawierusze wojennej jakością staje się piękno. Jest to, zdaje się, jedyny argument przemawiający przeciw wojnie, a ten osobliwy wybór środków wymierzonych przeciw wojnie znacznie odróżnia Czechowicza od wspomnianych w jego kontekście wypowiedzi ekspresjonistycznych. Młodopolską duchem obronę estetyki, jej antywojenny charakter uznać jednak należy za akt będący swoistym regresem w porównaniu z radykalizmem Peipera, który wojnę sprzągał z postępem i kazał jej być koryfeuszem „wyższej cywilizacji”.

W wierszach zebranych w tomie *dzień jak co dzień* wojna przedstawiona zostaje w sposób jeszcze bardziej zaskakujący. Warto zwrócić uwagę szczególnie na utwór *daleko*, który otwiera cały zbiorek.

wiatraki kołyszą horyzont  
chaty pachną stepem  
chatom źle  
stoją na palcach o zachodzie ślepe  
wspinają się jak konie  
za chwilę się pogryzą

nie step ucichłe morze  
rozlewa się wieczór bez szumu  
świecące szyby otoczyły kolejowy dworzec  
zachód mozolnie żuje gumę

ostajcie zdrowo matuś  
z wojska napiszę list  
nad parowozem dym białe kwiaty  
gwizd

w niedzielę pociąg odjechał  
w inną niedzielę przyjedzie  
pracują czerwone obłoki pchają się ku słońcu  
na stacji dzień jak co dzień tydzień jak tydzień  
a szyny  
szyny się nigdzie nie kończą<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> J. CZECHOWICZ: *daleko*. W: TEGOŻ: *Poezje zebrane*. Oprac. A. MADYDA. Toruń 1997, s. 55. Wszystkie cytaty z wiersza *daleko* pochodzą z tego wydania.

Tytuł tekstu bynajmniej nie zdradza żadnych militarnych tematów. Tytuł ten komunikuje niewiele, okolicznik miejsca – formułę tę cechuje pewna nieokreśloność treści. Pobieżna lektura zdradza wyraźną inspirację modernizmem i jego formułą psychizacji pejzażu. Co dla Czechowicza typowe, wiersz odwołuje się do tradycji sielanki, polemizując zarazem z idealistycznym wyobrażeniem idyllicznego bytowania.

Zagadnienie bukolicznego czy antybukolicznego tła wydaje się jednak w tym utworze drugorzędne, kluczowy zdaje się inny motyw, który łączy ton wiersza z egzystencjalną dominantą wyrażoną w tytule całego tomu:

ostajcie zdrowo matuś  
z wojska napiszę list  
nad parowozem dym białe kwiaty  
gwizd

Zmiana poetyki utworu i sekwencja wtrąconych zdań, cytatów z banalnego pożegnania, modyfikuje nie tylko stylistykę pierwszego z utworów, który zdawał się młodopolskim pejzażem wewnętrznym, a okazuje się scenką z prowincjonalnego życia, lecz także wskazuje kluczowe odniesienie całego tekstu, którym jest obraz ledwie sygnalizowanego, militarnego tła utworu. Wprowadzenie do wiersza dwu postaci i umiejętne ich przedstawienie przez przytoczenie urywanej rozmowy obojga decyduje także o przydziale ról obu bohaterom. Portret żołnierza i matki stojących na kolejowym dworcu stanowi antytetyczne zbliżenie, które dynamizuje senny pejzaż przedstawiający wiejski, pełen wewnętrznego napięcia zachód słońca. Rozmowa ta przywraca niejako realność wydarzenia, czyniąc je powszednim i tuzinkowym. I właśnie ten aspekt codzienności, zwyczajności stać się ma dla całego zbioru kluczowy. Co jednak istotne, sugestia ta zostaje wprowadzona z wykorzystaniem motywu militarnego, ponieważ cechą charakterystyczną całego tomiku wydaje się wprowadzenie tematyki wojennej w sferę zwyczajności, powszedniości, banalnych zdarzeń i sytuacji. Właściwość ta staje się pierwszym z wyróżników Czechowiczowskiego obrazu wojny zamieszczonego w zbiorze *dzień jak co dzień*. Wojna to w tomiku tym stan zwyczajny, otoczony banalnymi sytuacjami i prostymi zachowaniami, to codzienny

rytuał wpisany w najmniejsze nawet znaki rzeczywistości. Wprowadzie stanowi on źródło tajemnych napięć wewnętrznych, których obrazem jest niespokojny, pełen groźnych znaków pejzaż wiejski, jednak owo pełne lęku spojrzenie na panoramę wsi zostaje złagodzone filmową duchem zmianą perspektywy. Spojrzenie na dworzec kolejowy w zachodzącym słońcu zawieszają element trwogi, wprowadzając w jego miejsce stan nudy. Dopiero dzięki tej zmianie nastroju możliwa staje się ekspozycja „bohaterów” utworu. Tym samym okazuje się, że tłem uobecnienia się tematyki militarnej nie jest wyłącznie, jak można by domniemywać, nastrój przerażenia. Zostaje on częściowo anulowany na rzecz poczucia powszedniości zdarzeń i sytuacji, zwyczajności prostego gestu, przy czym stanem normalnym, sytuacją codzienną staje się w tym wierszu odjazd syna do wojska.

Na podstawie tekstu raczej nie można by orzec, czy wiersz *daleko* opowiada o wyjeździe żołnierza na front. Jego słowa mówią metonimicznie o „wojsku” i jedynie kontekst historyczny mógłby sugerować, że mamy do czynienia z wierszem wojennym. Jednak jest to jedynie domniemanie, niezmienną naczelną sugestii utworu, w którym mowa o stanie mobilizacji, jako o sytuacji nie tyle wyjątkowej, ile głęboko powszedniej, oczywistej. Dwie kwestie domagają się w związku z tym wyjaśnienia. Po pierwsze, strategia przyjęta przez Czechowicza wyklucza możliwość mówienia o wojnie z patosem i emfazą, a więc w sposób, jaki bliski był Peiperowi. Nowa formuła opowiadania o wojnie nie tylko wiązać się może z doświadczeniem biograficznym, lecz sugeruje ona także odmienną orientację światopoglądową. Obraz wojny w tekstach obu twórców wydaje się w tym kontekście nie tylko odmienny. Autor *nuty człowieczej* zdaje się przedstawiać polemiczny wobec koncepcji redaktora „Zwrotnicy” model doświadczenia militarnego, jako bolesnego i powszedniego doświadczenia wyobcowania z wszystkiego, co najbliższe – jest to stan opuszczenia rodzimej przestrzeni, rozłąki z najbliższymi osobami. Doświadczenia nie są zarezerwowane wyłącznie dla przeżycia wyjazdu na front, a ujęcie takie doprowadza do drugiej konstatacji: wojna to zjawisko przyziemne, codzienne.

Można by przypuszczać, że stan taki służyć ma umniejszeniu grozy doświadczenia frontowego, gdyż je poniekąd wypiera

i zamiast niego przedstawia tkliwą scenę, całkiem powszednią i pozbawioną patosu. Byłby to zatem istotny regres w porównaniu choćby z wierszem *Front* zamieszczonym w *Kamieniu*. Zmiana tej strategii dokonuje się jednak w ramach większego przedsięwzięcia, którego celem staje się teraz uświadomienie powszedniości wojny, jej związku z dniami powszednim, a zatem z każdym doświadczalnym dniem. Wojna jako stan normalny i doskonale znany – ta sytuacja diametralnie różni się od koncepcji Peipera, który w wojnie widział najbardziej wyjątkowe wydarzenie w przedziale czasowym kilkunastu, a może nawet kilkadziesiątu lat. Owa nadzwyczajność wielkiej wojny miała poniekąd łagodzić potworne skutki, jakie przyniosła ona Europejczykom na co dzień. Peiper gloryfikuje wojnę, traktując ją jako wielkie święto XX wieku. Taka wykładnia tego złowieszczonego wydarzenia koresponduje z sugestią Rogera Caillois, który tłumaczy związki wojny i święta niecodziennością wystąpień zbrojnych<sup>11</sup>. Inaczej Czechowicz, który eksponuje pozorność takiego przekonania, jeśli tylko zamienić rolę obserwatora na uczestnika.

O tym, że wojna w ujęciu Czechowicza jest zjawiskiem powszechnym, nie trzeba przekonywać, jeśli czyta się wiersz *dzisiaj verdun* lub frazy mówiące o tym, że „nam i bitwom elementarnym / na dwoje wróżący janus” (*rymy pobożne*). Jej obraz jako codziennego doświadczenia umniejsza jej wyjątkowość, lecz nie anuluje jej grozy. Prowadzi to z kolei do swoistego porażenia świadomości, która odkrywa obrazy konfrontacji wrogich sobie sił w najbardziej neutralnych obrazach codzienności. Wystarczy wrócić do pierwszej zwrotki omawianego wiersza *daleko*, aby zauważyć, że choć wojna nie jest dla Czechowicza patetycznym świętem, kiedy to składa się ofiary krwiożerczym bogom, jest ona wszechobecna, gdyż zarażona nią świadomość przekłada neutralny pejzaż wiejski na obraz znarowionych koni. Ten ostatni zaś, jak podaje Tadeusz Kłak<sup>12</sup>, odsyła do prywatnego rezerwuaru typowych, Czechowiczowskich obrazów, w którym koń stanowi symbol wojny

<sup>11</sup> Por. R. CAILLOIS: *Wojna i sacrum*. W: TEGOŻ: *Człowiek i sacrum*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, E. BURSKA. Warszawa 1995, s. 187–206.

<sup>12</sup> „Koń w rezultacie staje się Czechowicza hasłem wywoławczym wszystkich niepokojów, burz i katastrof, jednym z najważniejszych obrazów, które je zapowiadają i wyrażają”. T. KŁAK: *Czechowicz. Mity i magia...*, s. 66.

i zniszczenia. Przedstawianie porażonej świadomości prowadzi do przekreślenia możliwości konsolacyjnego ujmowania wojny jako sytuacji „normalnej”, zwykłej. Codziennosc wojenna to nie opis wyniszczającego trwania w okopach, lecz sytuacja wpisania obrazu wojny w najprostsze znaki powszedniego bytowania. Ostatecznie prowadzi to jednak do stanu permanentnego, bo wpisane do codzienności, przerażenia, które semiotyzuje każdy element percypowanej przestrzeni i naznacza ją – jak powiedziałyby Czechowicz – „wojenną, czerwoną prawdą”.

Poruszenie, jakie wywołuje w percepcji rzeczywistości fakt wojennej codzienności, pozwala na potraktowanie owego wiersza jako wyrazu doświadczenia „totalnej mobilizacji”, która za Erstem Jüngerem oznaczać by miała stan niespotykanego przed XX wiekiem poruszenia i pożytkowania wszelkich pokładów energii tkwiących zarówno w świecie, jak i człowieku, gdy ten ostatni upodobnić się musi do człowieka pracy<sup>13</sup>. „Wysokie napięcie” w wierszu *daleko* daje się zauważyć już w początkowych fragmentach utworu, które obrazują „potencjalną” energię tkwiącą w widoku „pachnących stepem chat”. Wiele fragment ten mówi o psychice człowieka powołanego do wojska, gdyż przedstawiona we wstępie psychizacja ewidentnie celuje w obrazowaniu meandrów „życia nowoczesnego”. Obraz skomasowanej energii daje się także zaobserwować w motywie parowozu, który nie tylko „modernizuje” sielski obrazek, lecz służy raczej podkreśleniu ogromnej siły, eksploatującej niemalże w tym idyllicznym krajobrazie.

Czechowicz jednak umiejętnie neutralizuje ów potężny potencjał i często w ten sposób przedstawia zarysowaną sytuację, aby nagromadzonej w jednym punkcie mocy przeciwstawić obraz odmienny, zmierzający do rozproszenia, dezintegracji. Ta dialektyka obecna jest także w „opisowej” części wiersza, gdzie wspomina się o „ucichłym morzu”, które wyraźnie „rozładowuje” obraz znarowionych koni. Podobnie w przytoczonej strofie wskazanie rozplywającej się w powietrzu pary wodnej osłabia dynamiczną wymowę zwrotki, przedstawiającej obraz stojącego na stacji parowozu. Motyw kojącego rozpadu, wyraźnie dodatnio nacechowany,

---

<sup>13</sup> Por. E. JÜNGER: *Die totale Mobilmachung*. W: TEGOŻ: *Betrachtungen zur Zeit. Sämtliche Werke*. Stuttgart 1980, s. 121–141.

zyskuje w utworze walor estetyczny i nie przypadkiem wspomina się o „białych kwiatach” dymu. Piękno zaś – szczególnie piękno przyrody – stanowi w rezerwuarze Czechowiczowskich motywów najważniejszy czynnik przeciwstawiający się wojnie i jej światu. Na tej opozycji zbudował wszak poeta opowiadanie *Kwiatek (wspomnienie z 1920 roku)*, którego finał także przedstawia sytuację rozproszenia w ogniu tego delikatnego elementu, tak niedopasowanego do frontowej scenerii.

Typ samym okazuje się, że już pierwszy wiersz zbioru przedstawia w skrócie kluczową dla Czechowicza opozycję. Jeden z jej członów stanowi temat wojenny przedstawiony przede wszystkim jako doświadczenie schorowanej psychiki, która rejestruje świat jako scenierię wewnętrznych napięć projektowanych na widziany świat<sup>14</sup>. W sukurs owej energetycznej wyobraźni idą obrazy związane ze światem techniki, które *per se* wiążą się ze stanami kumulacji mocy i przedstawiają dynamikę świata w sposób niezawołowany, a zarazem pozbawiony elementu projekcji. Wydaje się, że ta imaginacyjna dominanta znajduje swą antytezę w estetyzowanej wizji rozproszenia w bezmiarze, rozpląnięcia się w przestworzach, natomiast obietnicą takiego wybawienia od napięć stają się przestrzeń i piękno. W ten właśnie sposób otwiera się w poezji Czechowicza temat jego prowincjonalnych pejzaży, które stają się deklaracją uśmierzenia schorowanej wyobraźni wizją bezbolesnej utraty zasady jednostkowej i w takiej komunii z zewnątrz do głosu dochodzi idea zbawienia przez piękno.

Na przecięciu dynamicznej, porażającej chwili oraz beczasowego, kontemplacyjnego trwania w przestrzeni powstaje trzecia forma doświadczenia temporalnego, o którym mówi wyraźnie zwrotka ostatnia. Byłby to czas egzystencji, wyjąłowany z przera-

---

<sup>14</sup> W planie biograficznym można by się tu odwołać do psychoanalitycznego studium Kariny Bonowicz, która rozpoznaje u Czechowicza zespół stresu pourazowego, związanego z doświadczeniami frontowymi poety podczas wojny polsko-bolszewickiej. Jest to, według autorki, kluczowe przeżycie autora *nuty człowieczej*, które zaważyło na jego całym życiu i nadało jego twórczości tak szczególny charakter: „W jego poezji słychać zatem bardzo wyraźnie lament byłego żołnierza, na którego psyche wojna odcisnęła trwałe piętno”. K. BONOWICZ: *Józefa Czechowicza teatr widziadeł i snów. Studium psychoanalityczne twórczości poetyckiej*. Kraków 2013, s. 80–81.



zających chwil, ale podważający także stan bezczasowej komunii z przestrzenią, to mozolne mierzenie się z przemijaniem, gdy

w niedzielę pociąg odjechał  
w inną niedzielę przyjedzie  
pracują czerwone obłoki pchają ku słońcu  
na stacji dzień jak co dzień tydzień jak tydzień  
a szyny  
szyny się nigdzie nie kończą

Cechą charakterystyczną ostatniej zwrotki i elementem zwracającym szczególną uwagę wydaje się nadmiar określeń związanych z czasem oraz ich specyficzna definicja, którą można by potraktować jako logiczny błąd, definicję *idem per idem*. Ta abstrakcyjna formuła odniesiona do subiektywnego odczuwania czasu okazuje się jednak zyskiwać na znaczeniu i komunikować przekonanie zatarcia się „znaków szczególnych” poszczególnych dni i tygodni, przemiany czasu w jednorodną substancję. Tym zaś, co charakterystyczne w niedzielę, dniu i tygodniu, jest ich powtarzalność, która wydobywa niejako z czasu to, co niezmienne. Upodobnienie niedzielę do niedzielę, tygodnia do innego tygodnia otwiera tym samym swoistą esencjalną metafizykę, która – zakorzeniona w codzienności – staje się tu wydobyciem trwałego i niezmiennego spoiwa świata.

O „metafizycznym” tle tych zdarzeń świadczyć też może figura słońca niespodziewanie pojawiająca się w trzecim wersie strofki. Cały ten wers zdaje się zbyt technicznym wtrąceniem, niepowiązaniem z treścią zwrotki. Jego obecność tłumaczyć można nawiązaniem do wcześniejszych fragmentów komunikujących wpisane w pejzaż psychiczne stany lirycznego „ja”. Tym razem jednak obraz przemierzających się obłoków zmetaforyzowano w taki sposób, że trudno by mówić o zabiegu psychizacji. Wyobraźniową dominantą staje się „obiektywny” obraz odjeżdżającego pociągu, który doczekał się swego imaginacyjnego powtórzenia w wizji „pchających się do słońca obłoków”. Ta redukcja emocjonalnej tkanki wiersza bez wątplenia wiąże się z wykorzystaniem technicznego instrumentarium. Tym samym ów nadliczbowy wers okazuje się dyskretną sugestią awangardowego ujęcia tematu i za sprawą tego przesunięcia dochodzi do osobliwego przewartościowania. Polega

ono na eliminacji wątków emotywnych i zastąpienia ich beznamiętną monotonią, która znajduje wyraz w czynności przypisanej przemieszczającym się chmurom.

Motyw pracy to nie tylko jeszcze jeden dowód na podskórną obecność awangardowych treści w tej – wydawać by się mogło – tkliwej antysielance. Wprowadza on bowiem do wiersza nową jakość, która przeciwstawia się wcześniejszym tendencjom w wierszu i prowadzi do ustanowienia osobliwej metafizyki opartej na uciążliwej powtarzalności czynności i zdarzeń. Są one przeciwstawione dramatycznej scenie opisanej we wcześniejszych zwrotkach. Swoisty obiektywizm ostatnich wersów, potraktowanie rzeczywistości jako potężnego procesu pracy, okazuje się w swej istocie ignorować osobiste, emocjonalne treści i kierować uwagę czytelnika na niezmienny, monotonna porządek. Daje on o sobie znać w specyfice czasu tej technicznej działalności, który cechują powtarzalność i nuda. Wszystkie te elementy dotyczą wiersza o wyraźnie wojennej treści. Wątki militarne i emocjonalne zdają się jednak ustępować w ostatniej zwrotce motywom nużącej pracy oraz techniki, jednak to osobliwe przesunięcie nie jest niczym innym jak odkryciem swoistej zasady wojny. W powstałym w tym samym czasie eseju Ernsta Jüngera *Die totale Mobilmachung* mówi się wprost o specyfice wielkiej wojny, która upodobniła się do potężnego procesu pracy: „So fließt auch das Bild des Krieges als einer bewaffneten Handlung immer mehr in das weitergespannte Bild eines gigantischen Arbeitsprozesses ein”<sup>15</sup>. Także obraz wojny w otwierającym tomik *dzień jak co dzień* wierszu *daleko* zdaje się rezygnować z typowej dla literatury pacyfistycznej czysto wojennej scenerii i sugerować niespodziewaną ewolucję istoty wojny, która staje się częścią technicznej działalności człowieka. Tak właśnie prezentują się przejawy aktywności militarnej, są to jedynie intensywniej odczute zjawiska pracy, projektowanej nawet na neutralne obrazy przemieszczających się obłoków. Technika i praca – dwa cenione przez Peipera i awangardzistów tematy liryczne, okazują się inkorporować trzeci, także ceniony przez redaktora „Zwrot-

---

<sup>15</sup> „W ten sposób w obraz wojny, jako zbrojnego działania włącza się coraz bardziej napięty obraz gigantycznego procesu pracy”. E JÜNGER: *Die totale Mobilmachung...*, s. 126.

nicy” problem – wojnę. Ta ostatnia staje się tym samym obiektywnym przejawem rozwoju cywilizacyjnego, tak jak znakiem cywilizacyjnego rozwoju okazuje się obecna w pobliżu wsi kolejowa stacja. Dokonującą się tam pracę ekwipowania żołnierzy na front poddano zaskakującej rutynie, jest to wszak „codziennosc” w owej instytucji. Ten nowy czasowy horyzont powszedniości dochodzący do głosu także w związku z ujawnieniem się istoty procesu pracy wprowadza jednocześnie nową metafizykę czasów rozwoju techniki, o której wspominają ostatnie wersy cytowanej zwrotki.

Obraz szyn ewidentnie stanowi materializację motywu temporalnego, w którym do głosu dochodzi doświadczenie powszedniości. Ta prefiguracja osobliwej nieskończoności ewidentnie cechuje przedstawienia związane z negatywnością, szyny stają się obrazem nicości wpisanej w codzienny rytm pracy. Ich nieskończoność przypomina o nieprzerwanym rytmie pracy na stacji i ta specyficzna metafizyka stanie się wkrótce podstawą do snucia refleksji na temat katastrofalnego w skutkach anektowania sfery wyobrażeń związanych ze śmiercią przez doświadczenie codzienności. Opowiadać o tym będzie wiersz, który ewidentnie stanowi kontynuację omawianego wiersza. Utwór *śmierć* (incipit: „napisano stacja towarowa”), choć opowiada w prymarnej warstwie sensów jedynie o przemysłowym uboju bydła, jest, zdaniem Jacka Leociaka, wojennym prorocstwem<sup>16</sup>. Podejmuje on bowiem kwestię, która napawa największym przerażeniem, jeśli zastanawiać się nad okropieństwami kolejnej, drugiej wojny światowej. Zastanawiające, że również w tym wierszu wyobrażenia poety organizuje się wokół specyficznego nastroju obecnego już w omawianym utworze *daleko*. Będzie to owo doświadczenie trwającej codziennej pracy, całkowitej mechanizacji zachowań, prowadzącej do osobliwej negatywnej metafizyki. Albowiem zarówno w wierszu *śmierć*, jak i w pozornie banalnym utworze *daleko* nicość zgłębianą jest już przez ekspozycję bezdusznej codzienności dnia pracy. Syzyfowe memento brzmi jak przestroga o niekończących się szynach i wyraz przekonania o istnieniu krów, których jedynym sensem eg-

---

<sup>16</sup> Por. J. LEOCIĄK: *Figura Zagłady. (Wokół „śmierci” Józefa Czechowicza)*. W: *Czytanie Czechowicza*. Oprac. P. PRÓCHNIAK, J. KOPCIŃSKI. Lublin 2003, s. 121–134.

zystencji jest ich własna śmierć. To porażenie śmiercią i wpisaniem w powszedniość przemijaniem prowadzi zaś do ukonstytuowania się specyficznej Czechowiczowskiej postawangardowej metafizyki, której istotą staje się tak hołubiona w metafizyce nicłość<sup>17</sup>.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- CZECHOWICZ J.: *Koń rydzy. Utwory prozą*. Oprac. T. KŁAK. Lublin 1990.  
 CZECHOWICZ J.: *Listy*. Oprac. T. KŁAK. Lublin 1977.  
 CZECHOWICZ J.: *Poezje zebrane*. Oprac. A. MADYDA. Toruń 1997.

### Bibliografia przedmiotowa

- BALCERZAN E.: *Wstęp*. W: J. PRZYBOS: *Sytuacje liryczne*. Wstęp E. BALCERZAN. Wybór E. BALCERZAN, A. LEGEŻYŃSKA. Wrocław 1989.  
 BONOWICZ K.: *Józefa Czechowicza teatr widziadeł i snów. Studium psychoanalityczne twórczości poetyckiej*. Kraków 2013.  
 CAILLOIS R.: *Wojna i sacrum*. W: TEGOŻ: *Człowiek i sacrum*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, E. BURSKA. Warszawa 1995.  
 GAWLIŃSKI S.: *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym. Elementy socjologii i poetyki*. Katowice 1983.  
 HEIDEGGER M.: *Czym jest metafizyka?*. Przeł. K. POMIAN. W: TEGOŻ: *Znaki drogi*. Warszawa 1999.  
 JÜNGER E.: *Die totale Mobilmachung*. W: TEGOŻ: *Betrachtungen zur Zeit. Sämtliche Werke*. Stuttgart 1980.  
 KŁAK T.: *Czechowicz. Mity i magia*. Kraków 1973.  
 KŁAK T.: *Wstęp*. W: J. CZECHOWICZ: *Koń rydzy. Utwory prozą*. Oprac. T. KŁAK. Lublin 1990.  
 LEOCIAK J.: *Figura Zagłady. (Wokół „śmierci” Józefa Czechowicza)*. W: *Czytanie Czechowicza*. Oprac. P. PRÓCHNIAK, J. KOPCIŃSKI. Lublin 2003.  
 PEIPER T.: *Punkt Wyjścia*. „Zwrotnica” 1922, nr 1.

<sup>17</sup> „Jeśli pytanie o bycie jako takie jest wszechobejmującym pytaniem metafizyki, to pytanie o nicłość okazuje się tego rodzaju, że pochłania całość metafizyki”. M. HEIDEGGER: *Czym jest metafizyka?*. Przeł. K. POMIAN. W: TEGOŻ: *Znaki drogi*. Warszawa 1999, s. 109.

Marcin Całbecki

**Between avant-gardism and existence  
On the image of war in the poem *daleko* by Józef Czechowicz**

Summary

The article *Between avant-gardism and existence. On the image of war in the poem „daleko” by Józef Czechowicz* is an attempt at tracing the breakthrough that occurred in the poetry of the author of *nuta człowieka* with relation to his rejection of optimistic worldview formed in the spirit of Cracovian avant-garde, and his adopting a distinct, near-catastrophism tonality, which in time became a model for the works of the so-called second avant-garde. The turning-point seems to be the publishing of Czechowicz's second volume, *dzień jak co dzień*. The article analyses the opening poem from this volume, entitled *daleko*. This work appears to be a meditation upon the condition of a man put against a borderline situation, as is the experience of war. Paradoxically, this work is not strictly a war poem, however, the imagery of Czechowicz discerns the nightmare of war in every, even neutral, landscape. This “infection” with war seems to correspond with the state of “total mobilization” observed by Ernst Jünger, which eliminates the boundary between the state of war and peace. In this situation, the sense of anxiety seems to dominate in this work, and the verbalized fear situates it in the spirit that is close to existentialism in its lay variant. In such a conceptualization, the subject of the poetic afterthought in Czechowicz's work becomes nothingness, so strange for the doctrine of the Cracovian avant-garde, and later achievements of the author of *Nic Więcej* only support this thesis.



Bernadetta Darska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

**Granice przeszłości, granice przyszłości  
O sytuacjach bez wyjścia  
na przykładzie reportażu Aleksandry Łojek  
*Belfast. 99 ścian pokoju***

Trwający wiele lat konflikt między katolikami a protestantami w Irlandii Północnej wydaje się problemem dobrze znanym, ale i wymazanym z mapy niewralgicznych punktów Europy. Z jednej więc strony zazwyczaj mamy konkretne skojarzenia, kiedy słyszymy o IRA (Irlandzkiej Armii Republikańskiej) czy o tak zwanych Kłopotach, w trakcie których w latach 1968–1998 zginęło ponad trzy tysiące ludzi<sup>1</sup>, z drugiej – pozostajemy zwykle ze swoją wiedzą na poziomie popkulturowych odniesień. Mieliśmy bowiem okazję czytać powieści kryminalne, w których kwestia zawieszenia konfliktu po tak zwanym porozumieniu wielkopiątkowym staje się punktem zapalnym opowieści<sup>2</sup>. Mogliśmy również oglądać filmy,

---

<sup>1</sup> Dane te podaje autorka reportażu. Natknijmy się na nie również na przykład w książce Viktora Grotowicza, choć pojawiają się tutaj niewielkie rozbieżności związane z cezurą czasową: „Między rokiem 1969, w którym do głosu doszła nowa generacja irlandzkich terrorystów, a 1994 na skutek akcji IRA śmierć poniosło ponad 3 000 osób – w samej Irlandii Północnej tych było prawie 1500”. V. GROTOVICZ: *Terroryzm w Europie Zachodniej. W imię narodu i lepszej sprawy*. Warszawa–Wrocław 1999, s. 315. Warto również zapoznać się z książką W. GRUSZKI: *Konflikt w Irlandii Północnej. Przyczyny, przebieg i perspektywy uregulowania*. Warszawa 1977. Rozważania autora, zważywszy na rok wydania publikacji, urywają się w momencie, gdy dalsze odsłony konfliktu miały się jeszcze ujawnić. Są jednak interesującą próbą postawienia tez dotyczących rozwoju konfliktu i jego ewentualnego zażegnania.

<sup>2</sup> Przykładem mierzenia się z problematyką w literaturze popularnej są na przykład następujące kryminały: S. NEVILLE: *Duchy Belfastu*. Przeł. T. KONAT-

w których konflikt między protestantami, chcącymi zachowania trwałej politycznej więzi z Wielką Brytanią, a katolikami, gotowymi walczyć na śmierć i życie, by uniezależnić Irlandię Północną od Królestwa, jest kluczowym motywem, niosącym etyczne uwikłania bohaterów i odsłaniającym niejednoznaczność wyborów podejmowanych w cieniu śmiertelnego nieraz zagrożenia<sup>3</sup>. Aleksandra Łojek nie proponuje czytelnikom reportażu historycznego. Choć wielokrotnie objaśnia różnego rodzaju zawilości sprzed lat, koncentruje się na współczesności. Próbuje odpowiedzieć na pytania, czy porozumienie między podziałami jest możliwe, czy uda się zachować pokój, czy da się zburzyć mury, które trzeba było wznieść tylko po to, by we względnym spokoju można było żyć. Reporterkę interesuje zwykły człowiek wpłątany w niezwykle wydarzenia. Trudno bowiem uznać, by ostatnie kilkadziesiąt lat historii Irlandii Północnej miało w sobie coś z banału. Oczywiście, perspektywa niesamowitości tamtejszych realiów to punkt widzenia przybysza, obserwatora, Obcego. Ci, którzy żyją w cieniu polityczno-religijnego konfliktu, muszą się nauczyć, nauczyli się i uczą się trwać w codzienności w taki sposób, by mieć w sobie akceptację nie tylko tego, co ona przynosi i co wiąże się z przetrwaniem, ale również tego, co ma związek z końcem, ostatecznością, umieraniem. Ludzie, których opisuje Łojek, naznaczeni są dramatem miejsca i swoich czasów. Mury, które ich dzielą, mają nie tylko wymiar dosłowny (są wybudowane), lecz także symboliczny (istnieją w głowach mieszkańców miasta)<sup>4</sup>.

---

KOWSKI. Warszawa 2012; S. NEVILLE: *Zmowa*. Przeł. T. KONATKOWSKI. Warszawa 2015. Warto również zwrócić uwagę na kultową podobno powieść o losach trzydziestolatków dorastających w cieniu zamieszek: R. MCLIAM WILSON: *Ulica marzycieli*. Przeł. M. GRABSKA-RYŃSKA. Warszawa 2000.

<sup>3</sup> Reporterka odwołuje się do następujących tytułów – do *Gry pozorów* (1992) i do *Zdrady* (1997). Warto obejrzeć *Krwawą niedzielę* (2002), *Głód* (2008) czy *W imię ojca* (1992).

<sup>4</sup> O pewnym stygmacie związanym z życiem w Belfaście pisał też Witold Gruska: „To miasto albo niszczy człowieka, albo czyni go bezlitosnym. Ludzie w Belfaście w większości cierpią na to, co ten i ów dziennikarz zaczął określać mianem »znużenia okazywaniem współczucia«. Widzieli tyle nieszczęść i słyszeli tyle wybuchów bomb i wołań o pomoc, że teraz już nawet okiem nie mrugną. »Co myślę o tych, co rzucają bomby?« – mówi jeden z mieszkańców – »Myślę, że są nudni». W. GRUSKA: „Smaragdy” *nie lubią koloru khaki*. Warszawa 1986, s. 132.



Reporterkę interesują ci, którzy reprezentują obie strony konfliktu, ci, którzy przyznają się do nienawiści, ci, którzy ukrywają swoją przeszłość, ci wreszcie, którzy dziedziczą niechęć z pokolenia na pokolenie. Łojek widzi ich w podwójnych rolach – katów i ofiar, winnych i niewinnych. Dostrzega pewną prawidłowość, w jaką wpisane są ich życiorysy – miejsce urodzenia determinuje ich przynależność do danej grupy oraz motywuje do określonych wieloletnią tradycją zachowań. Na początku książki natkniemy się na następujący fragment, w którym reporterka definiuje opisywane przez siebie osoby:

Moi bohaterowie – Brytyjczycy i Irlandczycy, często pozbawieni wielu szans, jakie dawałby inny adres zamieszkania, słabo wyedukowani albo zdobywający wykształcenie już w latach dojrzałych dzięki kursom online – są zapomniani przez brytyjskie, a co za tym idzie i ogólnosiwiatowe media. Ich świat nikogo nie interesuje, poza, oczywiście, okresem przedwyborczym, kiedy skupia się na nich ulotna na co dzień uwaga polityków. Zepchnięci na margines, niesłuchani, żyją w cieniu politycznych negocjacji, rozmów o statusie Irlandii Północnej, ale bez możliwości przebicia się do sumienia świata. O konflikcie palestyńsko-izraelskim czy Rwandzie napisano bardzo dużo w wielu językach. O ludziach Irlandii Północnej – nie<sup>5</sup>.

Charakterystyka ta stanowi mocne zaakcentowanie kilku istotnych spraw. Jest, oczywiście, manifestem ideowym autorki, która deklaruje zainteresowanie ludźmi zignorowanymi przez świat i media. Jednocześnie na plan pierwszy wysuwa się tu kwestia marginalizacji społeczeństwa naznaczonego długotrwałym konfliktem. Widać również problem niesłyszalności głosu tych, którzy doświadczyli traumy bratobójczego konfliktu. Da się też zauważyć ignorancję władz, dla których ważniejsza niż zwykły obywatel jest Wielka Polityka. To, co szczególnie zaznacza Łojek, to powiązanie tkanki miasta z biografiami jego mieszkańców. Belfast staje się miejscem symbolicznym. Autorka nie ukrywa, że topografia miast powiązana jest z jego najnowszą historią. Granice, których czytelną wizualizacją są mury, obecne są również w mentalności bohaterów reportażu.

---

<sup>5</sup> A. ŁOJEK: *Belfast. 99 ścian pokoju*. Wołowiec 2015, s. 9.

Istotna dla tego zagadnienia staje się pamięć. Zamienia się w koszmar i ocalenie jednocześnie. W pierwszym wypadku ciągle jątrzy rany, podtrzymuje wieloletnią nienawiść, niszczy możliwość porozumienia, w drugim jest ostrzeżeniem, czymś, co przeraża i co należałoby jak najszybciej wyeliminować z teraźniejszości. Ani rozpamiętywanie, ani zapomnienie nie jest wyjściem z sytuacji. Tyle że rany zadane nie tylko ciału, ale i psychice nie goją się tak po prostu i bez konsekwencji. Ból i cierpienie stają się często podstawą rodzinnej tożsamości. Nie można pogodzić się z wrogiem, gdy ofiarą był ktoś z najbliższych. To dlatego trudno jest patrzeć drugiej osobie w oczy. Zamiast życzliwego zainteresowania lub choćby obojętności można natknąć się na nienawiść. Wątek ten zostaje mocno zaakcentowany. Aleksandra Łojek opisuje Belfast i jego mieszkańców jako miasto i ludzi skazanych na funkcjonowanie w sytuacjach bez wyjścia:

To poraniona ziemia, poszatkowana murami i ścianami pokoju (*peace walls*), oddzielającymi protestantów od katolików. Najdłuższy mur, w sercu miasta, ciągnie się przez pięć kilometrów. Poza fizycznymi barierami istnieją też bariery mentalne, wzmacniane przez samych mieszkańców. Z lęku, z niewiedzy, z cynizmu polityków. One runą – za dwa, trzy pokolenia. Bo są na nich pęknięcia wykuwane przez innych mieszkańców miasta, ludzi ciężko pracujących u podstaw, by zmienić swój kraj – o nich też jest cicho. I to również bohaterowie tej książki. Irlandia Północna to miejsce, gdzie w 1998 roku przeprowadzono politykę grubej kreski, w imię pokoju postanowiono, że przeszłość jest rozdziałem zamkniętym. Wypuszczono z więzień tych, którzy walczyli w czasie Kłopotów po obu stronach (do 2000 roku amnestia objęła ponad czterysta osób). Większość obywateli przyjęła takie rozwiązanie. Tymczasem okazało się, że rany niektórych są wciąż otwarte. Że normalizacja ma swoją cenę. Że rodziny ofiar chcą znać losy swoich bliskich. Inni – chcą zemsty<sup>6</sup>.

Odcięcie się od przeszłości w imię próby normalizacji codzienności w teraźniejszości okazuje się rozwiązaniem dyskusyjnym. Na pewno ma w sobie potencjał nowego etapu w historii – nowego, a więc, być może, lepszego, pełnego możliwości, opartego

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 12–13.

na budowaniu wszystkiego na lepszych, innych zasadach. Stanowi, użyjmy tego określenia, gwałt zadany temu, co minione, a jednak ciągle żywe. Jest rodzajem przymusowej operacji na pamięci, operacji prowadzącej do usunięcia złych emocji i otwierającej na to, co dobre. Tyle że każdy chirurgiczny zabieg okazuje się w tym przypadku czymś sztucznym, nieskutecznym, uderzającym w niewinnych ludzi, dla których budowanie przyszłości jest fikcją dopóty, dopóki przeszłość nie zostanie domknięta za sprawą wiedzy – przekazanej, przerobionej, przecierpianej<sup>7</sup>.

Potwierdzenie podejrzeń dotyczących osoby potencjalnie biorącej udział w Kłopotach po tej drugiej, wrogiej stronie może skutkować realnym zagrożeniem życia „tu i teraz”. Wiedza, którą mają mieszkańcy Belfastu, tożsama jest z przypuszczeniami, zaniepokojeniem, intuicyjną pewnością, z wiadomościami przekazywanymi półoficjalnie. Aleksandra Łojek charakteryzuje postawy swoich bohaterów wobec wspomnianej wiedzy:

Tu nikt nie powie, że do czegoś należy – ta wiedza może być, jak twierdzą moi rozmówcy z obu stron, wciąż bardzo niebezpieczna i właściwie nikomu spoza samych organizacji niepotrzebna. Wspomina się zatem o znajomościach, kontaktach. Nikt nie wyzna, z kim jest związany. Jednocześnie wszyscy i tak wiedzą – zwłaszcza ci zainteresowani. Ta swoista kategoria posiadanych informacji, dostosowanych do wymogów sytuacyjnych, nosi praktyczne określenie: *need to know basis, no more, no less* – nie więcej, nie mniej, tyle, ile jest konieczne<sup>8</sup>.

Granica zarysowuje się między tymi, którzy wiedzą, a tymi, którzy nie mają informacji, ale też tymi, którzy mówią, a tymi, którzy odbierają sobie prawo głosu. Murem dzielącym ludzi jest konieczność milczenia i nieokazywania tego, że wie się więcej, niż mogłoby się wydawać. Świadomość winy i świadomość doznanej traumy bywają nie do pogodzenia. Wiedza o czyjejś niechlubnej

---

<sup>7</sup> Jan Olof Olsson i Margareta Sjögren zauważają, że mieszkańcy Irlandii Północnej mają specyficzny status przeszłości – można tu mówić i o ciężącym fatum, i o przeznaczeniu, i o uzależnieniu: „Irlandczycy są niewolnikami swej przeszłości. Może jesteśmy nimi wszyscy, ale mało jest miejsc, gdzie widać to tak dobrze jak w Irlandii, między Irlandczykami”. J.O. OLSSON, M. SJÖGREN: *Niż nad Irlandią*. Przeł. Z. ŁANOWSKI. Warszawa 1974, s. 13.

<sup>8</sup> A. ŁOJEK: *Belfast...*, s. 20–21.

roli w trwającym wiele lat konflikcie może blokować nawet najlepiej zapowiadające się próby inwestowania w przyszłość. Z kolei poczucie doznanego cierpienia i brak zadośćuczynienia unieruchamiają przebaczenie równie skutecznie jak ciągle podsykana nienawiść.

Symboliczne mury wyrastają również w języku. Łojek opisuje sytuację, w której użycie określenia Derry lub Londonderry sytuuje mówiącego po konkretnej stronie konfliktu. Nawet więc niewinne z pozoru słowo może nieść informację na temat tego, w jaki sposób daną osobę postrzegać. Upodobanie do szczegółu ma w tym kontekście znaczenie ideowe. Rezygnacja z rzeczy małych to w dalszej perspektywie konieczność wycofania się na stracone pozycje w sprawach ważnych. Tego typu praktyki językowe, w których jedno słowo niesie tak dużo informacji polityczno-ideologicznych, mogą być interesującym materiałem do badań związanych z walką o przynależność do dyskursu dominującego. Rozgrywane w języku potocznym, małe próby sił przekładają się na całkiem poważne konsekwencje w przestrzeni publicznej. Reporterka wyjaśnia zawiłości z tym związane:

Mówimy o tym samym mieście. Tyle że on właśnie zadeklarował w tym jednym zdaniu wszystko: kim jest, jakiej narodowości, do jakiej szkoły chodził, jakie są jego poglądy polityczne i, całkiem możliwe, religijne. Bo skoro informuje mnie, że to pociąg do Londonderry (a właściwie nie tylko informuje, on mnie poprawia), to wiem, że jest zadeklarowanym brytyjskim lojalistą. Chodził do szkoły protestanckiej. Skoro zawzięcie neguje istnienie drugiej nazwy miasta [Derry – B.D.], oznacza to, że nie podoba mu się toczący się tu od 1998 roku proces pokojowy, mający na celu doprowadzenie do tego, by mieszkańcy Irlandii Północnej, czyli części Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej, żyli zgodnie, nie wadząc sobie nawzajem, mimo faktu, że irlandzka część z nich uważa, że Irlandia Północna jest okupowana przez część brytyjską. [...] Gdybym była miejscową, pytaniem tym wyznałabym, że jestem katoliczką/socjalistką albo, co gorsza, komunistką, republikanką i Irlandką. Przed tym zdemaskowaniem uchronił mnie obcy akcent<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 14–15.

Pozornie mało znacząca sytuacja – pytanie o to, czy autobus jedzie do określonego celu, zamienia się w deklarację ideową, próbę sił i gotowość wejścia w słowną potyczkę o cechach polemiki historycznej, mocno zaangażowanej społecznie.

Możliwość popełnienia błędu podczas komunikowania się z drugim człowiekiem w przypadku Irlandii Północnej rodzi bardzo konkretne problemy. Aleksandra Łojek pokazuje, że obrażenie ewentualnego rozmówcy jest bardzo łatwe:

Wystarczy nie zidentyfikować jego tożsamości w sposób prawidłowy i nazwać go Irlandczykiem (jeśli jest Brytyjczykiem, czyli stanowi większość mieszkańców Irlandii Północnej) albo Brytyjczykiem (jeśli stanowi mniejszość, czyli jest Irlandczykiem), lub, co jest najgorsze, nazwać go Anglikiem. Wtedy można obrazić za jednym zamachem i Brytyjczyka, i Irlandczyka<sup>10</sup>.

Metaforyczny mur powstaje między przypadkowo poznanymi ludźmi – jeśli ktoś ujawni swój obcy akcent, jeśli ktoś nie podziela poglądów rozmówcy, jeśli ktoś ma inne wyznanie lub politycznie utożsamia się z czymś innym. Budowanie wspólnoty opiera się w tym przypadku na wykluczeniu. Identyfikowanie katolików i protestantów odbywa się za każdym razem, gdy pojawią się oni w przestrzeni publicznej. Nim dojdzie do zawarcia znajomości, ważne jest pochodzenie. Z tym wiąże się historia. Republikanie i lojaliści muszą zostać zaklasyfikowani do danej grupy, taka praktyka jest podstawą, pewnego rodzaju rytuałem wpisanym w funkcjonowanie społeczeństwa. Reporterka zwraca uwagę na fakt istnienia wielu znaków, które choć niewidoczne dla postronnych, stają się oczywiste dla wtajemniczonych. Trzeba tkwić w pewnej ciągłości doświadczenia przeszłości i fragmentaryczności odczuwania teraźniejszości, aby rozumieć, odpowiednio odczytać, nie popełnić błędu<sup>11</sup>. Przymus trwania w owym przeżyciu rozgrywa

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 35.

<sup>11</sup> Tak naprawdę to właśnie doświadczenie Kłopotów oraz ich konsekwencji, życie w ciągłym ich cieniu, powoduje, że dany mieszkaniec Belfastu umie odczytać kody nieczytelne dla przybyszy z zewnątrz. Nic w tym dziwnego, Ryszard Nycz zwraca uwagę na to, że w przypadku wyjątkowo traumatycznych przeżyć to właśnie czyjeś doświadczenie jest najważniejszym świadectwem: „Na obrobę zaś niedoskonałej sztuki wypowiedania ludzkiego doświadczenia powie-

się nie tylko na poziomie własnych wyborów, ale jest też egzekwowany przez paramilitarnych każdej ze stron. Dzięki praktyce określania przynależności podziały wśród ludzi mają się nadzwyczaj dobrze. Mury tworzone są za pomocą wypowiedzianych słów. Można w sposób dosłowny nie powiedzieć nic o swoim wyznaniu i przeszłości, ale ten, kto umie czytać między wierszami, wie, co oznacza używany akcent, ile sensów niosą dane zwyczajnie językowe, bez problemu dokona tożsamościowego rozpoznania. Łojek opisuje niechęć do kontaktowania się z tymi, którzy znajdują się po drugiej stronie muru. Ci, którzy są katolikami, nie chcą mieć wiele wspólnego z protestantami. Reporterka wspomina o odmowie udzielenia informacji taksówkarzowi z tego tylko powodu, że miał niewłaściwy akcent. I komentuje:

Na szczęście są inne, mniej subtelne znaki rozpoznawcze, kto jest kim, poza oczywiście adresem zamieszkania i imieniem. Okazuje się, że katolicy inaczej wymawiają literę „h” – „hejcz”, w odróżnieniu od protestantów, którzy mówią „ejcz”. Tu nie ma miejsca na błąd, dla lokalnych jest oczywiste, kto jak mówi. W kulturze anglosaskiej często prosi się w urzędach czy w czasie rozmów w różnego rodzaju instytucjach o przeliterowanie nazwiska – pozornie niewinna czynność na tak zwanej wyspie głównej (*mainland*, obejmującej Anglię, Szkocję i Walię) w Irlandii Północnej nabiera innego charakteru. Od razu wiadomo, z kim ma się do czynienia. Również wyzwicka są albo brytyjskie, albo irlandzkie. Irlandczyk, chcąc zwyzywać kogoś od idiotów, powie *eejit*. Brytyjczyk po zostanie przy tradycyjnym *idiot*<sup>12</sup>.

Okazuje się więc, że nawet te praktyki językowe, które nie są nacechowane w żaden sposób, jak wspomniane przeliterowanie nazwiska, niosą znaczenia umożliwiające podtrzymanie istniejących podziałów.

Symboliczne mury powstają wtedy, gdy dochodzi do interpretacji wydarzeń z przeszłości oraz prób ich upamiętnienia. W zależności od tego, jakiej grupy jest się częścią, dana postać może być postrzegana jako bohater lub ktoś, kto reprezentuje zło. Zwykli ludzie, którzy są często ofiarami tego, co działo się podczas

---

dzień przynajmniej trzeba, że nic lepszego nie mamy”. R. Nycz: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012, s. 243.

<sup>12</sup> A. ŁOJEK: *Belfast...*, s. 40.

Kłopotów, mają problem z akceptacją polityki pojednania. Jej podstawą staje się często postulat zapomnienia lub nieprzypominania. Tymczasem pamięć domaga się zadośćuczynienia. Nie zawsze musi to być zemsta, czasami chodzi tylko o jakąś formę upamiętnienia. Wydarzenia z niedawnej przeszłości rodzą jednak tyle negatywnych emocji, że niepisany zwyczajem staje się często odebranie głosu w przestrzeni publicznej tym, którzy opowiadają o swoim cierpieniu. Łojek opisuje budzącą wiele emocji audycję radiową Stephena Nolana. Wypowiadają się w niej przedstawiciele obu stron konfliktu, odsłaniając nie tylko aktualność problemów, ale i bolesność wielu diskutowanych spraw. To, co jedni nazywają koniecznością, dla innych jest zbrodnią. To, co jedni usprawiedliwiają, inni chcieliby ukarać. Dwuznaczność etyczną wpisaną w wydarzenia, a także nierozwiązywalność problemu sygnalizuje choćby ta wymiana zdań:

– Mój syn został ciężko ranny w zamachu na Shankill – płacze starsza kobieta. – Nigdy nie odzyskał równowagi psychicznej. I dzisiaj mam wciąż pamięć człowieka, który ten zamach przeprowadził? Jako bojownika o wolność? Przecież to się w głowie nie mieści. – Zamachowiec wykonał swoje zadanie, miał zabić wroga. Zginął w czasie wykonywania rozkazu, walcząc o niepodległość Irlandii – gorączkuje się inny słuchacz. Z drugiej strony barykady, to znaczy – republikanin<sup>13</sup>.

Ofiary poniesione w imię nawet najbardziej słusznej idei są nie do zaakceptowania, jeśli zabici to ktoś z rodziny wypowiadających się osób. Łatwo usprawiedliwiać cudze błędy, gdy te nie uderzają w nas samych. Gloryfikowanie zamachowców staje się obrazą dla tych, którzy musieli pochować przypadkowe ofiary. Aleksandra Łojek pokazuje, że kwestie związane ze znajdowaniem się po jednej lub drugiej stronie mają swoje konsekwencje również dziś. Choć radiowiec sugeruje, że być może najlepsze byłoby zapomnienie, i bliscy ofiar, i ci, którzy czczą pamięć zamachowców, wspominają przeszłość w taki sposób, jakby mowa była o dzisiaj lub w najlepszym razie o dobrze pamiętanym wczoraj. Czas nie leczy ran. Łojek opowiada o traumie, która pielęgnowana jest w pamięci, ale i dziedziczona z pokolenia na pokolenie:

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 25–26.

– Przeszość jest naszą terażniejszością – mówi kobieta, która straciła obie nogi w zamachu bombowym przeprowadzonym przez IRA w 1972 roku w czasie krwawego piątku. W samym Belfaście wybuchło wówczas dwadzieścia sześć bomb. Dziesięć osób dziennie zgłasza się z prośbą o pomoc do specjalnie po to powołanej organizacji Victim and Survivors Service. Inna organizacja, Wave Trauma Centre, prowadząca między innymi psychoterapię dla osób, które ucierpiały podczas Kłopotów, zajmuje się również dziećmi z zespołem stresu pourazowego. Dzieci te niekoniecznie żyły w czasie konfliktu, zdarza się, że ich rodzice, bezpośrednie ofiary zamachów czy strzelanin, przekazali im traumę<sup>14</sup>.

Trauma to nie tylko konsekwencja wydarzeń z przeszłości, niechciany spadek po Kłopotach, to także stan oddzielający ludzi od pełnego otwarcia się na przyszłość. Ci, którzy nie mogą odwrócić się od minionego, zarażają swoim rozpamiętywaniem przedstawicieli młodszych pokoleń, którzy dziedziczą cierpienie w sposób zapośredniczony. Przebywając w cieniu doświadczeń starszych członków rodziny, dorastają w przekonaniu, że przeżycia te stanowią również część ich biografii. W efekcie odczuwają konsekwencje cudzej traumy jak własnej – zmagają się z niemożnością odzyskania spokoju, żyją w poczuciu ciągłego zagrożenia, odczuwają przynależność do grupy, której członkami byli rodzice. Ów symboliczny mur dzielący ofiary od sprawców zamachów nie musi być wznoszony od początku. Dziedziczenie świadomości istnienia konfliktu dokonuje się w sposób naturalny. Wystarczy przebywanie w odpowiednim środowisku i słuchanie tego, co powraca w rozmowach dorosłych. Dziecko, które mogłoby rozpocząć nowy etap w stosunkach między katolikami a protestantami, nie wykształca właściwych swojej grupie rówieśniczej zachowań, lecz powtarza rytuały funkcjonowania w przestrzeni publicznej typowe dla starszego pokolenia.

Pojednanie jako efekt decyzji politycznej nie jest łatwe. Mieszkańcy Belfastu wiedzą to doskonale. Podporządkowują się postanowieniom z 1998 roku, ale jednocześnie ciągle tkwią w tym, co kształtowało ich przeszłość. Świadomość możliwości spotkania na ulicy osoby winnej śmierci kogoś znajomego nie wywołuje

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 28.



pozytywnych reakcji. Mury tkwią w psychice ludzi cały czas – powstrzymują przed podaniem ręki, ale i przed wyciągnięciem broni<sup>15</sup>. Reporterka opowiada o losach kobiety, która straciła podczas Kłopotów trzech synów. Kiedy wyobrażamy sobie ją, siedzącą w pubie i pijącą alkohol po to, by za dobrze nie pamiętać, kojarzą nam się z Pietą. Oto matka oplakująca swoich synów i cierpiąca z powodu straty. Tymczasem portret kobiety nie jest jednoznacznie pozytywny. Choć doświadcza wielkiego cierpienia, sama również zadawała je innym:

Te dłonie były kiedyś bez skazy, młode i delikatne. Przyczyniły się kiedyś do śmierci innych ludzi. Wystarczył podpis czy ustny rozkaz Jenny. To ona zgadzała się na tortury, jakie stosowała IRA, na bolesną śmierć swoich wrogów, na ból swoich ludzi, jeśli tylko pojawił się cień podejrzenia, że sprzedali swoje usługi drugiej stronie – ten cień wystarczył, by nakazać przeprowadzenie gruntownego przesłuchania. Przy użyciu narzędzi, na przykład takich jak akumulator. Albo duże cążki. Czy imadła. Wydawała rozkazy, decydując, kto ma zginąć. Przygotowywała i przeprowadzała operacje zbrojne, w których ginęli synowie innych matek<sup>16</sup>.

Dramaty związane z koniecznością radzenia sobie w teraźniejszości, w której głośnym echem odbija się przeszłość, dotyczą nie tylko republikanów. Podobnie traumatyczne przeżycia mają i lojaliści:

– Nie wjadę tam, wysadzę cię obok – informuje mnie Peter. Uśmiechnięty wiecznie Peter miał ukochanego wujka, brata swojego ojca. Wujek został zastrzelony przez mojego sąsiada. Sąsiad

---

<sup>15</sup> Warto zwrócić uwagę, że wprowadzanie w życie idei pojednania w Irlandii Północnej opiera się na sztucznym założeniu, iż jest to w ogóle możliwe. Z podobną sytuacją mamy do czynienia na przykład w Rwandzie, gdzie mordercy z plemienia Hutu spotykają się ze swoimi ofiarami z plemienia Tutsi i choć przedstawiciele obu stron pamiętają, muszą udawać, że zapomnieli o ludobójstwie, którego byli uczestnikami. Rodzi to wiele etycznie skomplikowanych sytuacji – bywa, że dawni zabójcy próbują pokazać swoim zachowaniem, że nadal mają nieograniczoną władzę, bywa też, że ofiary nie umieją pogodzić się z tym, że kara zostaje zniesiona na rzecz niemożliwego porozumienia. Por. na przykład W. TOCHMAN: *Dzisiaj narysujemy śmierć*. Wołowiec 2010; R. RURANGWA: *Ocalony. Ludobójstwo w Rwandzie*. Przeł. M. DECKERT. Radom 2009; J. HATZFELD: *Strategia antylop*. Przeł. J. GISZCZAK. Wstęp O. STANISŁAWSKA. Wołowiec 2009.

<sup>16</sup> A. ŁOJEK: *Belfast...*, s. 49–50.

ma się dobrze. – Gdybym go zobaczył, nie byłoby już procesu pokojowego – mówi Peter<sup>17</sup>.

Zarówno pamięć ofiar, jak i pamięć winnych czyjejś śmierci zostają skażone intensywnością i, paradoksalnie, aktualnością tego, o co walczone w trakcie Kłopotów. Choć idea pojednania promowana jest w społeczeństwie od końca XX wieku, dawne dramaty bez trudu ożywają na widok świadków i uczestników wydarzeń sprzed lat, miejsc naznaczonych czyjąś krwią, wreszcie wiedzy o roli, jaką dana osoba odgrywała w trakcie konkretnego zamachu. Sytuacja, z jaką zmagają się ci, którzy pamiętają, i ci, którzy muszą pamiętać, wymaga od mieszkańców Belfastu ciągłej czujności. Muszą uważać, by nie sprowokować tego, kto tak naprawdę jest wrogiem, choć otwarcie agresji nie okazuje, ale też by samemu nie poddać się prowokacji – łatwo bowiem dać się uwieść pozornej skuteczności i niezbędności zemsty. Współczesną rzeczywistość dobrze komentuje policjant Rick, którego Łojek charakteryzuje następująco:

Pasjami czyta masowo tu pisane i publikowane kryminały wracające do czasów Kłopotów. Żyje przeszłością, bo wtedy dużo się działo. Teraz dzieje się mniej, ale, jak twierdzi Rick, atmosfera jest jeszcze bardziej niezdrowa, bo nie ma wojny, wróg jednak nie śpi, a poza tym nic nie jest tylko białe albo tylko czarne. Pokój okazał się jeszcze większym wyzwaniem niż sam konflikt<sup>18</sup>.

Z ostatnim zdaniem zacytowanego fragmentu trudno się nie zgodzić. Dużo bardziej skomplikowane jest zidentyfikowanie istniejących murów wtedy, gdy są one ukrywane, gdy zyskują wymiar symboliczny, gdy stanowią część biografii wielu mieszkańców Belfastu<sup>19</sup>. Kiedy trwały Kłopoty, deklaracje ideowe stawały się podstawą jednoznacznie interpretowanego podziału. Teraz,

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 51.

<sup>18</sup> Tamże, s. 77.

<sup>19</sup> Doświadczona trauma może skazywać na izolację lub chęć odcięcia się od wspólnoty, która zawiodła w chwili próby. Dominick LaCapra zauważa: „Dezorientująca czy też separująca cecha traumy i symptomów posttraumatycznych polega na tym, że stanowią one wyabstrahowane doświadczenia”. D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 63.

gdy trwa próba pojednania, nic nie jest do końca jasne. Nie da się określić tego, czy dana osoba pamiętając, pielęgnuje nienawiść, czy może przygotowuje się do przebaczenia. Nie da się też stwierdzić, czy ewentualne zapomnienie jako strategia innej osoby to podstawa wyparcia i odwrócenia się od przeszłości, czy może efekt zapiekłej niechęci, gotowej wybuchnąć w najmniej spodziewanym momencie ze zdwojoną siłą. Tę niejednoznaczność postaw udaje się Łojek wydobyć.

Podziały stanowiące fundament relacji między zwykłymi ludźmi są ważnym punktem odniesienia, gdy weźmiemy pod uwagę działania policji pilnującej porządku. Ci, którzy reprezentują służby stojące na straży prawa, renegocjują strefy wpływów z tymi, którzy angażują się w budowanie dobrze funkcjonującej lokalnej społeczności, choć często mają za sobą szemraną przeszłość z czasów Kłopotów. Czasami więc jest lepiej, by policja nie drażniła swoją obecnością. Interwencja kogoś, kto był członkiem którejś z paramilitarnych organizacji, może być skuteczniejsza. Łojek akcentuje również tego typu zależności. Co mówić, gdzie przebywać, z kim rozmawiać – tego muszą się nauczyć nie tylko zwykli obywatele, ale i policjanci. Reporterka sugeruje, że przedstawiciele służb muszą być ciągle w gotowości, nie mogą sobie pozwolić na chwilę relaksu i brak czujności, moment ten może ich kosztować życie:

Świat Irlandii Północnej jest mały. Mogą się zawsze trafić ludzie, którzy połączą fakty. Dlatego policjanci uważają, z kim rozmawiają, z kim się przyjaźnią, z kim piją alkohol. Wewnątrz policyjnych posterunków wiszą w centralnych miejscach plakaty: „Piłeś? Milcz! Niezobowiązujące pogawędki mogą kosztować życie!” (zupełnie jak w *Green Book IRA*). Gereth ma znajomych katolików, ale republikanów – już nie. Nie chodzi do pubów, gdzie mogą pojawić się paramilitarni, obojętni, czy o inklinacjach republikańskich czy lojalistycznych, choć te pierwsze są z natury rzeczy bardziej niebezpieczne dla kogoś, kto pracuje w służbie Królowej<sup>20</sup>.

Mury dzielące społeczeństwo wznoszone są więc także w relacjach prywatnych, a więc wtedy, gdy teoretycznie spory mogłyby być zawieszane. Tymczasem przynależność do katolików lub

<sup>20</sup> A. ŁOJEK: *Belfast...*, s. 82.

protestantów jest znakiem na tyle trwałym, że uniemożliwiającym czyny, których niepisany kodeks danej grupy nie przewiduje. Każde wyłamanie się z przewidywalności skutkuje w najlepszym wypadku podejrzeniami, nieufnością, niechęcią, w tym gorszym – narażeniem się na niebezpieczeństwo. Zasady oparte na wierności tradycji i obyczajom są w Belfaście trwalsze od obowiązującego prawa. To przeszłość z okresu Kłopotów determinuje teraźniejszość. Taką tezę można postawić po lekturze reportażu. Jeśli więc ktoś nie umie odczytać kodów rozpoznawalnych dla osób reprezentujących obie strony konfliktu, grozi mu odrzucenie oraz stanie się przypadkową ofiarą niekorzystnego zbiegu okoliczności. Łojek opowiada o pewnym policjancie, Polaku, który nie znając miejscowych zwyczajów, udał się do pubu, nie dokonawszy wcześniej rozpoznania terenu:

Był świeżo po szkole policyjnej – to być może tłumaczy niemądrą decyzję. Nie zabawił długo, bo rozpoznał bardzo wiele twarzy osób, którym poświęcono w czasie jego studiów kilka zajęć. Twarzy terrorystów na wolności. Na wolności z różnych powodów. Bo porozumienie wielkopiątkowe, bo za mało dowodów, bo działając przez pośredników i tym podobne<sup>21</sup>.

Symboliczne mury, oddzielające protestantów od katolików, dotyczą również taksówkarzy. Mapa miejsc, osób i usług okazuje się więc w Belfaście bardzo skomplikowana. Tylko wtajemniczeni poruszają się po mieście w sposób, który nie rodzi zbędnych wątpliwości lub przynajmniej je minimalizuje. Inni narażeni są na popełnianie błędów i wynikające z tego zagrożenia. Reporterka wyjaśnia skomplikowaną sytuację związaną z przemieszczaniem się po mieście:

Bo wszystko zależy od tego, w jakiej się jest dzielnicy. I do jakiej się jedzie. Ktoś nieświadomy, zwłaszcza turysta lub imigrant, nie wie, że spod centrum handlowego Castle Court jeżdżą tylko taksówki protestancko-lojalistyczne (prowadzone przez Shankill Taxi Association), a z Upper Queens Road (o ironio, z ulicy Królowej) katolicko-republikańskie (West Belfast Taxi Association), i to takie, których kierowcy miewają oczywiste kontakty i powiązania

---

<sup>21</sup> Tamże.

z organizacjami paramilitarnymi, a jednocześnie wszelkie wymagane licencje<sup>22</sup>.

Taksówki stają się więc, tak można powiedzieć, środkiem transportu reprezentującym daną społeczność. Zamówienie kursu nie jest niewinne. Wybranie danej korporacji również niesie konkretne znaczenia. Nieświadomość tego faktu może mieć nieprzyjemne konsekwencje. Łojek nie ukrywa, że taksówkarze są częścią historii miejsca. Nie tylko zatem wiedzą więcej niż reprezentanci tego zawodu w innych miejscach świata, ale też mają informacje zarezerwowane dla wtajemniczonych. Ponieważ kierowcy zostali wciągnięci w uczestnictwo w konfliktach w trakcie Kłopotów, w pewnym sensie są współwinni – jako świadkowie, ale i uczestnicy wydarzeń. Współczesność wymusza na nich komercyjne wykorzystanie wiedzy:

Inni taksówkarze zrzeszyli się w firmach transportowych. I można ich wynająć jako przewodników. Specjalizują się w swoich dzielnicach. Obwożą po miejscach kaźni pobratymców i opowiadają, co widzieli, co się działo, i, na ogół, za co siedzieli<sup>23</sup>.

Są atrakcją, ale też przestrogą. Brali udział w wydarzeniach, o których opowiadają, nie są więc niewinnymi gawędziarzami, są częścią konfliktu, który jest podstawą relacji między mieszkańcami Belfastu. Jedna z dyspozytorek, cytowana przez Łojek, stwierdza: „Oczywiście adres ma wielkie znaczenie – nie wysłę byłego więźnia republikańskiego pod pub, w którym piją byli więźniowie protestancy lub paramilitarni”<sup>24</sup>. Nawet więc zamówienie kursu taksówką obwarowane jest koniecznością czujności odnośnie do miejsca i ludzi je zamieszkujących. Mieszkańcy miasta każdego dnia zdają egzamin praktyczny z tego, co da się przyswoić tylko dzięki intuicji, zwierzeniom, opowieściom nieoficjalnym. Bez pozytywnych wyników byłiby obcy w miejscu, które jest ich domem. Taksówkarze stają się więc przewodnikami po mieście na czas przejazdu. Każda trasa wybierana przez klienta zawiera dodatkowe znaczenia. Ważna jest nie tylko sytuacja współczesna, ale

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 89.

<sup>23</sup> Tamże, s. 97.

<sup>24</sup> Tamże, s. 96.

i historyczne konotacje. Te ostatnie nawet bardziej. Taksówkarze wykorzystują swoją wiedzę, by móc objaśnić klientom przyczyny powstania murów – tych widocznych właściwie co krok, a jednocześnie nie zawsze dostrzegalnych przez przybyszy z zewnątrz. Wyjaśnienia i interpretacja często nieczytelnych dla osób spoza środowiska znaczeń okazują się niezbędnym dodatkiem w przypadku przemieszczania się po Belfaście.

W czasach Kłopotów taksówki były wykorzystywane pod pewnym naciskiem ze strony paramilitarnych, kierowcy udawali więc, że niektórych rzeczy nie widzieli lub że nie uczestniczyli w danym wydarzeniu jako osoby użyczające środka transportu. Zdarzały się jednak i takie sytuacje, że taksówkarze byli aktywnymi uczestnikami, wina i odpowiedzialność ciężą na nich tak samo, jak na osobach, które porywały ludzi i ich zabijały. Współudział jest w tym przypadku oczywisty. Pisząc o tym, reporterka poszerza typowe rozumienie granic. Dzielą one już nie tylko wrogów, ale i osoby, których zawód wymaga neutralności. Łojek wspomina na przykład o członku brutalnego, sadystycznego gangu, zwanego Rzeźnicą z Shankill, który porywając z ulicy katolików, współpracował ze znajomym taksówkarzem:

Z rąk Murphy'ego zginęło wielu katolików. Przypadkowych. Porwanych z ulicy Belfastu. Wracających z pracy, z dyskoteki. Lenny korzystał z usług zaprzyjaźnionego taksówkarza i jeździł na polowania. Gdy upolował ofiarę, wywoził ją z kolegami, ale nie za miasto. Na ogół gdzieś na Shankill. Zginęło też paru protestantów, część z nich przez pomyłkę. Bo Lenny wziął ich za katolików. Skręcili nie tam, gdzie trzeba. Byli w dzielnicy nie takiej, w jakiej powinni być. Jego gang, nazywany Rzeźnikami z Shankill, miał na sumieniu dziesiątki ofiar. Nazwa trafna i celowo tak dobrana, bo gang używał do swoich wielogodzinnych egzekucji noży rzeźnickich i toporów, ukradzionych zresztą przez jednego z członków bandy z przetwórni mięsa, gdzie pracował. Gang działał w latach 1972–1982 i rekrutował tylko protestantów<sup>25</sup>.

Wykorzystanie taksówki do oszukiwania, porywania i przewożenia ofiar wydaje się pomysłem wyjątkowo perfidnym. Kierowcy pojazdów oferujących usługi przewozowe zwykle budzą zaufanie

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 132.

klientów, a ewentualni pasażerowie nie spodziewają się, że agresorem może być ten, kto ma ich bezpiecznie zawieźć do celu. Działalność Rzeźników i ich współpracą z taksówkarzem okazują się zatem pomysłem uderzającym w podstawy zaufania społecznego. Kierowca „używany” przez organizację paramilitarne pod przymusem różni się od kierowcy chętnie współpracującego z osobami, które akurat w tym przypadku charakteryzowały się wyjątkowym sadyzmem. Uczestnictwo w polowaniu na ofiary nie miało więc w sobie nic z przypadku, działania pod wpływem groźby czy bycia nieświadomym tego, w czym się bierze udział. Wytypowaną do porwania osobę czekać mogła tylko śmierć w męczarniach. Reporterka opowiada o jednym z morderstw, z którego uczyniono publiczny spektakl i atrakcyjną zabawę dla obserwujących:

Francis Arthurs, jedna z pierwszych ofiar Lenny’ego Murphy’ego, został wyciągnięty z taksówki (której kierowca dał sygnał obserwującym ulicę Rzeźnikom, że jego pasażerem jest katolik) i przywieziony do pubu na Shankill, gdzie torturowano go na oczach gości – a nawet ogłoszono konkurs na to, kto sprawi Francisowi jednym uderzeniem największy ból<sup>26</sup>.

To taksówkarz uruchamia falę okrucieństwa w tym przypadku. Gdyby nie jego wskazanie i zdrada zaufania okazanego przez klienta, nie doszłoby do zbrodni. Ta natomiast należała do wyjątkowo okrutnych:

„Szukamy kogoś jeszcze bardziej brutalnego niż przeciętny terrorysta” – powiedział detektyw Jimmy Nesbitt do swoich podwładnych, z którymi rozpoczął śledztwo. Widok pierwszej ofiary wstrząsnął nim do głębi i nigdy nie opuścił. Głowa denata była połączona z tułowiem tylko za pomocą skóry i paru skrawków mięśni<sup>27</sup>.

Wiedza o takich wydarzeniach, uczestnictwo w nich w roli świadków, świadomość rozwoju sytuacji i znajomość z tymi, którzy inicjowali podobne lub mniej brutalne pokazy siły, powodują, że właściwie każdy, kto pamięta nie tak odległe przecież czasy Kłopotów, jest naznaczony pewnym stygmatem. Dla takiej osoby

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 133.

<sup>27</sup> Tamże.

ci, których spotyka na ulicy, pochodzą ze świata zbrodni, wymazywanej dziś mocą pokoju i pojednania. Reporterka zwraca uwagę na następującą zależność:

Niektórzy mieszkańcy Belfastu uważają, że rezydenci ulicy Shankill wiedzieli, kim są członkowie gangu. Inni twierdzą, że nie. Że Murphy i jego kohorta umieli zacierać ślady. Niektórzy słyszeli ofiary. Niektórzy słyszeli samych Rzeźników chwających się tym, co zrobili. To bardzo mała społeczność. Do dziś jest to temat tabu. Sześciu z członków gangu Rzeźników żyje. Są na wolności. Wypuszczono ich na mocy porozumienia wielkopiątkowego w 1998 roku wraz z więźniami politycznymi<sup>28</sup>.

Próba zapomnienia zaanektowana odgórnymi ustaleniami staje się tylko pozornym zakończeniem konfliktu. Zbudowane w ciągu wielu lat oficjalnie trwających walk mury nie runą tak po prostu, a przebaczenie nie dla każdego jest właściwym domknięciem dramatu, jaki dokonywał się przed laty. Co więcej, pamięć często nie pozwala na odcięcie się od minionego i otwarcie się na to, co dopiero nadejdzie. Świadomość niedomknięcia wielu wydarzeń, nieukarania sprawców, niemożności zyskania choćby moralnego tylko zadośćuczynienia wpływają na wielu mieszkańców Belfastu destrukcyjnie. Łojek nie ukrywa, że takie zawieszenie między intymnym zobowiązaniem pamiętania a politycznym oczekiwaniem zapomnienia bywa szczególnie deprymujące i nie pozwala na skuteczne rekonstruowanie pogruchotanej wcześniej tożsamości<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Tamże, s. 137.

<sup>29</sup> Warto zwrócić uwagę na kwestie, które zaakcentowali Paweł Dybel i Maciej Wróbel: „Prawdziwym jednak pytaniem, przed którym stajemy, nie jest pytanie o naturę tożsamości, ale o jej prawno-polityczny status. Przez długi czas polityka redystrybucji była powszechnie wiązana z polityką klasową, podczas gdy polityka uznania łączona była z polityką tożsamości, tj. identyfikowana z walkami toczonymi wokół kwestii genderowych, seksualności, narodowości, przynależności etnicznej i rasy. Nancy Fraser twierdzi jednak, że taki podział jest myślący i dziś nieadekwatny”. P. DYBEL, M. WRÓBEL: *Granice polityczności. Od polityki emancypacji do polityki życia*. Warszawa 2008, s. 189. Być może więc, idąc tropem owej konstatacji, należałoby uznać, że fałszywość, która stoi u podstaw poglądów definiujących obie strony konfliktu w Irlandii Północnej, prowadzi do sytuacji patowej, uniemożliwiającej tak naprawdę pojednanie. Gdyby zamiast konieczności konfrontacji pojawiła się postulowana przez Fraser równość, obie społeczności musiałyby wypracować inne formy sąsiedzkiego funk-



Bratobójczy konflikt naznacza trwale nie tylko aktywnych uczestników wydarzeń, kolejne pokolenia nie mogą i nie chcą pozostać obojętne wobec przeszłości – ich również za sprawą pamięci oraz nierównej walki z zapomnieniem ona dotyczy. Ci, którzy nie doświadczyli bezpośrednio Kłopotów, nie mają wcale życiorysów naznaczonych poczuciem bezpieczeństwa i spokojem. Muszą być świadomi istniejących podziałów, a konieczność deklaracji przynależności do jednej z grup – katolików-republikanów lub protestantów-lojalistów – determinuje ich codzienność. Sąsiedztwo w Belfaście to nie tylko tradycyjne relacje z ludźmi, którzy mieszkają blisko, lecz także przymus spotykania na co dzień tych, o których wiadomo, że zostali wypuszczeni z więzień w ramach porozumienia wielkopiątkowego. W efekcie zdarza się, że ofiary spotykają swoich oprawców, a obie strony udają, że przeszłości nie pamiętają. Strategia przemilczenia, niedostrzegania, odwracania wzroku, udawania, że emocje zmalowały, a to, co było, przegrywa z tym, co dopiero się wydarzy, okazuje się mało skuteczna. Ci, którzy opuścili więzienia, swoją obecnością jątrzą rany, przypominają, udowadniają, że sprawiedliwość nie interesuje się zwykłym człowiekiem, a prawo jest obojętne na cierpienie obywateli. Realizowanie idei pojednania zamienia się w wyzwanie, z którym trzeba się mierzyć każdego dnia od nowa. Przypadek lub zgoda na wprowadzenie w życie planów zemsty mogą zburzyć to, co buduje się przez lata. Aleksandra Łojek opisuje ów niełatwy stan doświadczany przez mieszkańców Belfastu:

Wyszli więc z więzień ci, którzy podkładali bomby. Wyszli egzekutorzy, szmuglerzy broni, ale i zwykli bandyci, którzy korzystali z czasów konfliktu, by realizować własne psychopatyczne cele. Postawiono tylko jeden warunek: jeśli popełnią jakiegokolwiek przestępstwo, wracają do więzienia odbyć wyrok do końca, a w bardzo wielu przypadkach było to dożywocie (ostatnia egzekucja odbyła się w Irlandii Północnej w 1961 roku). Ponieważ ulice zaludniły się mordercami (choć oni sami tak siebie nigdy by nie określili), konieczne było przedsięwzięcie jakichś kroków, by nie doszło do kolejnego rozlewu krwi, tym razem w rewanżu. W małej Irlandii Północnej nietrudno było spotkać kata swojego brata, matki czy

---

cjonowania niż dotychczas. „Nowe”, być może, oparłoby się na innych zasadach niż obecnie funkcjonujące „stare”.

ojca, po prostu wchodząc do supermarketu. Mógł stać przed rodziną ofiary przy kasie i za rządowe pieniądze kupować piwo. Albo sprawdzać bilety jako kontroler w autobusie<sup>30</sup>.

Patrzeć w oczy temu, kto zabił, stało się często przymusem dla tych, którzy nie chcą rezygnować z funkcjonowania w przestrzeni publicznej. W efekcie muszą pogodzić się z faktem, że dawni wrogowie są dzisiaj nietykalni, a ukaranie winnych zostało złożone w ofierze w imię realizowania idei pojednania. Gdzieś bowiem w tle reporterskiej opowieści Łojek wybrzmiewa pytanie o szanse zapanowania rzeczywistego pokoju w Belfaście i wątpliwości związane z fałszem jako konsekwencją politycznego zawieszenia konfliktu, który tak naprawdę wcale nie stał się w rezultacie takich posunięć mniej aktualny. Czuć również zaniepokojenie wynikające z faktu zmuszenia mieszkańców Belfastu do przeżywania swojej biografii w cieniu traumy własnej, traumy sąsiedzkiej, traumy społeczności oraz trwania w kulturze rany<sup>31</sup>.

Widać to wyraźnie w przypadku murów budowanych przez społeczeństwo na drodze tych, którzy decydują się zawiesić obowiązującą nienawiść między republikanami oraz lojalistami w imię miłości. Związki łączące katolików i protestantów nadal uchodzą za zakazane. Łojek stara się oddać dramat i absurd, jakich doświadczają ci, którym samowolnie kontrolerzy czystości relacji zabraniają utrzymywania kontaktu z osobami bliskimi. Ci, którzy decydują się zaryzykować, często nie wierzą, że kogokolwiek może interesować ich prywatność. Szybko jednak się przekonują, że muszą ukrywać niektóre kontakty nawet przed rodziną, że niewinny wpis na Facebooku może zbyt dużo zdradzić, że na ulicy może zatrzymać się samochód, a obcy ludzie ostrzegą, że dalsze kontakty z tymi, od których trzeba trzymać się daleko, grożą konkretniejszymi formami skarcenia. Prywatne jest w tym przypadku jak najbardziej publiczne. To, co intymne, staje się natomiast polityczne. Nawiązanie bliskich relacji między katolikiem a protestantem interpretowane jest jako nielojalność, zdrada, wy-

<sup>30</sup> A. ŁOJEK: *Belfast...*, s. 103.

<sup>31</sup> Określenie to zapożyczam z eseju Marka Seltzera. Zob. M. SELTZER: *Kultura rany*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Kraków 2015.

rzeczenie się tego, co buduje fundament przynależności do grupy. Jedną z bohaterek reportażu ktoś śledzi, grożą jej ludzie, których nie zna. Początkowo nie chce wierzyć w to, że faktycznie stała się obiektem zainteresowania czuwających nad trwałością wzniesionych murów. Paulina, polska protestantka, spotyka się z chłopakiem, który jest katolikiem. Takich wyborów się nie wybacza, tak więc pewnego dnia słyszy: „»Skąd ty, kurwa, wracasz. Z Short Strand? Jeszcze raz cię tam zobaczę, to cię zabiję«”<sup>32</sup>. Randki młodych ludzi zdominowane są strachem przed czyhającym na nich niebezpieczeństwem. Zagrożenie jest realne, tak więc nie można go bagatelizować. Zresztą ci, którzy chcą, aby Paulina się bała, potrafią przypomnieć o swoim istnieniu. Jedyным wyjściem z sytuacji staje się opuszczenie Belfastu. Aleksandra Łojek wyjaśnia, że nawet uczucie nie może w takiej sytuacji być niewinne. Miłość między protestantką i katolikiem to sprawa polityczna. Nie ma tu miejsca na wolny wybór ani na niezależność. Mur z cegieł, który dzieli młodych i każe im nadkładać drogi, jest multiplikowany w wymiarze symbolicznym:

Bo w świecie paramilitarnym miłość bywa środkiem do szpiegowania wśród nie swoich. Jeśli Paulina chodzi do katolickiego Short Strand, to katolicki Short Strand może pytać. I może się dowiedzieć za dużo. Paulina może mówić. Kto, kiedy, gdzie i o której. I przede wszystkim – co<sup>33</sup>.

Nawet najmniej znacząca informacja może się okazać przydatna wrogowi, należy więc wyeliminować możliwość komunikowania się, wzmocnić izolację, zniszczyć w zarodku więź, która mogłaby zostać uznana za ważniejszą od lojalności wobec grupy. Paulina i Sean w pewnym sensie odmawiają posłuszeństwa, decydują się być razem i opuszczają Belfast. Nie pozwalają, by mur zniszczył ich miłość.

Inaczej zachowuje się John, protestant, członek paramilitarnych, który musi zrezygnować z uczucia do Aislin, katoliczki. Jako aktywny działacz, dostaje możliwość poprawy. Grupa traktuje mężczyznę jak grzesznika, który powinien się wyrzec tego, co sprowadza go na złą drogę, i wyprzec się swoich uczuć. Trudno

<sup>32</sup> A. ŁOJEK: *Belfast...*, s. 163.

<sup>33</sup> Tamże.

oprzeć się wrażeniu, że paramilitarni zachowują się jak sekta, która domaga się wierności bez zbędnych pytań i wątpliwości. Para spotyka się od ośmiu lat, łączy ich coś trwałego, mur towarzyszy im jednak zawsze – przez niego nie mogli jawnie być szczęśliwi: „Ich miłość kwitła w hotelach na Majorce, na Ibizie, w tanich kwaterach poza miastem, w restauracjach w centrum, w kinach, na plażach, w górach”<sup>34</sup>. Nie mają szansy na wspólne przeżywanie codzienności. Ich miłość musi być budowana w trybie sekretne go spotkania, wakacyjnego wyjazdu, ukrywanego pobytu w hotelu. Cierpienie zakochanych nikogo nie interesuje. Mur musi trwać, jest ważniejszy od bolesnych emocji jednostek. Rozstanie jest więc przesądzone, dokonuje się jednak w sposób wyjątkowo trudny, bo bez odpowiedzi, z zaskoczenia, brutalnie:

John dostał zakaz widywania się z Aislin ze skutkiem natychmiastowym. Złamanie zakazu oznaczało konieczność wyjazdu na zawsze z Irlandii Północnej. – Musiałbym zostawić rodziców, dzielnicę, przyjaciół, kuzynów, zacząć od nowa. Bez kwalifikacji, bez niczego, gdzieś na głównej wyspie – tłumaczy, zaciskając palce na blacie stołu, przy którym siedzimy. Palce mu bieleją. – I co powiedziałeś Aislin? – pytam. – Nic. Nigdy jej już nie zobaczyłem. – Zniknęłaś bez słowa? – Bez słowa. Nie wiedziała, gdzie mieszkam, nigdy u mnie nie była, nie znała mojego adresu, a w mojej dzielnicy nie mogłaby się pojawić, bo to jest zbyt ryzykowne i dla niej, i dla mnie. Po prostu nie poszedłem na nasze kolejne spotkanie i zniknąłem. – Szukała cię? – Nie wiem<sup>35</sup>.

Mury wzniesione między katolikami a protestantami uderzają nie tylko w uczucia, które w przypadku przynależności do różnych grup stają się zakazane, ale również niszczą zaufanie do drugiego człowieka. I John, i Aislin są ofiarami konfliktu w podstawowym wymiarze. Raptem okazuje się bowiem, że intymność, prywatność, codzienność są poddane ścisłej kontroli. Można by powiedzieć, że doznają konkretności doświadczenia związanego z przynależnością do swojego miejsca i środowiska<sup>36</sup>. Człowiek

<sup>34</sup> Tamże, s. 166.

<sup>35</sup> Tamże, s. 167.

<sup>36</sup> O doświadczeniu jako doświadczeniu konkretności świata w odwołaniu do myśli Floriana Znanieckiego pisze Dorota Wolska: „Doświadczenie rzeczywistości to doświadczenie rzeczywistości kulturowej, w tym sensie fundamen-

nie może więc samodzielnie kształtować własnej biografii, skazany jest na poddanie się woli i oczekiwaniom paramilitarnych. Jakikolwiek gest wobec przedstawiciela grupy o przeciwnych poglądach skutkuje natychmiastową kontrolą, wyznaczeniem czasu na zmianę zachowania, wreszcie poniesieniem odpowiedniej kary.

Forma skarcenia może być zresztą dużo bardziej brutalna. Przykładem jest to, co spotkało Jean McConville, owdowiałą matkę dziesięciorga dzieci. Łojek krótko streszcza życiorys kobiety, pokazując, że czasami wystarczy tylko podejrzenie, by wydarzenia przybrały dramatyczny przebieg. Podejrzewana przez IRA o zdradę na rzecz Brytyjczyków, zostaje skazana na karę śmierci: „[...] w 1972 roku dwunastoosobowa grupa członków organizacji paramilitarnej wtargnęła do jej domu i wyciągnęła ją siłą na oczach dzieci. Kobieta nigdy do domu nie wróciła”<sup>37</sup>. Ze sprawą tą ciągle wiąże się wiele tajemnic. Dopiero w 1999 roku IRA przyznała się do egzekucji, a ciało kobiety znaleziono w 2003 roku. Do dziś nie wiadomo do końca, kto jest winien porwania i skazania kobiety. Łojek rekonstruuje różne podejrzenia z dużą wrażliwością, pokazując z jednej strony, jak łatwo w Irlandii Północnej stać się częścią kryminalnej historii, z drugiej zaś – jak trudno znaleźć odpowiedź na podstawowe pytanie, kto zabił. Jeszcze trudniej zrozumieć, dlaczego w ogóle do tego doszło. Jak zaznacza reporterka, w latach 1972–1985 w podobny sposób zginęło szesnaście osób. Akcentuje też fakt, że zostali oni podwójnie oszukani – jako ludzie i jako członkowie społeczności, która popełniając pomyłkę, wymierzyła im taką właśnie karę:

[...] rodziny Znikniętych czują się zdradzone. Przez swoich. Bo Zniknięci nie ginęli z rąk wrogów, protestantów. „Nie można zapomnieć przeszłości” – mówią zwłaszcza ci, którzy nie pochowali swoich bliskich. Siostry, bracia, córki, ojcowie. „Trzeba żyć dalej, zamknąć ten rozdział, bo inaczej nigdy nie otrząśniemy się z przeszłości” – mówią inni. Ostatnie cięcia budżetowe dotknęły także Historical Enquiries Team, instytucję, która tę przeszłość badała. Zostanie prawdopodobnie zlikwidowana. Oznacza to zamknięcie

---

talnej, że dla nas innej, w myśl kulturalizmu, nie ma”. D. WOLSKA: *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*. Kraków 2012, s. 221.

<sup>37</sup> A. ŁOJEK: *Belfast...*, s. 140.

niewyjaśnionych spraw. Dla niektórych to krok do przodu, to postęp. Dla wielu rodzin ofiar to jednak znak, że nikt im nie chce pomóc. I że mordercy ich bliskich przyglądają im się zza kawy w Starbucksie, i że nigdy, przenigdy nie spotka ich za to kara<sup>38</sup>.

Likwidacja murów, tych materialnych – wzniesionych i dzielących sąsiadów – oraz tych mentalnych – podtrzymywanych za pomocą tradycji, wspomnienia, pielęgnowania chęci zemsty, wydaje się niemożliwa. Mieszkańcy Belfastu są tak naprawdę przyzwyczajeni do funkcjonowania w stanie konfliktu, sporu, konieczności bycia uważnym i czujnym. Nie umieją żyć inaczej, co nie znaczy, oczywiście, że nie chcieliby, aby ich biografia nie była znaczone koniecznością ciągłego mierzenia się z niebezpieczeństwami. Aleksandra Łojek pisze, co prawda, o możliwości zmiany, sugerując, że małe kroki inicjowane współcześnie z czasem, w przypadku kolejnych pokoleń, mogą stać się czymś zwyczajnym, codziennym, nie zaś rewolucyjnym, jak teraz. Paradoksalnie, nowy etap musi w tym przypadku częściowo oprzeć się na zapomnieniu, przypominania, które zdaniem Paula Connerton jest elementem rozpoczynania przez grupę czegoś nowego<sup>39</sup>, w tym wypadku może uniemożliwić pojednanie. Mury – trwałe, pielęgnowane przez lata, budowane w nowych miejscach – nie tak łatwo zburzyć. Zwłaszcza że ich zaprawą murarską jest właśnie pamięć. Gotowość patrzenia w przyszłość mogłaby okazać się praktyką łągodzącą siłę przeszłości. Nie o postulowanie całkowitego zapomnienia w tym przypadku chodzi, lecz o chęć i potrzebę uznania minionego za to, co nie determinuje terażniejszości. Taka postawa umożliwiłaby stopniowe otwieranie bram w murach, a z czasem, być może, również ich zburzenie.

---

<sup>38</sup> Tamże, s. 142–143. Metafora Znikniętych pojawia się nie tylko w przywołanym kontekście. O Znikniętych w trakcie trwania dyktatury w Argentynie pisze Artur Domosławski. Por. A. DOMOSŁAWSKI: *Gorączka latynoamerykańska*. Warszawa 2010.

<sup>39</sup> Paul Connerton zauważa: „Wszystkie początki zawierają element przypominania. Jest tak zwłaszcza wtedy, gdy grupa społeczna dokonuje wspólnego wysiłku, by rozpocząć wszystko na nowo”. P. CONNERTON: *Jak społeczeństwa pamiętają*. Przekł. i wstęp M. NAPIÓRKOWSKI. Warszawa 2012, s. 39.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

ŁOJEK A.: *Belfast. 99 ścian pokoju*. Wołowiec 2015.

### Bibliografia przedmiotowa

- CONNERTON P.: *Jak społeczeństwa pamiętają*. Przekł. i wstęp M. NAPIÓRKOWSKI. Warszawa 2012.
- DOMOSŁAWSKI A.: *Gorączka latynoamerykańska*. Warszawa 2010.
- DYBEL P., WRÓBEL M.: *Granice polityczności. Od polityki emancypacji do polityki życia*. Warszawa 2008.
- GROTOWICZ V.: *Terroryzm w Europie Zachodniej. W imię narodu i lepszej sprawy*. Warszawa–Wrocław 1999.
- GRUSZKA W.: *Konflikt w Irlandii Północnej. Przyczyny, przebieg i perspektywy uregulowania*. Warszawa 1977.
- GRUSZKA W.: „Szmaragdy” nie lubią koloru khaki. Warszawa 1986.
- HATZFELD J.: *Strategia antylop*. Przeł. J. GISZCZAK. Wstęp O. STANISŁAWSKA. Wołowiec 2009.
- LACAPRA D.: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009.
- MC LIAM WILSON R.: *Ulica marzycieli*. Przeł. M. GRABSKA-RYŃSKA. Warszawa 2000.
- NEVILLE S.: *Duchy Belfastu*. Przeł. T. KONATKOWSKI. Warszawa 2012.
- NEVILLE S.: *Zmowa*. Przeł. T. KONATKOWSKI. Warszawa 2015.
- NYCZ R.: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012.
- OLSSON J.O., SJÖGREN M.: *Niż nad Irlandią*. Przeł. Z. ŁANOWSKI. Warszawa 1974.
- RURANGWA R.: *Ocalony. Ludobójstwo w Rwandzie*. Przeł. M. DECKERT. Radom 2009.
- SELTZER M.: *Kultura rany*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Kraków 2015.
- TOCHMAN W.: *Dzisiaj narysujemy śmierć*. Wołowiec 2010.
- WOLSKA D.: *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*. Kraków 2012.

Bernadetta Darska

**Boundaries of the past  
On dead-end situations on the example of the reportage  
by Aleksandra Łojek *Belfast. 99 ścian pokoju***

Summary

In the article *Boundaries of the past. On dead-end situations on the example of the reportage by Aleksandra Łojek „Belfast. 99 ścian pokoju”* I scrutinize the reality portrayed by the reporter in the context of various ways of understanding and experiencing boundaries. The situation in the Northern Ireland and entanglement in constant battle between memory and forgetting, between hatred and attempts at forgiving, constitute an exemplary situation of multiplying boundaries understood literally as separating some places from others, but also metaphorically as consequences of deeds that cannot be undone and considered as null and void. I am interested in pointing out the aforementioned boundaries and demonstrating that some relations generate a functioning in the shade of those boundaries, treated as doom and fate simultaneously.



Barbara Gutkowska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Ponad granicami O korespondencji Sławomira Mrożka z Gunnarem Brandellem

Wydanie tomu chronologicznie zestawionych prywatnych wypowiedzi czyni z gatunku, jakim jest list artysty, coś znacznie poważniejszego niż zbiór osobistych dokumentów: literaturę, intelektualną autobiografię. Dzieje się tak, gdyż – jak pisała przed laty Stefania Skwarczyńska –

Zestawienie obok siebie listu za listem, w ciągłą serię korespondencyjną tego, co w rzeczywistości jest rozdzielone upływem czasu i tym czasem naprawdę przesiąknięte, stwarza skrót rzeczywistości, skrót taki, jakim operuje sztuka<sup>1</sup>.

W tej skróconej, dialogowej formie zapisanego życia można zaobserwować przebieg rozwoju artystycznej i osobowej tożsamości – jej postawę i zaangażowanie w obliczu wciąż zmieniającej się współczesności. A z obszernej epistolografii Sławomira Mrożka wyłania się nie tylko jego wyrazisty, ale też wielowymiarowy wizerunek, czego był doskonale świadomy:

Każdy mój list do różnych osób jest całkiem inny. Pytanie, czy któryś jest prawdziwy? Moja odpowiedź, że najbardziej prawdziwy jest list pisany do samego siebie. Ale kiedy jestem sam ze sobą, to następuje coś w rodzaju wewnętrznego dłubania w nosie niż coś wyraźniejszego i doniosłego. Lepiej więc komunikować się z bliźnim drogą listową<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> S. SKWARCZYŃSKA: *List jako załączek form literackich*. W: TEJŻE: *Teoria listu*. Na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. FELIKSIĄK i M. LEŚ. Białystok 2006, s. 383.

<sup>2</sup> S. MROŻEK: *Dziennik*. T. 1: 1962–1969. Kraków 2010, s. 215.

Słowa te zostały zapisane w *Dzienniku* 7 czerwca 1965 roku, kiedy już od dwóch lat przebywał we włoskim Chiavari – z dala nie tylko od Polski, ale i emigranckich środowisk polonijnych. Słowa istotne, ponieważ wynika z nich, że dla pisarza, który z mocy własnego wyboru usytuował się poza głównymi centrami kultury i różnymi środowiskami literackimi, listy były nie tylko naturalną drogą grzecznościowej i przyjacielskiej komunikacji, często związanej z praktycznymi sprawami zawodowymi, lecz przede wszystkim poważnie traktowanym zapisem procesu intelektualnego, mobilizującym do jasnej artykulacji różnorodnych emocji, poglądów i opinii. W liście, zwłaszcza tym pojmowanym jako „coś wyraźniejszego i doniosłego” niż autozwrotna notatka, ważny jest bowiem nie tylko nadawca<sup>3</sup>. Tę specyfikę własnej korespondencji uchwycił Mrożek, stwierdzając jej, a więc i swoją, różnorodność w zależności od adresata poszczególnych epistoł. Lektura wydanych do tej pory potężnych tomów jego listów – których adresatami były postaci tej miary co Jan Błoński, Wojciech Skalmowski, Stanisław Lem i Adam Tarn – dowodzi, że choć we wszystkich najważniejszym tematach był Sławomir Mrożek, jego twórczość, przemyślenia i stosunek do świata, to ci znakomici adresaci wspólnie z nim determinowali różne kierunki intelektualnych eksploracji i eksplikacji oraz stawianie odmiennych akcentów w tym samym zakresie poruszanych spraw: Polski, literatury, emigracji, Wschodu i Zachodu, teatru, pisarstwa Mrożka. Wszystkich łączyło polskie pochodzenie, polska i europejska wspólnota kulturowa, fascynacje artystyczne, a przede wszystkim doświadczenia wyniesione z życia w rzeczywistości Polski Ludowej, związane również ze świadomością, że nie wszystkie swoje przemyślenia mogą jawnie zapisywać w przesyłanych listach. Dopiero poza jej granicami, najczęściej na emigracji, ich korespondencja – uwolniona od obaw związanych z kontrolami aparatu władzy i cenzury – nabierała właściwego wymiaru i ciężkości<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Zob. S. SKWARCZYŃSKA: *Współautorstwo adresata*. W: TEJŻE: *Teoria listu...*, s. 88–107.

<sup>4</sup> Zob. B. GUTKOWSKA: „*Próbuję coś zrozumieć z siebie*”. O listach Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego. W: *Literatura i Ja. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. B. GUTKOWSKA, J. GAŁUSZKA. Katowice 2007, s. 121–123.

Inaczej – co oczywiste – było w przypadku korespondencji z Gunnarem Brandellem, który był zachodnioeuropejskim zwierciadłem Sławomira Mrożka. Ten uznany szwedzki dziennikarz, krytyk literacki i profesor literatury na Uniwersytecie w Uppsali, reprezentując z polskim dramaturgiem tę samą europejską wspólnotę kulturową – był przedstawicielem świata Zachodu, człowiekiem o zupełnie innym bagażu życiowych i politycznych doświadczeń, choć podobnie zdystansowanym w postrzeganiu rzeczywistości. Powojenna granica, wyznaczona pojałtańską „żelazną kurtyną”, nie zdołała zniwelować wspólnoty kultury, ale rozdzielając Europejczyków politycznie i ekonomicznie, zróżnicowała ich codzienność, a wykluczając część z podmiotowego uczestnictwa w życiu społecznym i politycznym ich krajów, wpłynęła na jej mentalność i systemy wartości. Listowny kontakt był rodzajem intelektualnego spotkania ludzi świadomych specyfiki tej odmienności i ciekawych swoich poglądów. Podobnie jak w przypadku wcześniej wydanych tomów epistolografii Mrożka, również w omawianej edycji to autor *Tanga* jest centralnym tematem wszystkich zapisów, które nadto – na co zwrócił uwagę Tadeusz Nyczek – tutaj w największym stopniu nasycone są szczegółami z jego prywatnego życia<sup>5</sup>. Istotniejszy jednak niż odsłanianie prywatności jest fakt, że Sławomir Mroźek konsekwentnie niwelował granicę pomiędzy sferą prywatną a oficjalną, zawodową, utożsamiając swoje życie ze swym pisarstwem:

Właśnie skończyłem trzecią z moich trzech nowych jednoaktówek (jak widzisz, nigdy nie potrafię się powstrzymać przed pisaniem o sprawach zawodowych, czuję, że to nieprzyzwoite, ale sprawy zawodowe i ja za bardzo stanowimy jedność, abym mógł mówić osobno o jednym lub drugim) i trochę się odprężyłem.

Warszawa, 16 grudnia 1962<sup>6</sup>

Więź między teatrem i mną jest swoistą magią. Wydaje mi się, że całe moje życie było kształtowane w następstwie mojego pisarstwa dla teatru, aż po najbardziej intymne, praktyczne aspekty.

Rancho la Epifania, 26 września 1992, s. 345

<sup>5</sup> Zob. T. NYCZEK: *Drogi Gunnarze, drogi Sławomirze*. W: S. MROŻEK, G. BRANDELL: *Listy 1959–1994*. Przeł. R. SUDÓŁ. Wstęp T. NYCZEK. Kraków 2013, s. 7.

<sup>6</sup> S. MROŻEK, G. BRANDELL: *Listy 1959–1994*..., s. 56. Wszystkie pozostałe cytaty są z tego wydania, przy każdym podaję numer strony.

Starszy od Mrożka o czternaście lat Brandell, pełniący na początku ich znajomości obowiązki szefa działu kulturalnego „Svenska Dagbladet”, był dla pisarza pierwszym stałym łącznikiem ze światem Zachodu, który stanowił przeciwieństwo PRL – przestrzeń wolności, która dla Polaka stała się jego celem i o którą w 1963 roku postanowił zawalczyć. Szwedzki przyjaciel od początku doceniał wartość utworów młodego, ambitnego autora, dlatego chętnie i skutecznie podjął się roli jej mecenasa – łącznie z dwukrotnym zgłoszeniem kandydatury Mrożka do nagrody Nobla<sup>7</sup> – wiernie wypełniając rolę życzliwego krytyka i doradcy.

Ich długoletnia przyjaźń – korespondencja obejmuje lata 1959–1994 – rozpoczęła się w czerwcu 1959 roku, gdy razem płynęli do USA statkiem „United States” na stypendium Harvard University Summer School International Seminar, organizowane przez Henry’ego Kissingera dla europejskich intelektualistów. Pierwszy opublikowany list Mrożka do Brandella został wysłany z Rzymu, 16 października 1959 roku, w drodze powrotnej ze Stanów Zjednoczonych do Polski, zawiera znamiennej uwagę wskazującą na zasadniczą różnicę pomiędzy Zachodem a Polską:

Następny list napiszę z Polski, więc ten jest ostatnim, który piszę swobodnie. Jeżeli będziesz do mnie pisał i jednocześnie chciał wyrazić swoje myśli na temat podboju kosmosu i Księżycy, proszę, zaczekaj, aż się spotkamy w Sztokholmie albo Warszawie. Nie twierdzą, że poczta jest sprawdzana, ale pewien brak zaufania, powiedzmy: „posępny relikw” moich dawnych przeżyć, odbija się na mojej duszy, miejmy nadzieję, że wkrótce zostanie on wykorzeniony dzięki szczęśliwej wolności, co trwa i się przedłuża.

s. 24

Rzadki w wypowiedziach Mrożka optymizm wynikał zapewne z konsekwencji jego pierwszego poważnego sukcesu po opublikowaniu *Słonia* (1957) i *Policji* (1958), który otworzył przed nim świat („kosmos i Księżyc”), czyli możliwość podróży i wydawania utworów także poza granicami Polski. Wyrażna obawa przed skutkami kontroli korespondencji – „posępny relikw” nieufności – przestał

---

<sup>7</sup> W 1984 roku mógł w liście do Mrożka stwierdzić: „[...] stałeś się symbolem polskiej literatury emigracyjnej i polsko-szwedzkiej współpracy kulturalnej” (Uppsala, 15 lipca 1984). Tamże, s. 242.

być istotny, gdy cztery lata później, poważnie rozważając pozostanie poza granicami Polski, cieszył się z możliwości przebywania w świecie, w którym mógł mówić i pisać także bez autocenzury:

Za każdym razem, gdy piszę do Ciebie z Europy, towarzyszy mi uczucie, że ziściło się to, co niemożliwe, [...] że ze zdumieniem widzę siebie za granicą – nigdy nie było tak wyraziste i pełne jak teraz. Nadchodzą ciężkie czasy, stwierdzam to oczywiście w ramach naszej poufnej zażyłości.

Chiavari, 18 czerwca 1963, s. 67–68

Konfesyjny ton listów Mrożka do Brandella łączył się z wnikliwą autoanalizą dotychczasowego statusu pisarza sukcesu, który w Polsce zaczął odczuwać twórcze wypalenie, zanik artystycznej pasji, brak możliwości rozwoju, na co bezpośredni wpływ miała „duszna” i „złowroga” atmosfera ówczesnej polityki kulturalnej władzy, coraz bardziej niechętniej środowisku literackiemu, poddawanemu nieustannej kontroli. Żadnemu z polskich adresatów Mroźek nie wysłał tak szczegółowo i wprost rozpisanego stanu własnych spraw. Dystans, jaki dzielił Brandella od wszystkiego, co było związane z Polską, a co określało Mrożka, pozwalał na tak dużą bezpośredniość wywodu, że został on opatrzony zastrzeżeniem:

[...] to okropnie, straszliwie prywatny list, proszę, nie ujawniaj go nawet jako anonimu, nawet w części ani jako ogólne wnioski, nikomu i w żadnej formie.

s. 80

Punktem wyjścia Mroźkowych autoanaliz stało się wspomnienie pobytu w gabinecie redaktora naczelnego Bonniers w Sztokholmie, w którym wisiały między innymi fotografie Williama Faulknera i Tomasza Manna z odręcznie napisanymi dedykacjami. Była to chwila, kiedy zapragnął, by i jego wizerunek wraz z dedykacją znalazł się wśród nich, a zatem by

być w życiu kimś, kimś przez innych, w umysłach innych, dzięki szacunkowi innych, zwielokrotniony przez miliony wyobrażeń o mnie.

s. 71

Marzenie o zostaniu pisarzem światowego formatu i świadomość, że wyłącznie od niego zależy, czy zdecyduje się je realizować, spowodowały – „Choć wstyd to przyznać” (s. 71) – narastanie przekonania, iż główną przeszkodą, jaką powinien pokonać, jest dotychczasowe mocne związanie z polską problematyką. Stąd wynikało przekonanie Mrożka o konieczności uwolnienia się od ojczyzny i jej pragmatyczne potraktowanie:

[...] trochę jak konia, miała mnie nieść na sobie. Kogo obchodziłby sławny Jewtuszenko, gdyby nie jechał na grzbiecie jednego z dwóch najpotężniejszych rumaków świata? To strach powoduje ciekawość Zachodu. [...]

Gdybym mówił własnym głosem i we własnym imieniu, moje szanse byłyby zerowe. Nie subiektywnie, ale obiektywnie. Bo subiektywnie to wciąż pozostaje do rozstrzygnięcia, czy mój głos byłby dość mocny, aby przyciągnąć uwagę innych, czy miałbym coś wystarczająco ciekawego do powiedzenia. [...] w naszych czasach, a jeszcze bardziej w czasach, które nadchodzą, usłyszany będzie tylko głos instytucji, tylko on znajdzie posłuch społeczny, podczas gdy głos jednostki cichnie, staje się coraz słabszy.

s. 72–73

Mrozek miał poczucie wartości swojego pisarstwa, ale obserwacja zachodniego sposobu funkcjonowania sztuki w „czasach średniej jakości”, czyli dominacji kultury masowej, sterowanego konsumpcjonizmu, wpływów silnych organizacji wydawniczych i agencji reklamowych, nie pozostawiała najmniejszych złudzeń, że jego wejście na ten rynek i utrzymanie się na nim przebiegną bez problemów, skoro jest postrzegany – przez sam fakt pochodzenia z Polski – jako „proporcjonalnie mały, bardzo malutki Jewtuszenko” (s. 74). Coraz bardziej uciążliwa rola pisarza, którego głównym zadaniem jest uśmierzenie narodową satyrą społecznego i narodowego cierpienia z powodu niedostatku swobody i szarej, beznadziejnej, stale kontrolowanej przez władzę codzienności, wyostrzyła z kolei jego diagnozę stanu Polaków; widział ich jako ludzi chorych, pocieszających się za pomocą „sadosochistycznej autoironii, która jest niczym innym, jak użalaniem się nad sobą” (s. 77). I taki właśnie bezlitosny obraz polskość – w którym sam także się odnajdywał – stał się przedmiotem opisu w tworzonej w tym czasie *Monizie Clavier*. Zrywanie więzów z PRL-em

odbywał się przeto w imię Mrożkowego dochodzenia do prawdy o sobie, niezakłamaney literatury, poczucia normalności. Dokonywał uczciwego obrachunku swoich atutów, słabości i potrzeb, a najważniejszą z nich okazało się oswobodzenie od podlegania naciskowi rzeczywistości i wtórowania myślom tłumu, pozbawiającym kształtu i mocy jego własny, indywidualny umysł i głos. Dotarł zatem do punktu, w którym decydował o swojej przyszłości, czyli o pozostaniu poza granicami Polski:

Muszę być przez jakiś czas całkowicie obcy, żeby zdać sobie sprawę, kim i gdzie jestem.

[...] jest jeszcze sprawa pisania prawdy. Nie twierdzę, że dotąd pisałem kłamstwa. Ale teraz widzę, że nie mogę zrobić dalszego kroku bez dogrzebania się do najgłębszej, jeszcze głębiej położonej prawdy o sobie i całej reszcie.

s. 78

Konieczność odpowiedzi na pytanie: kim jestem, wynikała przede wszystkim z odrzucenia intelektualnej schizofrenii, której podlegał, choć również z artystycznym sukcesem wykorzystywał ją w grze z systemem władzy i czytelnikami. Dwójmyślenie, typowe dla krajów Wschodniej Europy zdominowanych przez Rosję, wyraźnie wyznaczało linię podziału pomiędzy sferą publiczną a prywatną, pomiędzy mową oficjalną a indywidualną. Tymczasem warunkiem podania odpowiedzi było doprowadzenie do połączenia tych sfer, dającego poczucie jednostkowej i twórczej jedności, a to – o czym był przekonany – było możliwe tylko poza granicami kraju. Decyzja o pozostaniu na Riwierze zapadała, gdy stwierdzał, że

żadne sprawy narodowe nie obchodzą mnie już jako takie, tylko jako tworzywo, z którego mogę zbudować coś więcej, niż oni oczekują, bo nie mam żadnego innego tworzywa oprócz przeżyć w ojczyźnie. Sęk w tym, że z tego materiału nigdy nie zrobię niczego uniwersalnego, jeśli będę go używał nieśmiało, tak jak to robiłem do tej pory. Po prostu chcę być prawdziwym pisarzem.

s. 79–80

Chociaż Brandell nie wątpił w powodzenie twórczości Mrożka na Zachodzie, nie znając realiów życia literackiego w Polsce, konstatował, że ten, pozostając w kraju i podtrzymując akceptację

niepisanego układu z komunistycznymi decydentami – wedle którego władza pozwala mu na wyjazdy i publikowanie także poza granicami – mógłby wpływać „na linię partyjną w kwestiach teatru czy pisarstwa” (s. 86). Zastanawiał się nad ryzykiem emigracyjnym – nostalgią, sentymentami, kompleksem cudzoziemca – ale przede wszystkim nad sensem pisania „prawdy o Polsce” w warunkach zachodnioeuropejskiej, całkowitej wolności wypowiedzi, ponieważ

nikogo poza granicami Polski nie interesuje cała prawda o niej. [...] Według mojego rozeznania Twoja twórczość dopuszcza swego rodzaju estetyczny nadzór z zewnątrz i dzięki temu nabiera specjalnie sprytnej formy. [...] Twoja twórczość jest bardzo polska. [...] nie znaczy to, że Twoje sztuki są niezrozumiałe poza Polską, lecz jedynie, że moim zdaniem, pełny sens osiągają w Polsce.

Sztokholm, 15 lipca 1963, s. 86–87

Sednem odpowiedzi Brandella było jego przeświadczenie o zbyt pesymistycznym nastawieniu Mrożka do polityki władz gomułkowskiej Polski, dlatego wyraźnie widać, że nie od razu był gotowy na przyjęcie opisanej przez Mrożka specyfiki polskiego życia. Chwaląc jego dzieła za „sprytną formę”, zachęcał do jej kontynuowania w ojczyźnie, co świadczyło także o niedocenieniu determinacji pisarza w uwalnianiu się od swojej dotychczasowej twórczości, którą Jan Błoński określił lapidarnie: „bękart komunizmu”<sup>8</sup>. W konsekwencji kolejne listy Mrożka przynoszą istotne dopowiedzenia i szwedzki intelektualista przeczyta wprost, że „Życie pod wschodnimi rządami jest przegniłe i na wpół martwe” (s. 90), a Partia, uwalniając jednostkę od odpowiedzialności, celowo wpływa na atrofie społeczeństwa, poczucie obcości, tworzy atmosferę „wszechogarniającego metafizycznego kłamstwa” (s. 98) i narastającej zewsząd pustki, rodzącej wszechobecny strach:

Na Zachodzie brak poczucia bezpieczeństwa wynika przeważnie z lęku przed degradacją społeczną, czyli brakiem pieniędzy. Na Wschodzie to fizyczny strach, że zostaniemy kopnięci przez kogoś z tłumu składającego się z równych sobie i równie sobie wrogich jednostek. [...]

<sup>8</sup> S. MROŻEK, J. BŁOŃSKI: *Listy 1963–1996*. Wstęp T. NYCZEK. Kraków 2004, s. 124.



Taki kraj jak mój jest dziś rozległą areną, na której wszyscy mszczą się na wszystkich, zadzierają z każdym napotkanym człowiekiem z powodu własnych rozczarowań, strat albo tego, czego nigdy nie dostali. [...]

Jeśli wrócę, będę musiał walczyć w całkowitej samotności z polną, uładowaną śmiercią duchową.

Chiavari, 31 sierpnia 1963, s. 92–93, 97

Narodziłem się wraz z Październikiem, ale nie zamierzam z nim umrzeć.

Chiavari [początek listopada 1963], s. 100

W przywołanych fragmentach zwraca uwagę rozróżnienie pomiędzy Wschodem i Zachodem sprowadzone do praktycznego, konkretnego, życiowego doświadczenia. Zachodnia obawa przed utratą statusu społecznego zestawiona została ze społeczną, masową frustracją, wpływającą na patologicznie agresywne jednostkowe zachowania, oraz z dotykającym w Polsce niemal wszystkich, po równo, chronicznym brakiem wszystkiego – a zwłaszcza nadziei na poprawę losu. Bardzo negatywne emocje Mrożka wzbudzało niedostrzeganie tych uwarunkowań przez zachodnich lewicujących intelektualistów, zafascynowanych Wschodem i komunizmem, lecz w istocie odgraniczonych komfortem dostatniego życia, mody, bezmyślności bądź hipokryzji od prawdziwej wiedzy o tym świecie i systemie<sup>9</sup>. Choć pisarz przytaczał przykłady rozmów z niektórymi z nich, trudno nie odnieść wrażenia, że kierował te uwagi również do Brandella<sup>10</sup>:

<sup>9</sup> „Tak się składa, że znam kilku lewicujących zachodnich intelektualistów i muszę powiedzieć, że ich przede wszystkim nienawidzę. Ich lewicowość to pikantny sos dodany do bogactwa albo pseudobogactwa ich życia intelektualnego”. Tamże, s. 93.

<sup>10</sup> Charakterystyczna wydaje się także zdawkowa reakcja Brandella na dramatyczny w swej wymowie list Mrożka z 8 kwietnia 1992 roku, w którym szczegółowo opisywał „piekło i brud” inwigilacji, której podlegał w „posępnych, obrzydliwych, neurogennych” latach paryskich (zob. tamże, s. 326–329): „Z wielkim zainteresowaniem i rozbawieniem przeczytałem o Twoim życiu w Paryżu, o dziennikach, archiwach, przyjaciółkach i tajemniczych wydarzeniach wokół Ciebie” (Uppsalla, 6 maja 1992, s. 341). Wydaje się, że pomimo przyjaźni i intelektualnego powinowactwa z Mrożkiem Brandell do końca nie był w stanie współodczuwać jego emocji związanych z życiem w kraju totalitarnie zarządzanym, którego służby przez długi czas utrudniały normalne życie Mrożka na emigracji.

I kimże jestem? Obcy, nieznaný włóczęga. Moją rolą jest wrócić i uczynić ze swojego życia historyczne doświadczenie, a ich rolą jest widzieć moje doświadczenie zachodnimi inteligenckimi oczami [...]. Moją rolą jest mózół, ich rolą jest wiedzieć lepiej, na czym mój mózół polega.

Chiavari 31, sierpnia 1963, s. 95

Znamienne było, że po tym sierpniowym liście Mrozek długo czekał na odpowiedź. W listopadzie, „prerażony i nieswój” (s. 99), iż napisał coś niestosownego, upomniał się o respons. Jednocześnie równolegle z szeroką krytyką Wschodu – Polski jako kraju kolonialnego oraz „sowieckiego establishmentu”, który stał się „tak samo czystym złem i zagrożeniem jak w swoim czasie naziści” (Paryż, 6 września 1968, s. 167) – kontynuował krytykę Zachodu. W latach siedemdziesiątych widział Europę zmierzającą do samozagłady: koniunkturalną, zatracającą wysokie wartości, politycznie naiwną lub wyrachowaną, w impasie rozkładu spowodowanego rozwojem społeczeństwa konsumpcyjnego oraz „nieprzyjemnej lewicowości” (s. 95), redukującej również sztukę do awangardowego barbarzyństwa. Artystycznie wyłożył te problemy między innymi w *Vaclavie* (1968), *Rzeźni* (1973), *Tangu* (1974), a później w *Ambasadorze* (1981) i *Kontrakcie* (1986). W ten sposób przekroczył granicę oddzielającą jego krajową twórczość, zbudowaną na kluczowym modelu jednostka kontra społeczeństwo i zbiorowość, w stronę twórczości bardziej uniwersalnej, czyli – jak po lekturze *Tanga* stwierdził Gunnar Brandell – „zwesternizowanej”, w której „marksistowska dialektyka przechodziła w trójstopniową dialektykę à la Hegel” (Uppsala, 10 czerwca 1965, s. 133–134). Kolejne sukcesy dowodziły, że proces wyzwania się z formy wypracowanej w Polsce toczył się pomyślnie i Mrozek zaczynał mieć nadzieję, że jest coraz bliżej artystycznego spełnienia, w czym utwierdzały pisarza także pochlebne oceny jego sztuk dokonywane przez przyjaciela. Z czasem nadto okazało się, że kolejny kluczowy w jego twórczości problem relacji pomiędzy Wschodem a Zachodem stawał się coraz bardziej interesujący dla wolnego świata. Zaznaczyło się to zwłaszcza po 13 grudnia 1981 roku, gdy Brandell z satysfakcją stwierdził:

Zniknął już ton wahania typowy dla lewicowych lat siedemdziesiątych i dziś jesteś nie tylko inteligentnym i dowcipnym pisarzem, ale także prawdziwym, głębokim myślicielem.

Uppsala, 12 kwietnia 1984, s. 233

Tymczasem dla Mrożka wprowadzenie stanu wojennego w Polsce oznaczało powrót do zainteresowań sprawami polskimi, czego publicystycznym wyrazem był wysłany do „New York Herald Tribune” *List do cudzoziemców*, w którym uświadamiał Zachodowi, że Polska od 1939 roku pozostaje pod okupacją, wobec czego akceptacja przez zachodnich polityków nieprawych i nieprawomocnych działań polskich komunistycznych władz jest podpisaniem się „pod kłamstwem o polskiej niepodległości i sowieckiej nieingerencji”<sup>11</sup>. W *Alfie* (1984) przedstawił ten problem w scenie groteskowej rozmowy głównego bohatera z dziennikarką zachodnich mediów Pi (Orianą Fallaci), natomiast w liście do Brandella obserwacja hipokryzji Zachodu w odniesieniu do polskich spraw prowadziła go do katastroficznych wniosków o tryumfie „sowieckiej, komunistycznej, totalitarnej oferty”:

Będą robili, co im się żywnie podoba, dopóki zachodnie umysły pozostaną tak zamącone jak teraz. Czyli do samego końca. Czyli do chwili, gdy będzie za późno. W Europie już jest za późno. Wiem, że gdybym nie był tak bardzo zmęczony, gdybym miał silniejszy instynkt przetrwania, powinienem się spakować, osiedlić w cichym zakątku w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych albo w Australii i z oddali obserwować ostatni akt.

Paryż, 16 stycznia 1982, s. 218

Niejednokrotnie w listach do przyjaciół i *Dzienniku* Mrożka można przeczytać, że charakterystyczną cechą jego zachowań była ucieczka od okoliczności, których nie potrafił zaakceptować. Dlatego w 1989 roku, rozczarowany dogłębnie zarówno Polską, jak i Wschodem, i Zachodem Europy, przekroczył kolejną granicę, tym razem granicę kontynentu, by osiedlić się w Meksyku, gdzie pierwszy raz poczuł, że w końcu odnalazł swoje miejsce na

---

<sup>11</sup> S. MROŻEK: *List do cudzoziemców*. W: TEGOŻ: *Varia. Życie i inne okoliczności*. Warszawa 2003, s. 202.

ziemi<sup>12</sup>. Tym niemniej, sumując swe życiowe i pisarskie doświadczenia, konstatawał:

Jestem urodzonym wędrowcem, przechodniem, który nie zastyga w jednym miejscu. (Stąd już się nie wyprowadzę, ale tylko dlatego, że dotarłem do ostatecznego miejsca przeznaczenia, pewnego dnia musiało się to nieuchronnie stać). Nie tylko w fizycznym sensie przemieszczałem się więcej niż przeciętny człowiek. Tak przewędrowałem również przez wiele wewnętrznych kształtów, konfiguracji, pejzaży...

Rancho la Epifania, 18 listopada 1990, s. 297

Okoliczności jednak Mrożkowi nie sprzyjały i – jak wiadomo – meksykańska próba zakotwiczenia się na stałe zakończyła się fiaskiem, czyli powrotem w 1996 roku do Polski, z której w 2008 roku przeprowadził się do Nicei, gdzie żył już do śmierci. Warto przy tym zauważyć, że już od 1991 roku pobrzmiwał w listach coraz bardziej schorowanego Mrożka do Brandella ton zmęczenia i narastająca pewność, że:

Nie mogę sobie znaleźć miejsca nie tylko w tym lub innym kraju, ale na planecie jako takiej. Lecz to mój problem i niczyja wina. [...] meksykańska lekcja polega na tym, że ostateczna ucieczka jest niemożliwa, trzeba żyć wewnątrz wytyczonych granic i cierpliwie czekać. [...] Ponieważ pisarstwo zawsze było dla mnie przekraczaniem własnych ograniczeń, to teraz, gdy wiem, że wyjście poza własne ograniczenia jest niemożliwe, nie mam ochoty pisać.

Minneapolis, 19 października 1991, s. 302–303

Nieustannie przez długie lata w autobiograficznych tekstach Mrożka – listach, *Dzienniku*, *Dzienniku powrotu*, *Baltazarze. Autobiografii*, felietonach – powracał motyw niepokoju, wynikający ze znużenia zewnętrznymi uwarunkowaniami, który stymulował pisarza do podejmowania nowych wyzwań życiowych i artystycznych. Sam określał ową skłonność do trwale przeżywanego poczucia niespełnienia terminem zaczerpniętym z Witkacego, który znacząco zapisywał wielką literą – Nienasycenie. Jako „abso-

---

<sup>12</sup> Zob. B. GUTKOWSKA: *Ameryka według Mrożka*. W: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*. Seria pierwsza. Red. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA, B. NOWACKA. Katowice–Toronto 2014, s. 455–464.

luczyk tknięty szaleństwem Nienasyceńia<sup>13</sup>, nieustannie pożądał i cierpliwie poszukiwał całości, pełni, odkrycia jakiejś bezspornej prawdy o sobie i świecie, mającej mu przynieść spokój i pewność. Jednak przekraczając w jej tropieniu kolejne granice krajów i kontynentów, nieustannie doznawał rozczarowań, znajdował pustkę, odczuwał dojmujący brak. Meksykańska lekcja, o której pisał w cytowanym fragmencie listu, polegała także na dosłownym, medycznym „wskrzesezeniu na siłę” (s. 339) po pęknięciu tętniaka aorty, co obnażyło ograniczającą działanie kruchość ciała, ale i otworzyło Mrożka na nowy w jego twórczości, metafizyczny wymiar egzystencji i zaowocowało podjęciem kolejnych tematów literackich – starości i śmierci. Powstałe w tym czasie *Wdowy* (1992), sztuka o śmierci właśnie, przyniosła satysfakcję, że nie dał się jej jeszcze pokonać, a czytelnicy i widzowie mogli się przekonać, że udało mu się przekroczyć wszystkie dotąd określające jego pisarstwo granice geograficzne i polityczne. Mimo coraz poważniejszych problemów ze zdrowiem tworzył następne sztuki i prozy, między innymi *Wielebnych*, *Piękny widok*, *Karnawał*, czyli *pierwszą żonę Adama, Baltazara*. *Autobiografię*, *Uwagi osobiste*, których Gunnar Brandell – zmarły w 1994 roku – już nie mógł poznać. Oprócz znanej i charakterystycznej od chwili debiutu żywej reakcji na otaczającą go rzeczywistość oraz zainicjowanemu w Meksyku otwarciu na problematykę metafizyczną, widać w nich wyraźnie także wprowadzenie tematyki autobiograficznej i autotematycznej, która – od czasu wydania kolejnych tomów korespondencji i *Dzienników* – usunęła granicę pomiędzy Mrożkiem prywatnym a oficjalnym, przynosząc całościowy wizerunek wybitnego autora i jego twórczości.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

MROŻEK S.: *Dziennik*. T. 1: 1962–1969. Kraków 2010.

MROŻEK S.: *List do cudzoziemców*. W: TEGOŻ: *Varia*. *Życie i inne okoliczności*. Warszawa 2003.

<sup>13</sup> Samookreślenie Mrożka z listu do Wojciecha Skalmowskiego. Zob. S. MROŻEK, W. SKALMOWSKI: *Listy 1970–2003*. Kraków 2007, s. 65.

MROŻEK S., BRANDELL G.: *Listy 1959–1994*. Przeł. R. SUDÓŁ. Wstęp T. NYCZEK. Kraków 2013.

MROŻEK S., BŁOŃSKI J.: *Listy 1963–1996*. Wstęp T. NYCZEK. Kraków 2004.

MROŻEK S., SKALMOWSKI W.: *Listy 1970–2003*. Kraków 2007.

### Bibliografia przedmiotowa

GUTKOWSKA B.: *Ameryka według Mrożka*. W: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*. Seria pierwsza. Red. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA, B. NOWACKA. Katowice–Toronto 2014.

GUTKOWSKA B.: „*Próbuję coś zrozumieć z siebie*”. O listach Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego. W: *Literatura i Ja. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. B. GUTKOWSKA, J. GAŁUSZKA. Katowice 2007.

NYCZEK T.: *Drogi Gunnarze, drogi Sławomirze*. W: S. MROŻEK, G. BRANDELL: *Listy 1959–1994*. Przeł. R. SUDÓŁ. Wstęp T. NYCZEK. Kraków 2013.

SKWARCZYŃSKA S.: *Teoria listu*. Na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. FELIKSIAK i M. LEŚ. Białystok 2006.

Barbara Gutkowska

### Beyond borders On the correspondence between Sławomir Mrożek and Gunnar Brandell

#### Summary

The subject of investigation conducted in the article is the correspondence that had been exchanged for thirty five years by Sławomir Mrożek and Gunnar Brandell - Polish, Central-European writer and Swedish, Western-European scientist and journalist. This geographical distinction is especially important here, as neither deep and long-standing friendship, nor conspicuous intellectual affinity were able to eliminate the boundaries marked by the distinctness of experience of the influence of the twentieth-century politics and history upon their individual experience, as well as the way of viewing Polish and European matters.

Kamila Kania-Błachucka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Między sztuką a życiem**  
**O ideologii dandyzmu w 622 upadkach Bunga,**  
**czyli *Demonicznej kobiecie***  
**Stanisława Ignacego Witkiewicza**

U schyłku XIX wieku doszło do bolesnej konfrontacji idei pozytywistycznych z rzeczywistością. Młodsze pokolenie, którego narodziny przypadają na lata 1860–1870, dostrzegło kryzys cywilizacji. Przybywało postaw zwątpienia w postęp i naukę. Nastąpiła jej kompromitacja wobec problemów egzystencjalnych. Początek kryzysu i bezsensu potęgował specyficzny moment dziejowy, jakim jest koniec wieku. Hegemonia pieniądza i ekonomii doprowadziła do wykształcenia specyficznej warstwy społecznej skupionej na gromadzeniu i pomnażaniu dóbr. Mit modernistycznego twórcy, z wszystkimi przypisywanymi mu typowymi cechami, zasada się na opozycji: artysta – reszta świata. Taką nonkonformistyczną postawę cechuje doza tragizmu. Wybór wartości odmiennych niż te powszechnie przyjmowane skazuje na wyobcowanie i samotność. Podczas gdy mieszczenie obierają za cel pieniądze, artysta treścią swego życia czyni sztukę. Wzorem osobowym modernistów jest poeta przeklęty, strącony na margines społeczeństwa i demonstracyjnie się od niego odcinający. W celu podkreślenia swojej odrębności artyści młodopolscy celowo łamali normy społeczno-obyczajowe, całe ich życie przebiegało na granicy skandalu i niejednokrotnie ją przekraczało. Ich chęć ucieczki od rzeczywistości objawiała się w programowym alkoholizmie, narkomanii, erotyce, a często również perwersjach seksualnych. Niechęć do zakłamanego świata filistrów skutkowałą upodobaniem do wszelkiego rodzaju wynaturzeń, makabry. Powszechne stały się również scep-

tycyzm i ironia. Naturalnie, środkiem do oderwania się od dramatu codzienności była sztuka, która jako jedyna dotykała spraw prawdziwie istotnych. Wszystko to służyło jednemu celowi – miało chronić indywidualność przed zagrożeniem, jakim były współczesna mieszczańska cywilizacja i kultura masowa, które już wtedy stanowiły zagrożenie realne<sup>1</sup>. W XIX wieku jednym ze sposobów wyrażenia buntu przeciw rzeczywistości tłamszącej jednostkę była ideologia dandyzmu<sup>2</sup>.

\* \* \*

Dandyzm, jakkolwiek byśmy go nazwali – ideologią, doktryną, postawą – stanowi konglomerat różniących się między sobą stylów, poglądów, koncepcji. Geneza tego fenomenu jest nierozzerwalnie związana z modą. Bez względu na pozostałe elementy sposobu bycia dandysa strój zawsze stanowił dla niego wartość najwyższą. Oczywiście, także we wcześniejszych epokach garderoba odgrywała wielką rolę: zdradzała przynależność społeczną, miała znaczenie dla etykiety lub była próbą wyrażenia siebie. Strój dandysa nie wiąże się jednak z ani jedną z tych funkcji. Ma on skupiać uwagę na samym sobie. Dandys dąży do tego, by ze szczegółów i z błahostek niezauważanych przez większość uczynić dzieło sztuki. Żywi przekonanie, że całe życie może być takim dziełem. W tym mają swe źródło ciągła gra z otoczeniem, troska o każdy detal oraz zagadkowość. Aura dystynkcji i permanentnego niedookreślenia daje dandysowi poczucie panowania nad własnym światem. O ile taka charakterystyka dandyzmu nie mówi jeszcze wiele o samym zjawisku, o tyle doskonale wyjaśnia zainteresowanie nim w okresie Młodej Polski. Dandyzm pociągał modernistów swoją nieuchwytnością i traktowaniem życia jako sztuki. Z kolei wyrafinowanie stroju było kolejnym sposobem wybicia się ponad przeciętność szarego mieszczanina.

<sup>1</sup> Por. A.Z. MAKOWIECKI: *Młoda Polska*. Warszawa 1981, s. 17–29.

<sup>2</sup> Dandyzm tradycyjnie kojarzony jest z modernizmem. Jego źródła sięgają jednak połowy XVIII wieku. W kulturze polskiej wykształcił się w drugim pokoleniu romantyków. Zob. między innymi: B. SĄDKOWSKA: *Homo dandys*. „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8, s. 80–89; R. PRZYBYLSKI: *Strój arystokraty ducha*. „Zeszyty Literackie” 1990, nr 3, s. 75–92; E. ŁUBIENIEWSKA: *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*. Warszawa 1994.



Pierwszym dandysem okrzyknięty został Anglik George Bryan Brummell. Z domu rodzinnego mężczyzna wyniósł zwyczaję rodem z Wersalu czasów Ludwika XIV. Jak pisze Radosław Okulicz-Kozaryn, miały one związek z ideałem „Beau”:

[...] rodzajem dworzanina, charakteryzującym się nadzwyczajną biegłością w kwestiach smaku i dobrych manier, wdziękiem osobistym i błyskotliwością. Choć wzorzec ten swoją największą popularność przeżywał w połowie XVIII stulecia, tytuł „Pięknego” przynosił zaszczyt jeszcze na przełomie wieków<sup>3</sup>.

Tego typu przydomek przyłgnął do pierwszego dandyśa i rozślawił go jako Beau Brummella. Mimo to zrealizował on ten ideał wedle własnych zasad. Podczas gdy Beau XVIII-wieczny skupiał się na pozyskiwaniu przychylności towarzystwa, Anglik do perfekcji doprowadzał uszczypliwości oraz drażnienie<sup>4</sup>. Legenda Brummella nie sprowadza się jedynie do brylowania na londyńskich salonach. W relacjach sobie współczesnych zapisał się jako mężczyzna zawsze ogolony, perfekcyjnie uczesany, w doskonale dopasowanym granatowym płaszczu i wykrochmalonej koszuli ze starannie zawiązanym krawatem. Preferowany przez niego strój pozostawał oryginalny, podkreślał niezależność, ale daleki był od nadmiaru i ostentacji. Dżentelmen ograniczał kontakty towarzyskie do udzielania się w elitarnych klubach i do spacerów po ekskluzywnych dzielnicach stolicy Wielkiej Brytanii. Rzadko urządzał przyjęcia, jeszcze rzadziej zapraszał kogoś do swojego apartamentu. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że było to działanie celowe. Brummell sam tworzył własną legendę, szokował pewnością siebie i wyszukany stylem, musiał troszczyć się o ciągłe podsycanie atmosfery ekscytacji wokół siebie. Nie mógł dopuścić, by zbyt wiele osób poznało tajniki jego garderoby oraz by jego nienaganny wygląd spowszechniał londyńczykom. Nie można też wykluczyć, że Brummell ogarnięty miłością własną – gardził towarzystwem. Bez względu na jego intencje, decydowanie o tym, kto i w jakich okolicznościach może dandyśa podziwiać, na stałe wpisało się do tej ideologii.

<sup>3</sup> R. OKULICZ-KOZARYN: *Mała historia dandyzmu*. Poznań 1995, s. 20.

<sup>4</sup> Zob. tamże, s. 19–25.

Nieodzowną cechą dandyzmu jest zharmonizowanie tego, co widzialne, z tym, co ukryte – wyglądu z osobowością. Talent dandysa polega na tym, że potrafi zręcznie nadać wspólny kształt tym dwóm elementom ludzkiego bycia. Ponadto czyni to w sposób bliski, czy wręcz tożsamy z aktem kreacyjnym właściwym artyście. Odpowiedź na pytanie, czemu służyć mają te wszystkie wysiłki twórcze, daje jeden z najsłynniejszych dandysów w historii – Oskar Wilde. Autor *Portretu Doriana Graya* pisał:

Światu przedstawiam się, celowo, wyłącznie jako dyletant i dandys – nie jest mądrą rzeczą odsłaniać serce przed światem – a jak powaga jest maską błazna, tak błazeństwo z jego wyborną banalnością i obojętnością, i lekkomyślnością jest szatą mędrca. W tak prostackim wieku jak nasz wszystkim nam potrzebne są maski<sup>5</sup>.

Taka postawa wyraża ogólne nastroje panujące w Europie u progu nowego stulecia: atmosferę zwątpienia, poczucia zagrożenia i kryzysu kultury, obaw katastroficznych. Maską dandyzmu, o której wspomina Wilde, jest apoteozą indywidualizmu, ale jednocześnie ma być jego zabezpieczeniem przed zagrożeniami płynącymi z zewnątrz. Artysta tworzy życie sztuczne, które stanowi alternatywę dla rzeczywistości napawającej strachem.

\* \* \*

Polski modernizm dał się uwieść ideologii dandyzmu, ponieważ uczyniła ona sztukę z życia. Dandys dokonuje sublimacji artysty i dzieła sztuki. Zachowuje przy tym niezależność, nie znajduje się na niczyjej łasce, gardzi hierarchią społeczną, czuje się wyzwolony z wszelkich norm i praw. Spełnia więc wszystkie wymogi, jakie w epoce Młodej Polski stawiano artyście i samej sztuce.

Postać dandysa była dla modernistów żywym symbolem, intrygującym, choć skomplikowanym. Typowy *dandy* starał się przyciągać spojrzenia i budzić poruszenie w towarzystwie. Ten starannie wypracowany wizerunek miał jednak odsyłać do kryjącego się za nim wyrafinowanego wnętrza. Dbałość o zewnętrzne detale stanowiła o wyjątkowości duchowej.

---

<sup>5</sup> Cytat z listu O. Wilde'a do P. Houghtona. W: *Nic nie mogło być inaczej. Listy Oscara Wilde'a*. Przeł. D. PIESTRZYŃSKA. Warszawa 2005, s. 86.

Artystą, którego dandyzm bez wątpienia fascynował i inspirował, jest Stanisław Ignacy Witkiewicz. Jego debiut zbiega się w czasie z rewolucją 1905 roku. W obliczu tych wydarzeń rodzą się wątpliwości, czy sztuka zdoła się wyzwolić od służby społecznej. Coraz więcej niepewności budzi pytanie o możliwość czysto estetycznego nastawienia wobec sztuki i życia w sytuacji utraty niepodległości<sup>6</sup>. Estetyzm oraz indywidualizm twórców zaczynają być krytykowane i postrzegane w kategoriach ucieczki od realnych problemów. Następuje nawrót do romantycznego mesjanizmu i odrzucenie koncepcji o izolacji artysty, jego wyższości wobec ogółu. Mimo załamania światopoglądu młodopolskiego Witkacy wciąż pozostaje przy problematyce charakterystycznej dla początkowej fazy modernizmu.

Ważnym kontekstem pisarskiego debiutu Witkiewicza i dandyśskich inspiracji tego autora jest literatura anglosaska. Na przełomie wieków w kulturze angielskiej znaczenia nabiera estetyzm, którego zwolennicy negują społeczne zobowiązania sztuki w imię swobody artystycznej. Warto zaznaczyć, że na kształtowanie się tych tendencji miała wpływ literatura francuska, zwłaszcza poglądy i dokonania Charles'a Baudelaire'a, a jednym z pierwszych przedstawicieli estetyzmu na Wyspach był Oscar Wilde. Sylwetki tych dwóch literatów nierozzerwalnie łączą się z historią dandyzmu.

Kulminacją angielskiego estetyzmu była działalność Grupy Bloomsbury. Do podstawowych zasad łączących jej przedstawicieli należało przekonanie o autonomiczności sztuki oraz bunt przeciwko strukturom i obyczajom społecznym ery wiktoriańskiej<sup>7</sup>.

W takiej atmosferze powstaje pierwsza powieść Witkacego – 622 *upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Utwór jest doskonałym dowodem dandyśskich inspiracji autora. W 622

---

<sup>6</sup> Warto zauważyć, że dwa lata przed wydarzeniami rewolucji, w roku 1903, ukazują się utwory o charakterze podsumowującym epokę. Chodzi tu o *Pałubę* Karola Irzykowskiego oraz *Próchno* Wacława Berenta. Stanisław Brzozowski dopiero w roku 1910 na kartach *Legendy Młodej Polski* ogłasza likwidację epoki. To niewątpliwie nastrecza kłopotów z periodyzacją tego okresu, ale faktem jest, że w pierwszych latach XX wieku dochodzi do przesilenia i przeredagowania postaw światopoglądowych wśród niektórych przedstawicieli epoki.

<sup>7</sup> Zob. *Grupa Bloomsbury. Brytyjska bohema kręgu Virginii Woolf*. Red. M. DASZEWSKA, B. GÓRSKA. Kraków 2010.

*upadkach...* ideologia dandyzmu daje się odnaleźć na kilku poziomach. Po pierwsze, grupa głównych bohaterów ucieleśnia cechy charakterystyczne dla tej postawy. Po drugie, warstwa problemowa powieści oraz sposób jej ujęcia pozostają niezaprzeczalnie pod wpływem tej ideologii. Po trzecie, dzieło, zachowane notatki oraz listowne komentarze Witkacego dowodzą, że on sam w życiu prywatnym realizował model dandysa.

\* \* \*

Zgodnie z ideologią dandyzmu ogląd Witkiewiczowskich postaci należy rozpocząć od przyjrzenia się ich powierzchowności. Na kartach swojej pierwszej powieści autor zgromadził prawdziwy gabinet osobowości. Godne uwagi jest to, że wszyscy bohaterowie *622 upadków...* są artystami. Jeśli nawet wykonują inne zawody, niemal każdy z nich jednocześnie próbuje swoich sił w domenie sztuki. To bardzo ważna cecha powieści, ale o niej później. Miejsca, w których egzystują bohaterowie, ograniczają się właściwie do nienazwanej górskiej miejscowości oraz miasta określanego jako stolica. Ponadto jeden z epizodów rozgrywa się w Paryżu oraz nad Morzem Śródziemnym. Nawet niezbyt wprawiony czytelnik jest w stanie zidentyfikować dwa wspomniane miejsca akcji kolejno jako Zakopane i Kraków. Mimo tak łatwego rozpoznania świat przedstawiony nie stanowi bezpośredniego przeniesienia zakopiańskiego bądź krakowskiego krajobrazu do powieści. Rzeczywistość przedstawiona ulega swoistej deformacji. Witkiewicz wyposaża okolice stolicy Podhala w luksusowe hotele i pałace. Bożena Wojnowska, pisząc o omawianej powieści, nazywa podobne zabiegi autora „arystokratyczną mistyfikacją”<sup>8</sup>. Tej mistyfikacji poddani zostają również bohaterowie. Większość z nich nosi arystokratyczne tytuły, na przykład: baron Brummel, książe Nevermore<sup>9</sup>. Przez

<sup>8</sup> B. WOJNOWSKA: *Problem artyści w powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza „622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta”*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 43.

<sup>9</sup> Warto zaznaczyć, że nazwisko księcia stanowi żartobliwe nawiązanie do *Kruka* Edgara Alana Poego. Autor *Skradzionego listu* wykreował postaci kilku dandysów, jak Roderyk Ucher czy August Dupin. Również nazwisko Brummela, zapożyczone od pierwszego dandysa, jest kolejnym dowodem wpływu tej ideologii na twórczość Witkacego. Inną interpretację podsuwa Micińska. Twierdzi ona, że pierwowzorem księcia Nevermore był Bronisław Malinowski, a nazwi-

powieść przewija się wiele księżniczek, księżnych oraz markiz. Wojnowska uważa ten chwyt za wyraz parodii, żartu. Można się zgodzić z takim podejściem. Wydaje się jednak usprawiedliwione uzupełnić taką interpretację wątkiem dandyśowskim. U podstaw tej ideologii leżą sprzeciw wobec egalitaryzmu oraz pewna doza snobizmu. Bohaterowie Witkacego pochodzą z kręgów arystokratycznych, ponieważ dandysem może być tylko osoba zamożna. W istocie żadna z postaci nie musi troszczyć się o zabezpieczenie materialne. Bohaterowie żyją w świecie, w którym pieniądź uwalnia od ograniczeń. Właściwie w całej powieści o sprawach majątkowych mowa jest tylko raz, kiedy ksiązę Nevermore wyjeżdża, by odebrać spadek.

Kwestie ekonomiczne nie są jedynymi realiami życia, które Witkacy wykreślił ze struktury świata przedstawionego w *622 upadkach*... Rzeczywistość powieści tworzy swoisty mikrokosmos. Poza tym, że Bungo i jego towarzysze nie muszą troszczyć się o sprawy materialne, pozbawieni są także innych zmartwień. Do świata powieści należą tylko postaci z tego samego kręgu – bogaci, ekstrawaganccy artyści. Anna Micińska napisała, że w utworze tym nie ma życia<sup>10</sup>. Konstatacja ta wyraża przekonanie, że powieść pozbawiona jest tła społecznego oraz innych elementów zewnętrznych, które mogłyby wywierać wpływ na życie bohaterów. Taka izolacja pozwala spojrzeć na nich z jednostkowego punktu widzenia. Zgodnie z ontologią Witkacego, Bungo, Brummel, Edgar i reszta nie są elementami jakiejś całości, są to Istnienia Poszczególne. Poza tym, że taka konstrukcja świata przedstawionego jest wyrazem ogólnej filozofii autora, ma jeszcze jedną cechę. W hermetycznej rzeczywistości powieści jej bohaterowie mogą skupić się na zgłębianiu własnej osobowości, obserwacji własnego „ja” oraz na „rozmowach istotnych”. Wykreślając resztę społeczeństwa ze świata przedstawionego, Witkacy mógł swobodnie rozwijać warstwę problemową dzieła. Jak zatem wygląda i zachowuje się dandyś wykreowany przez autora *622 upadków*...?

---

sko powieściowego bohatera jest aluzją do homoseksualnych przygód, które przeżywa Bungo ze swoim przyjacielem, a które miały być również udziałem Witkacego i słynnego antropologa. Zob. A. MICIŃSKA: *Wstęp*. W: S.I. WITKIEWICZ: *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Warszawa 1972.

<sup>10</sup> Zob. tamże, s. 28.

Był to wysoki, przystojny młodzieniec o nienormalnie grubych, choć kształtnych, kobiecych łydkach i dość szerokich biodrach. Włosy miał czarne, spadające w nieładzie na wysokie czoło, brwi ogromne i ładne, piwne, kobiece oczy, które czasem przybierały wyraz ponury, prawie zły, a czasem były dziecinnie pogodne i naiwne [...]. Na nogach miał bryczesy, mimo że konno prawie nigdy nie jeździł, i żeby nie wzrost ogromny, mógłby z powodu ogolenia twarzy uchodzić za dżokeja<sup>11</sup>.

Tymi słowami narrator opisuje tytułowego bohatera powieści, kiedy pierwszy raz pojawia się na jej kartach. Charakterystyka ta jest znamienna z kilku powodów. Oczywiście, od razu można zauważyć, jak szczegółowy jest ten opis. Skoro autor poświęca tyle uwagi na przedstawienie wyglądu zewnętrznego postaci, sugeruje, iż nie jest on bez znaczenia zarówno w planie całej powieści, jak i dla samego bohatera. Faktycznie można odnieść wrażenie, że Bungo dba o to, jak wygląda. Mężczyzna ma na sobie spodnie jeździeckie, mimo że w toku całej fabuły najbliżej konia znalazł się jako pasażer bryczki. To bez wątpienia sygnał, że strój Bunga nie ma związku z celami praktycznymi. Nie jest to szata, która ma chronić ciało, ani ubranie odpowiadające konwencjom towarzyskim czy obyczajowym, wręcz przeciwnie – nie współgra z nimi. Strój Bunga jest dobrany zgodnie z jego indywidualnymi upodobaniami, jakkolwiek niezrozumiałe mogą się one wydawać obserwatorowi. Cytowany fragment przywołuje na myśl słowa Thomasa Carlyle'a, autora jednej z pierwszych rozpraw na temat dandyzmu, który twierdził, że dandys nie ubiera się, aby żyć, ale żyje, by się ubierać<sup>12</sup>.

Uderza w tym opisie jeszcze jeden element. Narrator dwa razy używa w nim przymiotnika „kobiece”: na określenie łydek i oczu Bunga. Jednym ze znamion dandyzmu jest feminizacja. Sam Witkacy twierdził: „Dandyzm zakopiański z założenia musi być pozbawiony pierwiastka męskiego”<sup>13</sup>. Opis Bunga nie jest co

---

<sup>11</sup> S.I. WITKIEWICZ: *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Warszawa 1972, s. 54. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie 622UB podaję numer strony.

<sup>12</sup> T. CARLYLE: *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha*. Przeł. S. WIŚNIEWSKI. Warszawa 1882, s. 205.

<sup>13</sup> S.I. WITKIEWICZ: *Dandyzm zakopiański*. „Gazeta Zakopiańska” 1921, nr 2. Cyt. za: G. GROCHOWSKI: *Dziwactwa i dzieła. Inspiracje dandyowskie w twór-*

prawda tego pierwiastka pozbawiony, ale z całą pewnością narrator podkreśla kobiece cechy jego wyglądu. Podwójna płciowość w wyglądzie dandysa była istotnym środkiem ekspresji. Przykuwała uwagę, a co najważniejsze, nie pozwalała na jednoznaczne zaszukanie, podtrzymywała nastrój niedopowiedzenia. Ponadto godziła w obowiązujące normy. W charakterystyce Bunga symptomatyczny jest jeszcze jeden element. Narrator opisuje go przymiotnikami „kobięcy”, ale także „dziecinny”. Podkreśla jego ogromną postawę i zwraca uwagę na ogoloną twarz, co należy już do atrybutów typowo męskich. Wygląd głównego bohatera łączy więc cechy męczyzny, kobiety oraz dziecka. Taka charakteryzacja okazuje się hołdem złożonym efemeryczności i ekstrawagancji. Już od pierwszej chwili, kiedy Bungo staje przed oczyma wyobraźni czytelnika, poznajemy go jako dandysa. Efekt ten utrzymywany zostaje konsekwentnie w toku fabuły.

Opisów wyglądu Bunga oraz jego specyficznych nawyków nie brakuje w narracji. Zarysowaną tutaj sylwetkę głównego bohatera chciałabym uzupełnić jeszcze jednym elementem. Otóż Bungo nosi laskę. Celowo używam słowa „nosi”, gdyż trudno przypuszczać, by była ona potrzebna zdrowemu, dwudziestokilkuletniemu mężczyźnie do innych celów niż czysto dekoracyjne. Rzeczywiście, laska jest dla Bunga ozdobą i dopełnieniem wyrafinowanego stroju. Ta pozornie błaha część męskiej garderoby ma jednak istotne znaczenie.

Laska, a także cylinder w stroju męskim są zarezerwowane tylko dla wyższych sfer. Wyższych nie ze względu na pochodzenie, lecz na status majątkowy, słowem – dla najbogatszych. Są to specyficzne rodzaje ozdób. Doskonały wykład na ten temat daje Thorstein Veblen w *Teorii klasy próżniaczej*<sup>14</sup>. Książka ta powstała w 1899 roku i opisuje amerykańskie elity społeczne końca XIX wieku. Veblen stworzył teorię ekonomiczną opisującą nową warstwę społeczną powstałą w warunkach kapitalizmu. Tą warstwą jest klasa próżniacza, czyli bezproduktywni posiadacze dóbr. Skłonna jestem zastąpić tym terminem krąg społeczny, do któ-

*kości Stanisława Ignacego Witkiewicza. W: Osoba w literaturze i komunikacji literackiej.* Red. E. BALCERZAN, W. BOLECKI. Warszawa 2000, s. 136.

<sup>14</sup> T. VEBLÉN: *Teoria klasy próżniaczej.* Przeł. J. FRENTEL-ZAGÓRSKA. Warszawa 1998.

rego należą bohaterowie powieści Witkacego, a który do tej pory nazywałam arystokracją. Tym, co wyróżnia klasę próźniaczą, jest ostentacyjna konsumpcja, nieproduktywne spędzanie czasu. Veblen wprowadza pojęcie *cospicuous leisure*, czyli „próżnowanie na pokaz”. Chodzi tu o wszystkie rodzaje „aktywności”, które dowodzą czyjejś pozycji społecznej. Świadectwem dobrobytu klasy próźniaczej jest brak konieczności pracy, a nawet jej programowe unikanie, poza tym również marnotrawstwo i rozrzutność. Wśród wielu wytworów, które mają służyć ekspozycji ostentacyjnej konsumpcji, autor teorii wyróżnia obrzędy religijne, hazard, sport, etykietę, maniery oraz specjalny rodzaj odzieży. Veblen uważa, iż w świadomości członków klasy próźniaczej ręką, która nosi laskę, jest ręką, która nie musi pracować. Podobny sygnał dla reszty świata mają stanowić cylinder, opięta kamizelka, dopasowany frak. Są to stroje, w których wykonanie jakiegokolwiek pożytecznej czynności byłoby wielce kłopotliwe. Jeśli powrócimy teraz na grunt powieści Witkacego, łatwo dostrzeżemy podobieństwo między Veblenowską charakterystyką klasy próźniaczej i nawykami bohaterów *622 upadków...* Począwszy od stroju, przez etykietę, na manierach i ceremonii skończywszy, dandy realizuje zasady próźnowania na pokaz. Nie ma pewności, czy czyni to, by zademonstrować swoją pozycję społeczno-ekonomiczną, jest to raczej efekt uboczny jego zachowań. Wydaje się, iż *dandy* nie para się pracą zarobkową, nie robi nic pożytecznego, ponieważ uważa samego siebie za dzieło sztuki. Jego zadaniem i celem są bycie oglądanym oraz wzbudzanie podziwu, co bez wątpienia można nazwać próźnowaniem na pokaz.

*622 upadki...* należą do kręgu utworów stawiających w centrum zainteresowania artystę. Warstwa problemowa tej powieści zogniskowana jest wokół procesu twórczego oraz jego psychologicznego wymiaru, postaw wobec sztuki, a także jej celów i sensu. Autor podejmuje temat twórcy oscylującego między życiem realnym a sztuką, stojącego przed dylematem samookreślenia się wobec tej ostatniej. Dyskurs, którego uczestnikami są bohaterowie, zasadza się na kwestii możliwości pogodzenia twórczości z rzeczywistością egzystencją oraz granic między tymi dwoma sferami.

Konflikt postaw wobec sztuki rozgrywa się między czterema głównymi postaciami powieści. Zajmują one odmienne stano-



wiska w tej sprawie. Baron Brummel początkowo przeżywa rozterki związane z pogodzeniem działalności artystycznej z pracą matematyka i logika. Sam bohater widzi swoje powołanie w tej ostatniej dziedzinie, natomiast tworzenie akwafort traktuje jako rozrywkę. Wciąż jednak odczuwa niedosyt, usiłuje go zaspokoić regularnymi perwersjami seksualnymi. Przełom, jaki dokonuje się w baronie, każe mu chwycić za pióro i przynosi poczucie, że obrał drogę właściwą. Dla Brummela sztuka stanowi źródło siły. Stając w obliczu wyboru między twórczością a egzystencją, przyjaciel Bunga czyni z życia sztukę.

Problemów z wyborem wydaje się nie mieć kolejny z towarzyszy tytułowej postaci – książę Edgar Nevermore. Dla niego najwyższą wartością jest życie. Traktuje je jako wartość samą w sobie w duchu nietszcheanizmu i witalizmu. Sztuka dla księcia stanowi tylko jeden ze środków do przeżywania życia oraz samego siebie. Edgar wyróżnia się spośród pozostałych bohaterów energią i silną wolą. Kształtuje świadomie swój los, a nazywa go „wielkim zdobywcą życia”.

Równie zdecydowaną w swoim wyborze, aczkolwiek bardziej dramatyczną postacią jest Tymbeusz. W deklaracji życiowej przyznał on prym sztuce. Tak jak pozostali bohaterowie, rozumie ją na swój sposób. Tymbeusz definiuje sztukę w kategoriach posłannictwa. Trwa w przekonaniu, że za jej pośrednictwem możliwe staje się objawienie wyższych prawd. Wojnowska twierdzi, iż w swoich poglądach bohater bliski jest ekspresjonizmowi. Dramat tej postaci polega na tym, że przy dużym stopniu determinacji oraz szlachetnych chęciach brak jej talentu. Poglądy, jakie wygłasza, podobnie jak dramat jego autorstwa, graniczą z bełkotem, niemniej jednak w odczuciu samego Tymbeusza są metafizycznym objawieniem.

Oczywiście, w najszerszym spektrum narracja ukazuje twórcze i egzystencjalne rozterki tytułowego bohatera. Dziedziną artystycznych zmagania Bunga jest malarstwo. Młodzieniec próbuje swoich sił również jako pisarz. W przypadku tego bohatera problem tkwi w pogodzeniu założeń teoretycznych z praktyką twórczą i życiową. Mimo młodego wieku Bungo ma jasno sformułowane przekonania na temat sztuki, które chętnie wyraża w licznych dyskusjach z przyjaciółmi. W jednej z istotnych rozmów z Edgarem tytułowy bohater stwierdza: „Sztuka jest zupełnie odrębnym

światem, jest ostatecznym odbiciem jedności bytu” (622UB, s. 81). Już to jedno zdanie dowodzi, iż poglądy Bungo stanowią transpozycję poglądów autora powieści. Niektóre z wypowiedzi tej postaci brzmią jak wymyki z teoretycznych rozpraw Witkacego na temat sztuki. W innym miejscu powieści narrator tak charakteryzuje postawę twórczą młodego malarza:

Według niego sztuką naprawdę była czysta dekoracja. Idea czystego dzieła sztuki musiała być według niego obcą wszelkim związkom życiowym i wypływać jedynie z praw rządzących samymi barwami i liniami, których kombinacje i konstrukcje miały dawać świat bezwzględnie zamknięty w sobie i będący [...] bezpośrednim odbiciem transcendentnej jedności bytu.

622UB, s. 120–121

Bungo wyznaje teorię Czystej Formy. Wierzy, że sztuka prowadzi do odkrycia Tajemnicy Bytu. Mimo tak jasno sprecyzowanych poglądów jego malarstwo wciąż oscyluje między sztuką czystą, dekoracyjną a sztuką uwikłaną w życie. Założenia teoretyczne okazują się dla artysty ciężarem i prowadzą do impasu. Bungo potrzebuje inspiracji, ale jednocześnie nie chce ich czerpać z życia, ponieważ wierzy, że sztuka nie powinna mieć z nim nic wspólnego. Wydaje się, iż w tym problemie tkwi odpowiedź na pytanie, dlaczego Bungo upada. Ponieważ realne życie jest dla niego przeciwwagą sztuki, a jednocześnie niezmiennie pozostaje źródłem podnieć artystycznych, bohater zaczyna je kreować na swój sposób. Tak poznajemy Bungo jako intryganta. Aby dać upust własnym frustracjom oraz by zaspokoić swoje potrzeby, młodzieniec reżyseruje niezwykle sytuacje z udziałem przyjaciół. Posuwa się przy tym do najgorszych podłości. Kompromituje i okłamuje towarzyszy, wyjawia ich sekrety, rani uczucia. Bungo dochodzi też do najwyższej wprawy w kreowaniu erotycznych czy wręcz perwersyjnych zdarzeń. Do prób układania życia wedle własnych oczekiwań zaliczyć należy także przywiązanie młodzieńca do stroju oraz zachowania, czyli postawę dandysa. Te wszystkie zabiegi wynikają z dążenia do pogodzenia dualizmu życia i sztuki oraz do pokonania niemocy twórczej. Bungo traktuje życie jako zjawisko estetyczne. Czyni to w imię sztuki, którą chce wyzwolić od wpływów egzystencji. Potrzeba artystycznej podniety popycha go ku ucieczce od rzeczywistości.

Postawa estetyzująca, kreowanie intryg, erotyzm, dandyzm – te elementy składają się na sztuczną rzeczywistość, której autorem jest Bungo. Te same czynniki sprawiają, że bohater oraz jego towarzysze realizują model artysty modernistycznego, pozornie wpisując się w mit epoki. Zachodzi tu jednak znacząca różnica.

Wymienione zachowania w swej genezie miały służyć artyście w odcięciu się od reszty społeczeństwa. Programowy erotyzm, alkoholizm, zażywanie narkotyków, koncepcje czysto estetyczne stanowiły prowokację wymierzoną w filistrów. W twórczości Witkacego nie ma mowy o tak rozumianym buncie. Poglądy bohaterów nie ulegają przecież konfrontacji z racjami innych grup społecznych, które autor po prostu usunął ze świata przedstawionego powieści. W sytuacji, kiedy artyści w *622 upadkach...* nie muszą się określać w opozycji do świata mieszczańskiego, przyczyn ich celowych prowokacji należy szukać ponownie w koncepcji Oscara Wilde'a. Niechęć do społeczeństwa, nonszalancja, estetyzacja życia oraz celowe łamanie norm obyczajowych wynikają u bohaterów powieści Witkacego z chęci stworzenia alternatywnej rzeczywistości. To pragnienie ma swe źródło z kolei w poczuciu lęku przed otaczającym życiem oraz w nastrojach katastroficznych. Mimo tej różnicy w genezie faktem jest, że postacie powieści realizują mit artysty funkcjonujący w świadomości ludzi przełomu wieków. Wypełnienie założeń tego wzoru nie pozwala Bungowi na tworzenie sztuki czystej. Z czasem artysta uświadamia sobie, że nawet najbardziej wyszukane kreacje i intrygi nie wystarczają do zdobycia celu. To jednak nie sprawia, że Bungo przestaje być twórcą. Skoro życie wykreowane nie sprawdza się jako źródło inspiracji, bohater zaczyna poszukiwać ich w życiu realnym.

Wydaje się, że tu właśnie ma swój początek zainteresowanie Bunga panią Akne Montecalfi – atrakcyjną śpiewaczką operową. Trudno orzec, czy fascynacja młodego malarza tą kobietą była prawdziwą miłością, pewne jest za to, że w romansie mężczyzna dostrzegł szansę zmiany swojego życia i swej twórczości. Początkowo udało mu się to osiągnąć. Doświadczenia romansu z Akne pozwalają Bungowi wprowadzić równowagę między sztuką a życiem. Powstałe wówczas prace przynoszą mu satysfakcję. Ta sytuacja okazuje się niestety chwilowa. W związek malarza i śpiewaczki szybko wkrada się brak szczerości. Obydwoje wchodzi w rolę,

które wydają im się pożądane przez partnera. W rezultacie romans Bunga i jego uległość kochance stają się źródłami wszystkich jego upadków oraz głębokiego rozdarcia wewnętrznego. Ogromną część tej powieści można traktować jako psychologiczną analizę miłości. Narrator z uciążliwą szczegółowością opisuje stany emocjonalne, które towarzyszą Bungowi po każdym spotkaniu z panią Montecalfi, kiedy musiał przybierać różne maski w zależności od kaprysu kochanki. Bohater dogłębnie czuje, iż taka maskarada jest dla niego szkodliwa, a jednocześnie nie potrafi wyrzec się cielesnych przyjemności dostarczanych przez Akne. Miłość miała być receptą na niemoc twórczą, tymczasem okazuje się, że przywiodła Bunga do tego samego problemu – niemożliwości połączenia dwóch sprzecznych wartości. W cytowanym już artykule Wojnowska pisze, iż Witkacy w *622 upadkach...* dokonuje kompromitacji miłości. Historia Bunga i Akne demaskuje złudzenia o możliwości poznania samego siebie w związku z drugą osobą. Ciągłe przybieranie masek oraz odgrywanie ról zamiast prawdy o sobie i partnerze skutkują kłamstwem, a także, jak niejednokrotnie powtarza sam bohater, kabotyństwem. Blamaż miłości nie jest bynajmniej wyrazem niewiary autora w możliwość pokochania drugiej osoby. Ma on służyć nobilitacji sztuki. Jest także oznaką klęski wszelkich prób pogodzenia twórczości z życiem. Mimo wielu doświadczeń i starań Bungo zostaje skompromitowany. Ponosi porażkę zarówno w sztuce, jak i w życiu osobistym. Witkacy nie daje jednak alternatywnego wzorca. Czy któraś z postaw wobec sztuki reprezentowana przez głównych bohaterów powieści ma zatem szansę realizacji? Odpowiedź na to pytanie przynosi epilog.

*622 upadki...* dają obraz środowiska artystycznego początku XX wieku oraz trapiących je problemów. Anna Micińska nazwała go „dokumentem walki o sformułowanie artystycznego i filozoficznego światopoglądu”<sup>15</sup>. Nie sposób zaprzeczyć zasadności takiego odczytania dzieła. Problematyka samookreślenia wobec twórczości artystycznej wypełnia „rozmowy istotne” Bunga z przyjaciółmi. Zakończenie pierwszej powieści Witkacego przynosi ocenę postaw czworga głównych bohaterów. O księciu Edgarze Nevermore czytelnik dowiaduje się, iż napisał genialne dzieło

<sup>15</sup> A. MICIŃSKA: *Wstęp*. W: S.I. WITKIEWICZ: *622 upadki...*, s. 27.

dotyczące życia seksualnego autochtonów Nowej Gwinei. Narrator relacjonuje wprost: „Dalsze jego życie było tylko szeregiem dzikich, niewiarygodnych tryumfów” (622UB, s. 490). Podobnej nobilitacji doznał się baron Brummel, który stał się „jednym z największych przedstawicieli metafizycznego romansu na obu półkulach” (622BU, s. 490). Można domyślić się motywów takiej oceny obu bohaterów. Pokonali oni impas twórczy i udało im się wypłatać z więzów rozważań teoretycznych na rzecz świadomego kształtowania zarówno sztuki, jak i własnego życia. Mniej bezpośrednio zostali ocenieni Tymbeusz i Bungo. Ten pierwszy ożenił się z chłopką i wiódł życie gospodarza. Na ostatnich kartach utworu narrator informuje, iż zmarł w wyniku tężca, którego nabawił się, „zraniwszy się w palec przy pieleniu rzepy” (622UB, s. 490). Równie nieoczekiwaną śmiercią kończy się historia głównego bohatera. Bungowi przyszło pożegnać się ze światem na skutek zakażenia po wybiceniu oka świerkową gałązką w czasie spaceru. O ile los, który autor przewidział dla Tymbeusza, można usprawiedliwiać brakiem talentu tego bohatera, o tyle zaskakujący jest kres perypetii tytułowej postaci. Bungo był wszakże wyznawcą teorii Czystej Formy, dzielił światopogląd i koleje życia z innymi artystami epoki, zgodnie z funkcjonującym mitem. Jak należy rozumieć uśmiercenie go w tak groteskowy sposób?

Bungo został brutalnie ukarany przez Witkacego, ponieważ wszelkie próby, jakie podejmował w poszukiwaniu inspiracji, w rzeczywistości oddalały go od sztuki na rzecz życia. Ukoronowaniem tego procesu był romans z kobietą demoniczną, której młodzieniec okazał się całkowicie podległy. Ten bohater usilnie dążył do pogodzenia sztuki i życia, podczas gdy w rzeczywistości powinien porzucić to ostatnie, oddając się twórczości. Działalność artystyczna winna zbliżać do odkrycia Jedności Bytu, tymczasem upadki Bunga przysłaśniały mu skutecznie jakąkolwiek niematerialną, metafizyczną perspektywę. Uderzające jest, że jednocześnie nie zmieniają się teoretyczne poglądy bohatera, w których uparcie broni koncepcji „Sztuki przez duże S”.

Drastyczny rozdźwięk między deklaracjami młodego malarza a faktyczną praktyką służy ośmieszeniu modernistycznego światopoglądu oraz wzorca życia artysty. Dlatego Bungo ginie, wydlubawszy sobie oko patykiem. Groteska tej śmierci ma skom-

promitować schematy obowiązujące w epoce. Nie oznacza to jednak, że Witkacy już w pierwszej powieści porzucił wyznawane przekonania. Śmiało należy stwierdzić, że zarówno w życiu, jak i w twórczości autor *622 upadków...* utożsamiał się z wzorcem artysty modernistycznego. Finał młodzieńczej powieści Witkacego nie jest wyrazem przekory, ale wynikiem zmierzenia się z rzeczywistością, która napawała strachem. Jak pisze Wojnowska, „groteska jest ekspresją modernistycznego światopoglądu pisarza i zarazem synonimem przekonania o historycznym tego światopoglądu impasie”<sup>16</sup>. Witkacy wierzył w swoje przekonania i nie chciał z nich rezygnować, jednocześnie mając świadomość braku możliwości realizacji tych założeń w realnym świecie. W odczuciu pisarza właśnie na tym miał polegać tragizm czasów, w których przyszło mu żyć. Komercjalizacja sztuki oraz jej degradacja i umasowienie, których Witkacy był świadkiem, stały się podłożem jego katastrofizmu, a także przekonania o niemożliwości dalszego rozwoju kulturalnego. W oczach autora współczesna rzeczywistość doprowadziła do destrukcji pewnego zbioru wartości, który dotychczas uchodził za cenny. Dramat artystów przełomu wieków polegał na dysharmonii przekonań i świadomości, niedostosowania postulowanego ideału do realiów. Nic więc dziwnego, że twórcy poszukiwali innej rzeczywistości dla spełnienia swoich celów. Ucieczka w życie sztuczne to tak naprawdę ucieczka w Czystą Formę. Dandyzm jako element wyreżyserowanej rzeczywistości stanowi wyraz buntu przeciw mieszczańskiej mentalności. Jest on również remedium na nudę oraz wcieleniem sztuki w życie, co wydaje się najistotniejsze. W koncepcji Witkacego ideologia dandyzmu ma jeszcze jedno znaczenie. Stanowi dowód na możliwość zwycięstwa sztuki nad życiem. Jest ponadto skuteczną granicą oddzielającą od świata zewnętrznego, czymś w rodzaju zasłony, która jednocześnie przyciąga uwagę i skłania do interpretacji. Dzięki tej postawie dokonuje się kult jednostki. Osoby samej w sobie, a nie stanowiącej zespół funkcji i powiązań społecznych. Dandys, artysta życia, wyraża zatem przekonania tożsame z tymi, które wyznawał Witkacy. W *622 upadkach...* ideologia dandyzmu przekłada się na praktykę twórczą.

---

<sup>16</sup> B. WOJNOWSKA: *Problem artysty w powieści...*, s. 56.

\* \* \*

W 622 *upadkach Bunga*, czyli *Demonicznej kobiecie* dandyzm jest sposobem na odcięcie się od nudy zdemokratyzowanego społeczeństwa, z całą jego szarością i postępującą unifikacją. Symboliczny estetyzm tej postawy, mający odsyłać poza atrybuty materialne, jej skrajny indywidualizm oraz subiektywizm połączony z egzaltacją wewnętrznego przeżycia doskonale współgrały z wyznawaną przez Witkacego koncepcją sztuki. Podstawowym i najważniejszym zagadnieniem teoretycznych rozpraw Witkacego oraz obiektem jego artystycznych poszukiwań i ambicji jest Czysta Forma.

Termin ten, zdaniem autora *Szewców*, dotyczy malarstwa, muzyki, teatru i poezji. Istotne, że pomija powieści. O tej ostatniej Witkacy mawiał, iż pozbawiona jest czynnika zmysłowego, takiego jak dźwięk lub barwa, oddziałuje jedynie za pośrednictwem pojęć i dlatego nie ma szans na realizację idei Czystej Formy. Gatunek ten z założenia jest również zbyt długi, by mógł bezpośrednio wpływać na czytelnika<sup>17</sup>.

W *Nowych formach w malarstwie...* Witkacy pisał, iż przez Czystą Formę należy rozumieć „konstrukcję jakości stanowiącą jedność w wielości”<sup>18</sup>. Czysta Forma jest zatem rodzajem uporządkowania elementów składających się na dzieło, w którym elementy te stanowią jedną całość oraz wywołują w odbiorcy przeżycia estetyczne. Teoria ontologiczna Witkacego współgra z jego rozważaniami dotyczącymi estetyki, a zarazem je uzupełnia.

Myśl ontologiczna autora opiera się na założeniu dualizmu rzeczywistości: wielość Istnień Poszczególnych wobec jedności Istnienia, skończoność wobec nieskończoności. W tej sytuacji sztuka ma za zadanie wywołanie dreszczu metafizycznego, którego poszukują wszyscy bohaterowie Witkacego. Takie doznania pozwalają na poczucie jedności Istnienia.

Dla Witkiewicza tak ważne było tworzenie sztuki, która otwiera drogę ku perspektywom metafizycznym, ponieważ żywił głębokie

<sup>17</sup> K. PUZYNA: *Pojęcie czystej formy*. W: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1972, s. 258–259.

<sup>18</sup> S.I. WITKIEWICZ: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Warszawa 1919, s. 21.

przekonanie o rozkładzie współczesnej mu cywilizacji. Zauważał, że sztuka jego czasów straciła zdolność wprowadzania harmonii, jaką cechowała się od starożytności. Taka degradacja jest dla artysty jednoznaczna z utratą poczucia jedności z otaczającym go światem<sup>19</sup>. Upadek sztuki jako spoiwa między człowiekiem i Istnieniem był dla Witkacego symptomem katastrofy, która dotknęła całą cywilizację. Miała ona polegać na powstaniu społeczeństwa masowego pozbawionego jakichkolwiek odczuć metafizycznych. Cała Witkacowska estetyka dążyła do ochrony jednostki przed przeczuwaną katastrofą. W tę estetykę poza koncepcją Czystej Formy wpisuje się również ideologia dandyzmu, zarówno jako postawa, jak i zasada twórcza. Dandyzm, gloryfikujący jednostkę, był doskonałym mechanizmem obronnym przed postępującym umasowieniem społeczeństwa. Jako postawa estetyczna przełożył się on również na sposób pisania Witkacego.

\* \* \*

Ważne miejsce w poetyce Witkacego, jak również w światopoglądzie epoki, zajmowała groteska. Jak pisze Wolfgang Kayser,

[modernizm – K.K.B.] kwestionował ważność pojęć antropologicznych i stosowność przyrodniczych, którymi to pojęciami usiłował posługiwać się w swych syntezach wiek XIX. Twory groteskowe są najgłośniejszym i najdobitniejszym protestem przeciwko wszelkiemu racjonalizmowi i wszelkiej systematyzacji myślenia<sup>20</sup>.

Innymi słowy, groteskowe przedstawienie było odpowiedzią na racjonalizm poprzedniej epoki. Na kolejny z powodów popularno-

---

<sup>19</sup> Witkacy nie był w swych obawach odosobniony. Początek XX wieku obfitował w prace i teorie na temat destrukcyjnego wpływu cywilizacji na sztukę. Jednym z autorów podejmujących ten wątek, którego rozważania wydają się bliskie przemyśleniom Witkiewicza, był Walter Benjamin. Ważnym terminem w jego dorobku jest pojęcie aury, czyli trudno uchwytne zespół cech, który sprawia, że oryginalne dzieła oddziałują na odbiorcę z niesłychaną siłą. Dzięki aurze wytwory artystyczne zyskują idealny wymiar. Postęp cywilizacyjny i pojawienie się technik masowej reprodukcji dzieł doprowadziły do przemiany sztuki i upadku aury. Zob. W. BENJAMIN: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: TEGOŻ: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Przeł. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996.

<sup>20</sup> W. KAYSER: *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. HANDKE. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 279–280.



ści groteski w sztuce przełomu wieków również powołuje się Kayser w cytowanej pracy, ale autorem tej tezy jest Zygmunt Freud. Zgodnie z tą teorią groteska jest dziełem dialektyki świadomości i nieświadomości. Rodzi się, gdy siły tkwiące w podświadomości zaczynają oddziaływać na *ego*. Kayser uzupełnił tę tezę, twierdząc, że istnieją takie momenty dziejowe, w których wspomniane siły zaczynają wpływać na kolektywną świadomość. Mocą, która doprowadziła do nasilenia się obrazowania groteskowego w literaturze przełomu, było poczucie strachu i obcości wobec świata. Sięganie do tego typu przedstawień stanowiło kolejną próbę opowania egzystencjalnych niepokojów.

Groteska rozumiana w tym drugim znaczeniu cechuje twórczość Witkacego. Jej źródło tkwi w dualizmie życia.

Wszyscy bohaterowie Witkiewicza – pisze Lech Sokół – usiłują rozwiązać problem polegający na tym, jak pogodzić uczestnictwo w wielości z zachowaniem jedności własnej, przy czym wszyscy ponoszą przy tym klęskę, okazują się bowiem zmuszeni do dokonania wyboru<sup>21</sup>.

Obrazowanie groteskowe ma stworzyć alternatywną rzeczywistość i uchronić przed koniecznością dokonania rzeczzonego wyboru. Posługiwanie się tą konwencją jest kolejnym wyrazem eskapizmu autora, próbą ucieczki od świata w sferę sztuki.

Pisałam już o groteskowej śmierci głównego bohatera oraz jego towarzysza Tymbeusza. Ich życie pełne egzystencjalnych problemów oraz zawirowań, obfite we wzniosłe dyskusje kończy się śmiercią odartą z wszelkiego tragizmu i z wszelkiej powagi. Epilog powieści stanowi najlepszy przykład zastosowania groteski przez Witkacego. Błędem byłoby stwierdzenie, że wybór takiej konwencji ma ośmieszyć te dwie postaci powieści lub koncepcje sztuki, które reprezentują. Groteska tego dzieła nie jest kpina, lecz wyrazem niepokojów. Witkacy wierzył w ideały artysty modernistycznego, ale tragizm sytuacji polegał na ich kulturowym wyjałowieniu bądź nieprzystosowaniu do realiów przełomu wieków. Mimo to pisarz pozostawał wierny swym przekonaniom. Śmierć w groteskowych okolicznościach jest dla Bunga i Tymbeusza karą

---

<sup>21</sup> L. SOKÓŁ: *Witkacy – teoretyk groteski*. W: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu...*, s. 279.

za uwikłanie w życie. Impas sztuki i egzystencji próbowali oni rozwikłać, godząc te dwie sfery, podczas gdy jedyną słuszną drogą jest wybór sztuki.

Groteskowej stylizacji służy również stosowanie hiperboli. Wyolbrzymienie jest także jedną z fundamentalnych zasad dandyzmu, który przesadnie eksponuje niektóre cechy, a inne maskuje. W powieści przerysowane są portrety wybranych bohaterów. Za przykład może posłużyć sprawczyni upadków głównego bohatera – pani Akne Montecalfi. W opisach tej postaci narrator nieustannie posługuje się przymiotnikami „demoniczna” i „diabelska” lub „szatańska”. Oto kilka przykładów: „Tak diabelsko piękna była w tym stroju”, „cała jej demoniczna tajemniczość”, „Była tak wściekle, szatańsko piękna”. Z dużą częstotliwością powracają też opisy, w których kobieta uśmiecha się, pokazując język lub oblizując swoje wargi. W tych fragmentach śpiewaczka przypomina węża z rajskiego ogrodu, który kusi nie Ewę, lecz naiwnego kochanka. Biorąc pod uwagę wpływ, jaki Akne wywierała na Bungo, nie byłoby nic groteskowego w tej stylizacji, gdyby nie fakt, że pani Montecalfi jawi się czytelnikowi w ten sposób tylko w momentach, gdy głównym bohaterem targają żądze i namiętność. Po intymnych spotkaniach kochanków, kiedy pragnienia młodego malarza znajdują zaspokojenie, inaczej postrzega kobietę. W takich sytuacjach wydaje mu się „dziewczynkowata”, czasem przeciętna, a nawet brzydka. Hiperbolizowany demonizm pani Akne jest w dużej mierze wytworem fantazji podnieconego młodzieńca. Sam Bungo zdaje się to zauważać w jednym z momentów ochłodzenia jego stosunków z kochanką. Rozżalony bohater wyznaje: „I na tym polega pani głupi demonizm, że ludzie łby sobie rozbijają na podłych kokocich sztuczkach, myśląc, że tam gdzieś jeszcze jest coś nadzwyczajnego. Tam jest pustka...” (622UB, s. 336). Fragment ten demaskuje diabelskość pani Akne, sprowadzając ją zaledwie do „kokocich sztuczek”. Równie groteskowy staje się wobec tego Bungo w masce poskromiciela demonów, którą przybrał, by zaimponować kochance, choć i bez pozornej demoniczności wrażliwy młodzieniec udający wbrew sobie tyrana budził w pani Montecalfi zarazem śmiech i litość.

Portret Akne Montecalfi zarysowany w ten sposób jest dziełem groteski, ale stanowi także reinterpretację motywu *la femme fatale*

– kobiety pięknej, kuszącej, ale i niebezpiecznej. Znany od wieków topos narodził się w modernizmie na nowo z przekonania o głębokiej samotności człowieka oraz braku możliwości zjednoczenia się kobiety i mężczyzny. Dramatyczną walkę płci Witkacy sprowadza do projekcji autorstwa podnieconego dwudziestokilkulatka, pożądającego starszej od siebie, zamężnej kobiety. Jej demonizm z kolei jest skompromitowany oraz zdegradowany do kilku uwodzicielskich chwytów.

Portret kobiety demonicznej nie jest jedynym elementem powieści, który podlega hiperbolizacji. Każde uczucie Bunga urasta do rangi głębokiego, fundamentalnego przeżycia. Fragment rzeczywistości, wydawałoby się zupełnie normalny, potrafi wywołać falę niespotykanych emocji. Baron Brummel nie tylko zajmuje się logiką i matematyką, lecz także umiejętnościami w tej dziedzinie przewyższa Russela. Wyolbrzymieniu ulega również górski krajobraz ze swoją dziewiczą przyrodą, monumentalnością i tajemniczością. Dzięki tym zabiegom powstaje alternatywna rzeczywistość, odmienna od realnego życia.

Groteskowa stylizacja rzeczywistości daje poczucie ironicznego dystansu autora do świata przedstawionego. Za jej pomocą Witkacy, na wzór dandysa, wytwarza sztuczną rzeczywistość, w której postaci powieści i on sam znajdują schronienie przed realnym życiem.

\* \* \*

Narracja omawianej powieści dobitnie świadczy o dandy-sowskich inspiracjach autora. Oto bowiem poznajemy narratora wszechwiedzącego wypowiadającego się w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Do znamienych cech osoby opowiadającej należy skłonność do wydawania ocen. Rola moralisty, którą narzuca sobie narrator, jest jednak dość specyficzna. Wydawane przezeń sądy nie odnoszą się do jakiegoś dającego się zauważyć spójnego systemu wartości, są dziełem przypadku. Doskonale ujął tę kwestię Grzegorz Grochowski: „Stosunkiem »ja« mówiącego do świata przedstawionego rządzi więc głównie kaprys”<sup>22</sup>. Czy mamy do czynienia z narratorem dandysem? Skłonna jestem twierdzić, że

---

<sup>22</sup> G. GROCHOWSKI: *Dziwactwa i dzieła...*, s. 143.

tak. Świadczy o tym nie tylko fakt, że osoba mówiąca nie podporządkowuje swoich ocen żadnemu kodeksowi norm. W swoich wywodach narrator na wiele przyzwala, nigdy nie uderza w ton oburzenia, nie ucieka się do dydaktycznych pouczeń. Charakteryzują go również erudycja i błyskotliwość. Od subiektywnej decyzji narratora zależy, o czym dowie się czytelnik, a na które informacje będzie musiał poczekać.

Znamienne dla narracji 622 *upadków...* jest upodobnienie osoby mówiącej do głównego bohatera. W wielu momentach narrator i Bungo wydają się dzielić poglądy na temat sztuki. Także opinie o pozostałych bohaterach są uzależnione od ocen tytułowej postaci. W toku powieści można jednak zauważyć rozłam między Bungiem a narratorem. Ten ostatni odrzuca punkt widzenia bohatera w momencie, gdy wdaje się on w romans z Akne. Związek Bunga i pani Montecalfi był zwrotem ku realnemu życiu, które odniosło zwycięstwo nad sztuką. Narrator, podobnie jak sam Witkacy, nie mógł zaaprobować takiego posunięcia.

Kolejnym dowodem oddziaływania dandyzmu na pierwszą powieść Witkacego jest powracający schemat narracyjny. Za każdym razem, gdy na kartach powieści pojawia się nowa postać, osoba mówiąca wprowadza ją, zaczynając od opisu jej wyglądu zewnętrznego. Takiej charakterystyce podlega każdy bohater, bez wyjątku. Powtarzany natarczywie schemat ma zwrócić uwagę na to, co istotne w świecie przedstawionym powieści. Wygląd zewnętrzny jest w nim bez wątpienia ważny. Opisy aparycji bohaterów każą czytelnikowi przyjrzeć się ich strojom oraz zachowaniom pełnym nonszalancji, a często i kokieterii. Takie wprowadzenie postaci mówi odbiorcy, by nie zapominał o powierzchownych przejawach wyjątkowości każdego z bohaterów. Sugeruje, że to, co ważne, nie zawsze musi być głęboko ukryte oraz że może objawiać się za pomocą zewnętrznych atrybutów. Poza tym pozwala każdej z osób pojawiających się w powieści zaznaczyć swoją indywidualność.

Postawa narratora, sposób postrzegania świata i ludzi, stosunek do sztuki oraz jego subiektywizm pozwalają utożsamiać go z dandysem.

Od czasów romantyzmu dandys był buntownikiem łamiącym tabu i przekraczającym granice<sup>23</sup>. Tę cechę również udało się Witkacemu oddać w praktyce twórczej. Przejawia się ona w swobodnym podejściu do konwencji literackich, a nawet w ich lekceważeniu. Witkacy rozpoczyna grę z czytelnikiem, już w przedmowie informując, iż dzieło jego należy do beletrystki i wypełniają je treści romansowe. „Jeśli książka ta – pisze autor – skróci na przykład komuś nudną i męczącą podróż lub chwile leżenia w łóżku w chorobie albo da moment wypoczynku po zajęciach dnia codziennego lub ważnych wypadkach, cel jej będzie spełniony”<sup>24</sup>. Dotychczasowe rozważania dowodzą, że pisarz ironizuje, bawi się z odbiorcą, ponieważ jego powieść pełna jest istotnych rozważań, a treść romansowa to tylko jeden z jej tematów. Obok historii miłosnej autor rozbudowuje zupełnie poważną warstwę problemową skoncentrowaną wokół sztuki oraz osoby artysty, o czym była już mowa. Poza tym dzieło można odczytywać jako powieść z kluczem<sup>25</sup>. Już w tym momencie należy stwierdzić, że autor nie miał zamiaru spełnić zapowiedzi danej w przedmowie, jakoby dzieło jego miało służyć jedynie rozrywce. Gra z konwencjami, którą prowadzi Witkacy, sięga jeszcze dalej. Pisarz nie boi się mieszać stylów. Wydarzenia opisane w powieści toczą się przeważnie na tle górskiej przyrody. Jej opisy mają niemal liryczny charakter. Za przykład może posłużyć ten fragment: „Dniało już; niebo było koloru przypominającego bezpośrednio zapach gorzkich migdałów i jak daleka łukowa lampa świeciła nad horyzontem wschodząca Venus” (622UB, s. 108).

Ten opis bliski jest sentymentalnej sielance. Oprócz tego typu poetyckich fragmentów pojawiają się głębokie psychologiczne portrety bohaterów lub relacje o stanie emocjonalnym któregoś z nich. Rozmowy, które prowadzi powieściowi przyjaciele, często utrzymane są w tonie dysput naukowych. W jednej chwili bo-

---

<sup>23</sup> Zob.: A. CAMUS: *Bunt dandyśów*. W: TEGOŻ: *Eseje*. Przeł. I. GUZE. Warszawa 1974, s. 308–315; M. PIWIŃSKA: *Dandys i upiór*. W: TEJŻE: *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973, s. 50–56.

<sup>24</sup> S.I. WITKIEWICZ: *Przedmowa*. W: TEGOŻ: *622 upadki...*, s. 48.

<sup>25</sup> Taką propozycję interpretacji podaje Anna Micińska. Autorka wstępu do pierwszego wydania dzieła odnajduje pierwowzory towarzyszy Bunga w środowisku, w którym obracał się Witkiewicz.

haterowie toczą retoryczne rozmowy, w kolejnej autor wysadza nastrój powagi, nazywając członków dyskusji „Bungusiem” lub „Brummelkiem”.

Witkacy chętnie sięga po popularne, ograne motywy po to, by pokazać je w zaskakujący sposób. Tak na przykład wieczorna schadzka kochanków w ogrodzie przy pełni księżyca kończy się potwornymi perwersjami seksualnymi. List od ukochanej, który książkę *Nevermore* przechowywał na pamiętkę, okazuje się sfałszowanym elementem okrutnej intrygi Bunga. Taka organizacja dzieła świadczy o śmiałym podejściu młodego pisarza do tradycji literackiej. Zgodnie z jego zasadami indywidualny akt twórczy nie powinien być krępowany regułami narzuconymi z zewnątrz. Zacieranie granic między gatunkami, którego dopuszcza się debiutujący autor, jest śladem dandysowskiej niepokorności.

Jeszcze jednym świadectwem mieszania konwencji i gatunków są liczne cytaty dzieł, które przytacza narrator w toku powieści. Czytelnik poznaje między innymi urywki noweli Bunga, powieści barona Brummela oraz dramatu Tymbeusza. Narrator cytuje także wyimki z listów wymienianych między Akne i Bungiem oraz obszerne fragmenty pamiętnika tego bohatera. Wspominałam też, że niektóre z poglądów tytułowej postaci do złudzenia przypominają teoretyczne rozprawy Witkacego, w związku z tym możemy mówić o autocytatach. Cudzysłów wydaje się ważnym znakiem w całej powieści. Grochowski twierdził, iż przytaczanie wypowiedzi innych na taką skalę, jak w *622 upadkach...*, pozwala na „ucieczkę od dosłowności”<sup>26</sup>. Po raz kolejny dążenia literackie Witkacego pokrywają się z dążeniami dandysa, który troszczył się o unikanie jednoznaczności i ciągle podtrzymywanie niedopowiedzeń.

Wiąże się to z kategorią potencjonalizmu. Mówiąc najkrócej, artyści tego okresu unikali za wszelką cenę ostatecznych rozstrzygnięć i decyzji. Dawało to przekonanie o wielu otwartych możliwościach. Poczucie to było ważne dla ochrony życia wewnętrznego, nie pozwalało ograniczać własnego „ja”. Potencjonalizm był zatem kolejnym sposobem na podkreślenie oraz zabezpieczenie indywidualizmu jednostki. Afirmacja osoby samej w sobie to z kolei sztandarowe hasło dandyzmu.

<sup>26</sup> G. GROCHOWSKI: *Dziwactwa i dzieła...*, s. 142.

Dandys jest jednocześnie aktorem i reżyserem. W przyjmowanych pozach może się wydawać komiczny, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę salonowe prowokacje, skłonność do satyry oraz zamiłowanie do układania bon motów, z których słynęli dandysi<sup>27</sup>. Przyjmując swoją rolę, przedstawiciel tej ideologii nie wyśmiewa jednak siebie, lecz konwenanse i okrucieństwo świata zewnętrznego. Bożena Sadkowska twierdzi, że w swych kreacjach dandysi posługują się ironią romantyczną<sup>28</sup>. Samo pojęcie ironii jako postawy rodzącej się z poczucia opozycji między podmiotem a otaczającym go światem wydaje się niezbędne do zrozumienia dandyzmu, jeśli jednak mowa o ironii romantycznej, to w takim sensie, w jakim rozumiał ją Norwid<sup>29</sup>. Poeta, który *nota bene* w młodości znajdował się pod wpływem dandyzmu, używał ironii jako maski, obrony przed salonowym obyczajem<sup>30</sup>.

Ten sam efekt osiąga Witkacy, posługując się groteską. Pozwala mu ona uciec od życia, które nie sprzyja jego przekonaniom. Z nonszalancją dandyś autor *622 upadków...* dokonuje przemieszania konwencji, łamania ich zasad i zacierania granic między gatunkami. Jest to demonstracja twórczej indywidualności, nieskrępowanej regułami żadnej z poetyk. Pisarz posłużył się cytatem oraz autocytatem, aby uniknąć dosłowności i jednoznaczności, tak niemiłych dandyśowi oraz modernistom w ogóle. W kreacji narratora widać wiele cech charakterystycznych dla omawianej ideologii. Osoba mówiąca na zasadzie kaprysu szafuje ocenami moralnymi i cieszy się sporą swobodą w prezentowaniu faktów. Ponadto identyfikuje się z koncepcją o dominacji sztuki nad życiem. Witkacy systematycznie podkreśla także znaczenie powierzchowności, stroju, gestów. Wszystkie te cechy warsztatu pisarskiego autora *622 upadków...* świadczą, iż znalazł on dla dandyzmu praktyczne zastosowanie. Ideologia ta nie ograniczała się jedynie do światopoglądu pisarza, ale zaważyła też na jego technice twórczej. Autokreacja podniesiona do rangi powinności stała się jedną z zasad pisarstwa Witkacego.

<sup>27</sup> Zob. B. SADKOWSKA: *Homo dandys...*, s. 84.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Zob. P. ŁAGUNA: *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*. Kraków 1984, s. 34.

<sup>30</sup> Tamże, s. 23.

\* \* \*

Stanisław Ignacy Witkiewicz dyskredytował powieść jako gatunek. Była dla niego tylko zbiorem informacji, a nie prawdziwym dziełem artystycznym, w którym mogłaby się zrealizować Czysta Forma. Jednocześnie jest autorem czterech ważnych dla literatury polskiej i światowej powieści. Wśród nich *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* zajmują miejsce szczególne. Debiutanckie prozatorskie dzieło Witkacego zawiera duży ładunek emocjonalny i intelektualny, charakterystyczny dla młodzieńczego utworu, ale jednocześnie porusza problemy fundamentalne dla epoki i samego artysty. Centralnym zagadnieniem swojej pierwszej powieści autor postanowił uczynić sztukę i twórcę. Świadczy to o wadze, jaką miała dla niego ta tematyka.

W *622 upadkach Bunga, czyli Demonicznej kobiecie* ujawnia się znaczący dualizm, niemal odwieczne rozdzieranie między życiem a sztuką. Pomiędzy tymi dwoma sferami porusza się każdy artysta. Historia Bunga poucza, iż jest tylko jedno wyjście z tego impasu. Polega ono na całkowitym poświęceniu się sztuce, bez żadnych kompromisów. Sposobem ku temu, a przynajmniej jednym ze sposobów, jest postawa dandysa.

Dandyzm mógłby się wydawać postawą anachroniczną dla pisarza przełomu XIX i XX wieku. Narodził się bowiem w innej rzeczywistości, nieznającej awangardy, kultury masowej, demokracji oraz rozluźnienia obyczaju. Pod wieloma względami ideologia dandyzmu okazała się jednak tożsama z przekonaniami modernistów. Odpowiadała na ich potrzebę buntu wobec mieszczaństwa oraz chęć nieustannego podkreślania indywidualizmu. W dużym stopniu była także lekiem na nudę i zblazowanie wielkomiejskiego towarzystwa. Przede wszystkim jednak postrzegano dandyzm jako zrealizowany ideał moderny. Teatralizacja codzienności pozwoliła znieść opozycję między sztuką a życiem. Okazała się również skutecznym zabezpieczeniem przed tym ostatnim. *Dandy* jest twórcą sztucznej rzeczywistości, która ma mu rekompensować niedostatki prawdziwego życia. Taka apoteoza jednostki oraz sztuczności jako zasłony przed brutalną rzeczywistością musiała przemawiać do modernistów. Zasługi dandyzmu dla sztuki oraz dla artysty w dobie niebezpiecznych przemian docenił Witkacy.



Każdy z bohaterów młodzieńczej powieści tego autora zajmuje się sztuką i każdy, bez wyjątku, nosi cechy dandyś. Powieść ta dowodzi wiary Witkacego w to, że prezentowana ideologia jest świadectwem triumfu sztuki nad życiem. Ucieczka od świata, ale też ucieczka od dosłowności – te możliwości otwiera przed bohaterami oraz przed autorem dandyzm. Witkacy nie wyrzeka się swoich poglądów na sztukę mimo świadomości ich nieprzystosowania do rzeczywistości. Ideologia dandyzmu, która przenika dzieło, jest afirmacją artysty.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

WITKIEWICZ S.I.: *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Warszawa 1972.

### Bibliografia przedmiotowa

BENJAMIN W.: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: TEGOŻ: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Przeł. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996.

CAMUS A.: *Bunt dandyś*. W: TEGOŻ: *Eseje*. Przeł. I. GUZE. Warszawa 1974.

CARLYLE T.: *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha*. Przeł. S. WIŚNIEWSKI. Warszawa 1882.

GROCHOWSKI G.: *Dziwactwa i dzieła. Inspiracje dandyśskie w twórczości S.I. Witkiewicza*. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. BALCERZAN, W. BOLECKI. Warszawa 2000.

*Grupa Bloomsbury. Brytyjska bohema kręgu Virginii Woolf*. Red. M. DĄSZEWSKA, B. GÓRSKA. Kraków 2010.

KAYSER W.: *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. HANDKE. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.

ŁAGUNA P.: *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*. Kraków 1984.

ŁUBIENIEWSKA E.: *Laseczka dandyśa i płaszcz proroka*. Warszawa 1994.

MAKOWIECKI A.Z.: *Młoda Polska*. Warszawa 1981.

MICIŃSKA A.: *Wstęp*. W: S.I. WITKIEWICZ: *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Warszawa 1972.

- Nic nie mogło być inaczej. List Oscara Wilde'a.* Przeł. D. PIESTRZYŃSKA. Warszawa 2005.
- OKULICZ-KOZARYN R.: *Mała historia dandyzmu.* Poznań 1995.
- PIWIŃSKA M.: *Dandys i upiór.* W: TEJŻE: *Legenda romantyczna i szydery.* Warszawa 1973.
- PRZYBYLSKI R.: *Strój arystokraty ducha.* „Zeszyty Literackie” 1990, nr 3.
- PUZYNA K.: *Pojęcie czystej formy.* W: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu.* Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1972.
- SADKOWSKA B.: *Homo dandys.* „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8.
- SOKÓŁ L.: *Witkacy – teoretyk groteski.* W: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu.* Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1972.
- VEBLEN T.: *Teoria klasy próżniaczej.* Przeł. J. FRENTZEL-ZAGÓRSKA. Warszawa 1998.
- WITKIEWICZ S.I.: *Dandyzm zakopiański.* „Gazeta Zakopiańska” 1921, nr 2.
- WITKIEWICZ S.I.: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia.* Warszawa 1919.
- WITKIEWICZ S.I.: *Przedmowa.* W: TEGOŻ: *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta.* Warszawa 1972.
- WOJNOWSKA B.: *Problem artysty w powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza „622 upadki Bunga”.* „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.

Kamila Kania-Błachucka

**Between life and art  
On the ideology of dandyism  
in *The 622 Downfalls of Bungo; or: The Demonic Woman*  
by Stanisław Ignacy Witkiewicz**

Summary

The debut prose-work by Witkacy carries a large emotional and intellectual load, which is characteristic for a youthful piece of work, but simultaneously it addresses fundamental problems for the historical period and the artist himself. In the light of the events of the revolution of 1905, the role of art was sought once more in social engagement. Aestheticism and isolationism of the author became the object of criticism. It does not change the fact that Witkacy decided to make art and the artist the central problem of his first novel.

Dandyism was born in the historical reality ignorant of avant-garde, mass culture, democratization, and relaxing moral standards. In many

ways, the ideology of dandyism proved to be identical to the convictions of modernists. First and foremost, because dandyism seemed to be an unrealized ideal of modernism.

*The Downfalls* is the story about consecutive attempts at delineating borders between art and reality, and simultaneously a record of constant overstepping of these barriers, as well as mutual interactions between the sphere of creation and every-day life. The dualism of life and art is the central problem of this novel. Every artist moves between these two spheres. The author, attempting to break the deadlock, reaches for the attitude of the dandy, which, by definition, preconceives transgression (crossing the cultural and social borders, eliminating sex differences in outfit and behaviour, erasing the differences between art and reality by immanent dramatization of the latter). The fact that dandy inspirations are transferred onto his writing technique proves that in Witkacy they are not merely a decoration.



Przemysław Kulawik

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Pisanie bez granic  
O krytyce literackiej  
w międzywojennych dziennikach  
Marii Dąbrowskiej**

Twórczość wielkiego pisarza realisty zawsze cechuje wielogatkowość<sup>1</sup>, która świadczy o jego erudycji oraz zaangażowaniu w życie społeczne i artystyczne kraju. Obok utworów *stricte* literackich – powieści czy opowiadań – powinno się w niej znaleźć miejsce na publicystykę, reportaż, krytykę literacką, a nawet rozprawy naukowe. Szczególnie ciekawa wydaje się sytuacja, w której pisarz staje po drugiej stronie barykady i zakłada maskę surowego Zoila współczesnej sobie literatury. Aktualnie znawcy tematu przekonują, że „Rola krytyka jest rolą literacką”, a „Pisarz jako krytyk pozostaje pisarzem, zmiana ról nie jest radykalna. Twórczość krytyczna pozostaje integralną częścią dzieła”<sup>2</sup>.

Komentowanie i ocenianie utworu literackiego jest naturalną praktyką, wiążącą się nierozdzielnie z aktem czytania, toteż wymiennieść ról pisarz krytyk oraz krytyk czytelnik okazuje się niezwykle płynna i nieunikniona. „Tekst – pisał Roland Barthes – jest fetyszem i *ten fetysz mnie pragnie*. Tekst mnie wybiera, mając do dyspozycji niewidzialne ekrany i cały tor przeszkód [...]”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. E. NAWROCKA: *Osoba w podróży. Podróże Marii Dąbrowskiej*. Gdańsk 2002, s. 8.

<sup>2</sup> K. BIEDRZYCKI: *Pisarz jako krytyk*. W: *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*. Red. i wstęp M. WYKA. Kraków 2004, s. 100.

<sup>3</sup> R. BARTHES: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997, s. 32.

Literatura – co potwierdziłby z pewnością francuski badacz – działa na odbiorcę nie tylko estetycznie (jest przecież fetyszem, niemal seksualną podniętą). Jej zadanie polega na wywołaniu różnych emocji: radości, wzruszenia, irytacji, nawet podniecenia, powodujących, że refleksja nad nią znacznie wykracza poza ocenę fabuły czy bohaterów. Ważny jest tutaj wpływ czytanego utworu na „pozaliterackie” życie odbiorcy – utożsamianie się z bohaterami, poszukiwanie podobieństw między fabułą i własną biografią, chęć ucieczki od prozy życia. Czy można w takim razie nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że

Wiele jest perwersyjnych lektur, powodujących rozwarstwienie. Jak dziecko, które wie, że matka nie ma penisa, a jednocześnie wierzy, że go ma [...], tak samo czytelnik może mówić bezustannie: *wiem dobrze, że to tylko słowa, ale jednak...* (wzruszam się, jak gdyby te słowa opowiadały o jakiejś rzeczywistości)<sup>4</sup>.

Zadaniem krytyka – w odróżnieniu od czytelnika – jest nie tylko wartościująca ocena dzieła literackiego. „Krytyka – pisał Stanisław Brzozowski – zatrzymująca się na pierwszym stopniu, tj. na odczuciu, zrozumieniu dzieła, jest niezupełna i bez kregosłupa”<sup>5</sup>. Autor *Legandy Młodej Polski* dodawał także, że „Krytyka jest wyższą pod względem uświadomienia formą obcowania ze sztuką [...]”<sup>6</sup>.

Ignacy Fik pisał natomiast:

Krytyk w stosunku do pisarza jest zjawiskiem wtórnym, uwarunkowanym wcześniejszym pojawieniem się tamtego. [...] Krytyk i artysta są współrzędni sobie. Działanie ich odbywa się w innych wymiarach, ale ich ranga społeczna jest równorzędna. [...] Artykuł krytyka, powieść czy wiersz poety są to czyny równie niepodległe i w funkcji swej bezpośrednie. [...] Artykułem pisarz definiuje i buduje siebie równie dobrze jak wierszem<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 28.

<sup>5</sup> S. BRZozowski: *Zadania krytyki wobec literatury istniejącej i tej, która powstaje*. W: TEGOŻ: *Eseje i studia o literaturze*. T. 1. Wybór, wstęp i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław 1990, s. 533.

<sup>6</sup> S. BRZozowski: *Sztuka i krytyka*. W: TEGOŻ: *Eseje i studia...*, s. 508.

<sup>7</sup> I. FIK: *W sprawie uprawnień krytyki*. W: TEGOŻ: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. i wstępem opatrzył A. CHRUSZCZYŃSKI. Warszawa 1961, s. 278.

Ironicznie dodawał również, że „Od krytyka żąda się cnót chłopa pańszczyźnianego: wierności i usłużności wobec kaprysów dziedzica nieśmiertelności – artysty. Albo cnót impresaria i buchaltera”<sup>8</sup>.

Jeśli wziąć pod uwagę przytoczone wypowiedzi, nie powinno dziwić, że działalnością krytycznoliteracką ochoczo zajmowała się Maria Dąbrowska, która na kartach swoich dzienników, listów, tekstów publicystycznych i utworów literackich chętnie oceniała przeczytane książki oraz komentowała życie literackie kraju. Autorka *Nocy i dni* – odpowiadając w 1938 roku na zarzuty skierowane pod adresem wydanego rok wcześniej *Rozdroża* – napisała:

Jednym z argumentów, któremi usiłowano wartość czy znaczenie *Rozdroża* zniweczyć, było zaprzeczenie mi prawa do pisania tego rodzaju rozpraw publicystycznych i odmawianie mi kwalifikacji do poruszania tego rodzaju tematów. Dawano mi bez ogródek do zrozumienia, że pisarz artysta nie powinien się wtrącać w nie swoje dziedziny, pozostawiając sprawy społeczno-gospodarcze uczonym specjalistom.

Taki argument, użyty a priori, nie posiada żadnej siły przekonywającej [...]. Nie ma bowiem urzędowej instancji, orzekającej, kto ma prawo o czym pisać. [...]

Ważniejsze jest jednak, czy w ogóle pisarz artysta ma prawo tworzyć coś więcej ponad powieści, dramaty albo wiersze. Lepiej mówiąc – czy ma dane po temu, by jakąś inną twórczość uprawiać.

Współczesny angielski pisarz Richard mówi, że artysta jest kimś, kto poprostu [sic!] lepiej niż inni ludzie potrafi organizować swe doświadczenia i, co za tem idzie – nadawać im dokładniejszą, porządkującą i pogłębiającą [...] wyraz plastyczny czy słowny. [...] żaden z pisarzy godnych tego miana nie poprzestawał nigdy na jednym tylko – albo na samym tylko – artystycznym rodzaju twórczości. Każdy albo uprawiał kilka dziedzin sztuki, albo ma w swym dorobku rozprawy i artykuły publicystyczne, krytyki, nawet studia [sic!] naukowo-badawcze i t.p. Oczywiście nie wszystkie takie prace muszą być jednakowo dobre [...]<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> M. DĄBROWSKA: *Moja odpowiedź. Refleksje nad polemiką z „Rozdrożem”*. Warszawa 1938, s. 5–10.

Słowa pisarki pokrywają się z tym, co postulują współcześni badacze literatury, którzy twierdzą, że

pisarz niezależnie od uprawianych gatunków zawsze w jakimś stopniu jest krytykiem. Jest mianowicie wnikliwym czytelnikiem, który w swoich utworach podejmuje rozmaite gry z dziełami innych autorów, a więc nie wprost ustosunkowuje się do nich, ocenia je, podejmuje z nimi, często polemiczny, dialog. [...] Przyjmowanie przez pisarzy ról: poety, prozaika, dramaturga, eseisty czy wreszcie – krytyka, bywało częste w literaturze. Przekraczanie granic rodzajów literackich wynikało ze zmian strategii twórczych: inne cele estetyczne i myślowe osiągnano w odmiennych gatunkach<sup>10</sup>.

W 1918 roku Dąbrowska zanotowała w dzienniku następujące słowa: „Rozmowa o sztuce, jak zawsze, podnieca mnie. Odkrywa mi właściwą dziedzinę życia”<sup>11</sup>. Czyżby już wtedy przeczuwała, że z czasem jej pragnienia zostaną zrealizowane? Czy pomyślała, że za kilka lat stanie się gwiazdą międzywojennej literatury? Byстрыm obserwatorem życia artystycznego niepodległej Polski? Wreszcie – czy myślała już wtedy, pisząc, że podnieca ją rozmowa o sztuce, o tym, jak wiele sytuacji da jej pretekst do takich podniet? Mogła realizować te pragnienia jako pisarz, ale także jako surowy krytyk literacki, odnotowując na kolejnych stronach dzienników ostre słowa pod adresem kolegów i koleżanek po piórze.

W dziennikach i listach pisarka mogła sobie pozwolić na przekraczanie granic, których nie przekroczyłaby w tekstach przeznaczonych od razu do druku. Mogła być przede wszystkim szczerą do bólu. Dzienniki i listy były tą przestrzenią, w której można było pisać bez żadnych ograniczeń. To właśnie w nich ujawnia się bezkompromisowość Dąbrowskiej, która żywo reagowała na to, co się dzieje w środowisku literackim.

\* \* \*

Włodzimierz Bolecki w swoim artykule poświęconym międzywojennej metakrytyce odnotował:

<sup>10</sup> K. BIEDRZYCKI: *Pisarz jako krytyk...*, s. 511–512.

<sup>11</sup> M. DĄBROWSKA: *Dzienniki*. Wybór, wstęp i przypisy T. DREWNOWSKI. T. 1: 1914–1925. Warszawa 1998, s. 168. Dalsze fragmenty z tego tomu oznaczam skrótem D1, po każdym podaję numer strony.



Pomiędzy rokiem 1918 a 1939 rozpraw poświęconych wyłącznie sprawom krytyki literackiej napisano ponad sto. [...] Łatwiej można by policzyć tych, którzy przed wojną (drugą, światową) nie napisali o krytyce ani słowa. [...] Już sama ilość wypowiedzi metakrytycznych świadczy, że pytania typu „co to jest krytyka?” nurtowały międzywojenną świadomość literacką niemal obsesyjnie<sup>12</sup>.

Imponująca statystyka byłaby z pewnością jeszcze większa, gdyby doliczyć do niej zapisy, które nie zostały w owym czasie ogłoszone drukiem, chociażby zamieszczone w prywatnych dokumentach pisarzy refleksje o charakterze metakrytycznym, ściśle związane z ich twórczością i rozwojem artystycznym.

W dziennikach Dąbrowskiej komentarze metakrytyczne pojawiają się pod koniec lat dwudziestych ubiegłego wieku i idą w parze z pracą nad kolejnymi utworami – *Uśmiechem dzieciństwa*, *Ludźmi stamtąd* oraz powieścią *Noce i dnie*. Paweł Rodak zauważył, że pisarka w tym czasie „zaczyna zdawać sobie sprawę, że literatura rozpoczętego niedawno wieku XX będzie coraz to bardziej związana z doświadczeniami, jakie stają się udziałem jednostki, a co za tym idzie – z poszukiwaniem nowych form i języków ich wyrażania”<sup>13</sup>. Te ostatnie powinny znaleźć odzwierciedlenie nie tylko w literaturze, ale także w sposobach mówienia o niej, co autorka starała się konsekwentnie realizować w swojej praktyce pisarskiej.

Nie sposób pisać o międzywojennej krytyce Dąbrowskiej bez zwrócenia uwagi na jej debiut literacki (a raczej debiuty i związane z nimi spory badawcze). Pisarka za swój debiut uznała wydany w 1923 roku zbiór opowiadań *Uśmiech dzieciństwa*. W wywiadzie udzielonym Stefanii Podhorskiej-Okołów powiedziała: „Jednak ja dopiero *Uśmiech dzieciństwa* uważam za pierwszą moją książkę artystyczną, pierwszą, za którą w tej dziedzinie mogę odpowiadać”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> W. BOLECKI: *Co to jest krytyka? Wypowiedzi metakrytyczne 1918–1939*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Red. M. GŁOWIŃSKI i K. DYBCIAK. Wrocław 1984, s. 101.

<sup>13</sup> P. RODAK: *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*. Warszawa 2011, s. 385.

<sup>14</sup> S. PODHORSKA-OKOŁÓW: *U laureatki Nagrody Wydawców. Maria Dąbrowska o sobie*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 10, s. 1. Cyt. za: A. PIORUNOWA:

Krytycy przesunęli ten moment o dwa lata, kiedy w 1925 roku ukazali się *Ludzie stamtąd*. Władysław Zawistowski napisał w „Tygodniku Ilustrowanym” między innymi:

Maria Dąbrowska zjawiła się w literaturze polskiej znienacka. [...] Po dwóch książkach raczej stosowanych otrzymała zaraz wyróżnienie za niewielki tom wspomnień pt. *Uśmiech dzieciństwa*, by ostatnią książką, *Ludzie stamtąd*, zając – ot, tak sobie – miejsce, o które prozaicy zwłaszcza walczą zwykle długo i mozolnie – miejsce uznanej i znanej szerokiemu ogółowi indywidualności<sup>15</sup>.

Przypadające na ten czas żywe zainteresowanie twórczością Dąbrowskiej przekładało się na jej pogłębioną refleksję o krytyce literackiej. Metakrytyka pojawia się w dziennikach pisarki w momencie, kiedy staje się ona obiektem zainteresowania środowiska literackiego, natomiast za wstęp do szerszej refleksji metakrytycznej uznać należy trzy zapisy w diariuszu. Pierwszy – z 19 maja 1928 roku – dotyczył książki Leona Pomirowskiego *Doktryna a twórczość. Rzecz o współczesnej krytyce, najnowszej prozie polskiej i dramacie*. Pisarka bardzo surowo oceniła wspomnianą publikację oraz narzekała, że brakuje w kraju krytyków potrafiących prawidłowo (czyli zgodnie z intencją autorki) odczytać jej twórczość:

Pomirowski przysłał mi swoją książkę pt. „Doktryna a twórczość”. Ten miły inteligentny człowiek nie umie, niestety, wcale pisać. Kilka dorzecznych myśli, które chce wypowiedzieć, żuje tak długo i męcząco, że aż się z tego robi bezkształtna miazga. Może to łatwe do strawienia, ale tylko dla niego, dla innych to już jest obrzydliwe. Ciężka, chaotyczna ta książka w pierwszych rozdziałach ma jeszcze jakąś pointę – w ostatnich staje się bełkotem nie do zniesienia, pozbawionym jakiegokolwiek orientacji. Szczególnie potwornym jest rozdział o najmłodszej prozie polskiej, gdzie jed-

---

*Krytyka literacka (1922–1939) o Marii Dąbrowskiej*. W: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej. Referaty i materiały sesji naukowej*. Red. E. KORZENIEWSKA. Warszawa 1963, s. 292.

<sup>15</sup> W. ZAWISTOWSKI: *Ustami rzeczywistości. (Z powodu Marii Dąbrowskiej „Ludzi stamtąd”)*. „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 45, s. 766. Cyt. za: A. PIORUNOWA: *Krytyka literacka...*, s. 293. Używając określenia „książki raczej stosowane”, autor miał zapewne na myśli ich przeznaczenie. W początkowym okresie swojej twórczości Dąbrowska pisała utwory na zamówienie, głównie dla szkół. Podyktowane było to trudną sytuacją finansową, w jakiej znalazła się po ślubie.

nym tchem wymienia Goetla, Iwaszkiewicza, mnie, Wołoszynowskiego, Kuncewiczową, Ewę Szelburg, Wata. O mnie jest półtorzej strony. Jak mi się zdaje, chciał mnie tam bardzo pochwalić, ale ja nie rozumiem ani jednego zdania z tego, co o mnie napisał. Gdyby wykreślić moje nazwisko, nigdy bym się nie domyśliła, że to jest o mnie mowa. Gdybym zaś miała wyrobić sobie jakąkolwiek opinię o książkach, o których Pomirowski pisze, to mojej ani jednej książki nigdy bym do rąk nie wzięła, wnosząc z sądów tego pozał się Boże krytyka [...].

Gdybyż moim krytykiem chciał być Rzymowski, ale on utonął w dobrze płatnym dziennikarstwie i nic mu się już nie chce. [...]

Żle w naszej literaturze, potwornie w naszej krytyce. Och, sił do pracy, gdybymż miała talent dźwignąć to wszystko trochę wyżej. Ale kto poradzi temu zagadanemu zarozumiałstwu, okrywającemu pustkę, frazesowi brzmiącemu donośnie nad nicością<sup>16</sup>.

Dąbrowska, pisząc o literaturze i krytyce, pisała zawsze o sobie, bolało ją to, że jej intencja autorska pozostawała niezauważona. Wychodziła z założenia, że tylko bliscy jej ludzie potrafią napisać prawdę, a obcy krytyk nie dostrzeże ukrytego w dziele przekazu. Zarzuty skierowane pod adresem krytyki (w tym przypadku Pomirowskiego) padają zawsze wtedy, kiedy wypowiedź krytyczna pozostaje w sprzeczności ze zdaniem pisarki – wszystkie słowa odbiera jako nieuzasadniony atak na siebie i swoje dzieło.

Cytowany już wcześniej Paweł Rodak zauważył:

Dziennik Marii Dąbrowskiej w niewielkiej mierze [...] jest dziennikiem lektur. [...] diarystkę bardziej od książek interesują ludzie. [...] Dąbrowska potrafi być wobec swych koleżanek i kolegów po fachu [a także krytyków – P.K.] prawdziwie okrutna, nie zważając na zalecenia nowoczesnej nauki o literaturze, by wyraźnie oddzielać etykę od poetyki, a biografię od twórczości. Dąbrowska poza nazwiskami na okładkach książek widzi zawsze konkretnych ludzi<sup>17</sup>.

Działalność metakrytyczna i krytycznoliteracka były dla niej przedłużeniem własnej działalności artystycznej. Ostre słowa

<sup>16</sup> M. DĄBROWSKA: *Dzienniki*. Wybór, wstęp i przypisy T. DREWNOWSKI. T. 2: 1926–1935. Warszawa 1999. Dalsze fragmenty z tomu oznaczam skrótem D2 i podaję numer strony.

<sup>17</sup> P. RODAK: *Między zapisem a literaturą...*, s. 396.

pod adresem krytyków i pisarzy miały być nakierowaniem ich na właściwą drogę (nawet jeżeli słowa te nie były wypowiedziane publicznie). Jako krytyk mogła bronić nie tylko innych, ale także siebie. „Zawsze kusi mnie stawać w obronie, jak na kogoś wszyscy napadają” (D2, s. 29) – notowała w dzienniku.

Kilka dni później zaatakowała recenzję Słonimskiego, pokazując, że kondycja współczesnej krytyki artystycznej jest bardzo słaba. Całość dotyczyła spektaklu *Sen Felicji Kruszewskiej*:

Po powrocie do domu przeczytałam recenzję Słonimskiego o przedstawieniu „Snu” Felicji Kruszewskiej. [...] Ton recenzji był tak namiętny, przykry i głupi, że aż mnie porwało z miejsca i tknęło, że to musi być jakieś w tym łągarstwo. Natychmiast poszłam na sztukę, grali ją tu obok na Śniadeckich w robotniczym teatrze „Znicz”. Wróciłam olśniona. Olśniona. Słonimski wszystko nałgał. Najpierw nie dobył widać do końca, i w ogóle nic nie zrozumiał, nic nie zobaczył. [...] Od wielu lat po raz pierwszy na tej sztuce poczułam się jak u siebie. Chcę napisać o tym wielki artykuł.

D2, s. 125

Zastanawiające jest to, że pisarka skrytykowała recenzję Słonimskiego, jeszcze zanim zobaczyła sztukę Kruszewskiej. W przedstawieniu teatralnym odnalazła widocznie cechy swojej twórczości, dlatego „poczuła się jak u siebie”, a uwagi recenzenta odebrała bardzo personalnie, doszukując się w nich krytyki własnego warsztatu pisarskiego.

Kilka miesięcy później, po obejrzeniu sztuki *Murzyn warszawski*, zwątpiła zupełnie w umiejętności rodzimych krytyków, biorąc znowu na warsztat recenzję Słonimskiego:

Wczoraj byliśmy ze Stachnem na „Murzynie warszawskim”. Świetna komedia, wyżej ją stawiam od „Geldhaba” i „Mieszczanina szlachcicem”. Krytyka nic się na tym nie poznała. Przywykli mówić o retorycznym, „dialektycznym” dowcipkowaniu Słonimskiego i nie spostrzegli, że stworzył niechący żywych ludzi. Bo stworzył. Ale czy krytyka się w ogóle na czymkolwiek, kiedykolwiek poznaje?

D2, s. 155

Z przytoczonych wpisów wynika, że Dąbrowska miała własną wizję sztuki, która rzadko pokrywała się z opiniami recenzentów

– można nawet pokusić się o stwierdzenie, że to, co nie podobało się krytyce, ona uznawała za wartościowe i godne podziwu.

W dziennikach z lat trzydziestych pojawiają się zapisy o charakterze wyraźnie metakrytycznym. Autorka często w punktach wymienia wady i zalety ówczesnej krytyki, jednakże jej stwierdzenia różnią się od metakrytycznych wypowiedzi badacza tematu. Pobrzmiewa w nich ton bardzo osobisty, częste są napominania krytyków, że swoimi uwagami zniechęcają pisarkę do dalszej pracy. Na różnice związane z działalnością krytyka i krytyka-pisarza zwrócił uwagę Kazimierz Wyka. Badacz zauważył między innymi:

Istnieją okoliczności, które działalność krytyczną pisarza, kiedy ten ją uprawia, różnią od działalności krytyka i tylko krytyka. Twórca nie jest obowiązany do systematycznej i konsekwentnej praktyki krytycznej. Bywa on tym kartografem, któremu wolno pozostawić na mapie rozległe białe plamy. Ale zarazem bywa on takim kartografem, który ulubiony i wybrany ład obwozi konturem specjalnie dokładnym i czułym. Wybrany ład – czyli pisarza, problem, postawę twórczą. Twórca, przekazując wyniki swego obcowania z cudzymi dziełami i indywidualnościami, zawsze w pewien sposób mówi o sobie<sup>18</sup>.

Praktyka metakrytyczna Dąbrowskiej nie była realizowana konsekwentnie w całym okresie międzywojennym. Jej początki sięgają końca lat dwudziestych (zarzuty pod adresem Pomirowskiego i ocena dwóch sztuk teatralnych), kiedy pisarkę zaczyna interesować się środowisko krytycznoliterackie – jest już wtedy nagrodzoną autorką *Uśmiechu dzieciństwa*, a *Ludzie stamtąd* zyskują sobie przychyłność czytelników. Lata trzydzieste to przede wszystkim praca nad powieścią i jej obrona przed ewentualnymi (często wymyślonymi) atakami. Przypuszczać można, że Dąbrowska zdawała sobie sprawę z tego, że *Noce i dnie* to początek i koniec jej kariery pisarskiej. „Po napisaniu każdej rzeczy doznaję uczucia, że wypisałam całą siebie, że już nigdy nie będę mogła nic więcej napisać” (D1, s. 276) – notowała w 1924 roku, a pod koniec dwudziestolecia była już niemal pewna, że to „wypisanie” nastąpi szybciej, niż się pierwotnie tego spodziewała.

<sup>18</sup> K. WYKA: *Krytyka literacka Marii Dąbrowskiej*. W: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej. Referaty i materiały sesji naukowej*. Red. E. KORZES-  
NIEWSKA. Warszawa 1963, s. 173.

Dziennik Dąbrowskiej to połączenie dziennika literackiego z intymnym, zatem trudno wyraźnie oddzielić zawartą w nich metakrytykę od autotematyzmu. Czytając zapiski widać, że ich autorka nieustannie przypomina o sobie – „ja” piszące/przeżywające jest zawsze na pierwszym planie. W notatce, która stała się wykładem o kondycji międzywojennej krytyki literackiej, pisarka w punktach wyłożyła wszystkie swoje zastrzeżenia:

Wczoraj był u mnie Pomirowski, który napisał o mnie dosyć zagmatwaną recenzję i przez kurtuazję przyszedł mi ją przed drukiem przeczytać. O prostotę wyrazu, za pomocą którego można wypowiedzieć najzawilsze myśli, spłynął jak łaska Boska na naszych krytyków. Po rozmowie z Pomirowskim długo w noc nie spałam i toczyłam z nim tę rozmowę dalej, i nasunęły mi się różne rodzaje refleksje, które można by ująć w następujące uwagi:

1) Nasz krytyk traktuje każdą książkę jako sposobność do wypowiedzenia samego siebie. Byłoby to objawem normalnym i nawet bardzo cennym, jeżelibyśmy mieli krytyków tej miary, co choćby Benedetto Croce. Ale gdy krytykami są u nas przeważnie nieudani pisarze, ich żądza wypowiedzenia samych siebie przynosi opłakane rezultaty. Gdyż jest tylko chęcią pochwalenia się, co oni wiedzą i że wiedzą lepiej. Z tego też powodu naszym krytykom jest wszystko jedno, o jakiej książce piszą – źle czy wartościowej. Ta jest dla nich dobra, która jest lepszą sposobnością dla nich do popisywania się sobą. Nie zaprzeczam wartości subiektywnym wypowiedziom krytyki, ale – pomijając geniuszy – sądzę, że krytyk, tak samo jak pisarz, jak każdy człowiek zresztą, tylko wtedy może zrobić coś naprawdę dobrego, kiedy nie myśli o sobie albo przynajmniej myśli o sobie na ostatku. [...]

2) Jako jedną z najważniejszych pozytywnych stron krytyki rozumiem analizę osobowości autora i umiejętność uwydatnienia uroku i piękności książki. Na to żaden z naszych krytyków nie potrafi się zdobyć. Boją się po prostu wyrażać zachwyt, podziw, entuzjazm, gdyż boją się, aby w blasku podziwu dla dzieła nie zgaśli sami. Niemądrzy, nie wiedzą, że jest wprost przeciwnie. Że krytyk rośnie zachwytem dla dzieła. Zapominają o tej wielkiej myśli Emersona, że gdy nie można już na inny sposób być wielkim, można być zawsze przez podziw dla rzeczy czy ludzi wielkich i dobrych.

3) Krytycy wadami utworu nazywają taką metodę tworzenia i podejścia do tematu, która się różni od tej, jaką by oni sami

zastosowali, gdyby byli pisarzami. Mnie np. Pomirowski stawia jako zarzut zbytnią epicką zwięzłość utworu, niepozwolenie sobie na żadną ekspansję liryczną, co stwarza według niego za wielki dystans między utworem a czytelnikiem. Nie zdaje sobie sprawy, że to jest używanie takiego instrumentu, jaki leży w granicach moich możliwości twórczych [...]. Krytyk powinien by tylko rozpatrywać, czy tą metodą, która jest autorowi przyrodzona, posługuje on się skutecznie i dobrze. A oprócz tego krytyk powinien by być tym, czym stara się być Jerzy Stempowski – towarzyszem pisarza.

D2, s. 205–206

Kilku słów komentarza wymaga czas powstania przywołanego cytatu. 1 czerwca 1934 roku pisarka ukończyła *Noce i dnie*, komentując ten fakt słowami: „Czuję się jak pijak po wytrzeźwieniu albo jak ciężko chory po wstaniu z łóżka” (D2, s. 273). Powieść ukazywała się wcześniej we fragmentach, a jej pisanie było dla Dąbrowskiej przede wszystkim ciężką pracą, rujnąjącą psychicznie i fizycznie. W październiku tego samego roku odnotowała:

Dzisiaj skończył się druk *Wiatru w oczy*. Jutro oba tomy już będą. Akurat w imieniny Mariana. To mi jest przyjemne. Oba tomy mają razem 33 rozdziały, jeden 330 stron, drugi 336. Dużo trójek. Rozdziały 15, 18 i stronice 336 dzielą się na 3. Czy to dobra wróżba? Czuję się dosyć dziwnie, prawie jakby przerażona.

D2, s. 278

Pomyślne prace nad powieścią zaczynają się na początku roku 1927: „Piszę. Niechcicie zaczynać żyć i sami za siebie mówić, może więc pójdzie” (D2, s. 44). Od tego roku diarystka ogranicza się do notatek stosunkowo krótkich (praca nad powieścią pochłania cały jej wolny czas), najczęściej pojawia się słowo – „piszę”.

Podane daty pokazują pewną tendencję w refleksji metakrytycznej Dąbrowskiej. Atakuje ona środowisko krytycznoliterackie wtedy, kiedy przeczuwa, że sama może być zaatakowana. Fakt ten nie powinien dziwić – *Noce i dnie* już w latach trzydziestych były dziełem jej życia, toteż uchodzić powinny za utwór nieskazitelny, wyznaczający nowe trendy w powieści realistycznej XX wieku. Wszelkim niepowodzeniom winni byli krytycy, którzy albo źle odczytali powieść, albo nie mieli dostatecznej kompetencji, aby

ją ocenić. „Moja powieść jest przedmiotem pewnego rodzaju strategii literacko-krytycznych zapaśników” – napisała Dąbrowska w październiku 1931 roku, dodając jeszcze w tym samym zapisie: „*Bogumił i Barbara* są warci lepszemu losu” (D2, s. 207).

W styczniu 1932 napisała wprost: „St. przeczytał mi bardzo piękny artykuł Chirjakowej o *Nocach i dniach*. Nic podobnego nie mogę się od nikogo z polskich krytyków spodziewać, niestety, niestety. Pochwał u nich nie braknie, ale trafnego odczucia i zrozumienia – owszem” (D2, s. 208). Dodać należy, że Dąbrowska była w równym stopniu wyczulona na pochlebne opinie, co trafne odczytanie. Warto przywołać jeszcze dwa zapisy, które dopełnią obraz Dąbrowskiej-krytyczki:

    Po skończeniu „*Nocy i dni*” zajmę się w ogóle życiem polskim i wtedy wypowiem się na własną odpowiedzialność i na własny rachunek [...].

D2, s. 241

    Nie wiem, czy będę jeszcze pisać po skończeniu „*Nocy i dni*”. Zapewne tak, bo jednak to jest „siła fatalna”. Ale jedno wiem – marzę o tym, aby móc nie zarobkować pisaniem. To jest sposób zarobkowania straszny i pełny upokorzeń.

D2, s. 249

Zapis z końca 1931 roku można przełożyć zatem na biografię artystyczną pisarki, aby zrozumieć, dlaczego tak ostro atakowała środowisko krytycznoliterackie i jakich postulatów domagała się od osób, które wchodziły w jego skład. Fundamentem tego typu refleksji był niezwykle emocjonalny stosunek pisarki do własnej twórczości. Jej utwory cechuje autobiografizm, toteż każdą ewentualną krytykę odbierała bardzo osobiście.

Trzy dni po przeczytaniu artykułu Chirjakowej notuje: „Każde zetknięcie się ze »światem«, z »elitą« literacko-krytyczną zostawia mi uczucie nudności, niesmaku i jakby cofnięcia się w czasie” (D2, s. 209). Warto dodać, że w okresie międzywojennym Dąbrowska nie była związana z żadną grupą literacką, nie dzieliła swojego programu artystycznego z innymi pisarzami, chociaż uważała go za godny naśladowania. „Świat” i „elita” męczyły pisarkę, mimo że – paradoksalnie – była bardzo podatna na jego uroki. Wielokrotnie wspominała o tym, że brała udział w różnych spotkaniach,



wyglądała odczyty, które zawsze zyskiwały uznanie i podziw dla jej erudycji.

Po skończeniu *Nocy i dni* pisarka formułuje sądy znacznie ostrzejsze: „Dziś rano nieprzyjemna chwila przeczytania recenzji Skiwskiego z mojego *Wiatru w oczy*” (D2, s. 286). Ciąg dalszy zapisu dowodzi, że krytyk stoi na niższym poziomie niż pisarz:

Stach ma rację – „krytyków” naszych trzeba pędzić jak psów i nie uważać za równych sobie ludzi. [...] To jest plemię jaszczurze – stokroć bardziej zawistne o dobre dzieło pisarskie niż sami pisarze – choć i oni... Czuję, jak narasta koło mnie lodowata fala „koleżeńskiego” chłodu. [...] Krytycy nie rozumieją nic, ani w ząb – zupełnie jakbym dla nich pisała po chińsku.

D2, s. 286–287

Dzień później pisarka dodała:

Miałam złą noc, o 3.30 bóle, brałam proszek, świeciłam lampę i już do rana nie spałam. Wróciłam znów do Prousta [...]. Gdyby nasi kretyni krytycy lepiej znali Prousta, wnet by wyprowadzili insynuacyjny wniosek, że pisałam pod jego wpływem [...].

Ze Stachnem rozmowa o parszywcu Skiwskim. Jego gołosłowny ustęp o „masach dialogów publicystycznych” przepełniających „Wiatr w oczy”, „wtłoczonych” w ten tom. Proszę, proszę... „Arytmetyczne” obliczenia moje wskazują, że na 646 stron tego tomu jest 42 dialogów na nieosobiste i nieco bardziej oderwane tematy (czyli nieco ponad 6% całej objętości tomu) [...]. A co do „publicystyki”, niech mi pokażą bodaj u największych pisarzy dialogi tego rodzaju tak organicznie wyrastające z życia powieści [...].

Odpowiedzialność za każde słowo obowiązuje krytyka tak samo jak pisarza...

D2, s. 287–288

„Psy”, „plemię jaszczurze”, „kretyni” – tym dla Dąbrowskiej byli krytycy, którzy nie wpisywali się w jej wizję odbioru własnej twórczości. Ratunek widziała już tylko w czytelnikach:

Bukiet róż i list od jakiejś pani Świącickiej, z gorącym i pełnym wzruszenia podziękowaniem za „Wiatr w oczy”, a w szczególności za rozmowę Agnieszki z księdzem, którą Skiwski nazwał „dialogowym artykułem”. O jakie szczęście, że prócz krytyków są na świecie czytelnicy!

D2, s. 288

Sformułowany przez Dąbrowską program nowej krytyki do-  
wodzi, że czuła się wyalienowana w środowisku pisarskim. Mię-  
dzywojenne elity artystyczne przytłaczały ją, nudziły. Rzadko  
zdarzały się sytuacje, w których pisarka odnajdywała wspólny  
język z pisarzami czy krytykami. Rzetelnych recenzentów szukała  
raczej wśród najbliższych: przyjaciół i rodziny.

Przeprowadzone rozważania prowadzą do kilku istotnych  
wniosków. Krytycy nie potrafili (i nie mogli) dostrzec w dziełach  
Dąbrowskiej tego, co nie zostało wpisane w fabułę utworu, lecz od-  
nosiło się bezpośrednio do aktu pisania – poświęcenia, cierpienia,  
niemocy twórczej. Krytyka dzieła była zlekceważeniem autorki –  
kpiną z ciężkiej pracy. Pozostają pytania: Czy Dąbrowska myślała  
w ten sposób o pisarzach, których dzieła komentowała, a często  
nawet obrażała? Czy dziennikowa działalność krytycznoliteracka  
i krytyka krytyki nie były tylko zemstą? Czy pisanie stanowiło  
formę racjonalizacji krytycznych głosów?

Na postawione pytania trudno jednoznacznie odpowiedzieć,  
wiadomo za to z pewnością, że pisanie (własne czy o innych) było  
dla Dąbrowskiej warunkiem istnienia w świecie. Artystka żyła  
dzięki wydawanym tekstom, toteż wymagała, aby krytykowano je  
zgodnie z jej oczekiwaniami. To właśnie te oczekiwania doprowa-  
dziły do sformułowania wielu zarzutów pod adresem krytyków,  
a zarazem do potrzeby reagowania na cudze wypowiedzi.

\* \* \*

Międzywojenną aktywność krytycznoliteracką Marii Dąbrow-  
skiej można podzielić umownie na dwa okresy: przed wydaniem  
i po wydaniu *Nocy i dni*. Sukces czytelniczy powieści oraz  
entuzjastyczne przyjęcie przez krytyków opublikowanego kilka  
lat wcześniej *Uśmiechu dzieciństwa* sprawiły, że pisarka stała się  
jedną z najważniejszych postaci ówczesnej literatury. Nawet wrogo  
nastawiony do twórczości niewieściej Paweł Hulka-Laskowski za-  
liczył Dąbrowską do grona pisarek „lepszych”, czyli takich, które  
potrafiły się przystosować – jak to określiła Ewa Kraskowska – „do  
męskiej postawy wobec świata, męskich sposobów rozpoznawa-  
nia i opisywania rzeczywistości”<sup>19</sup>. Sława, na którą inni prozaicy

<sup>19</sup> E. KRASKOWSKA: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudzie-  
stolecia międzywojennego*. Poznań 1999, s. 16–17.

musieli pracować przez długie lata, dała jej nie tylko materialne korzyści, ale ośmieliła ją także do tego, by baczniej przyjrzeć się środowisku elity artystycznej, którego od tej pory była ważną częścią.

Gust literacki Dąbrowskiej kształtowali głównie mężczyźni. Zachwycała się twórczością Tomasza Manna, Aldousa Huxleya, Josepha Conrada, Charlesa Dickensa, Lwa Tołstoja czy Fiodora Dostojewskiego. Z polskich pisarzy wysoko ceniła Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza i Stefana Żeromskiego. Za każdym razem dawała do zrozumienia, że twórczość prozatorska (zwłaszcza powieść) powinna być wyżej ceniona niż poezja, w której dostrzegała jedynie magię pięknego słowa. Chwaląc talent autora *Dziejów grzechu*, wyznała: „Czytam »Zamieć«. Jestem pod niezmożonym urokiem słowa Żeromskiego, choć prawdopodobnie w życiu nie lubiłabym jego typów bardzo” (D1, s. 168).

Źle napisała natomiast o *Chimerze* Andrzeja Struga: „Czytaliśmy z Mirkiem »Chimerę« Struga. Co za szczególny pesymizm, co za Schopenhauer w tanim »popularnym« wydaniu. Mam chęć napisać o tej książce, ale jeszcze nie wiem” (D1, s. 159). Typowa dla dziennikowej refleksji krytycznoliterackiej jest potrzeba szybkiego reagowania na słabe utwory literackie. Dąbrowska często wspominała, że chciała o czymś napisać, bo czuła się do tego zobowiązana. Podświadomie dążyła do narzucenia swojego zdania, jej zachwyt lub oburzenie cudzymi tekstami zawsze podszyte były chęcią mówienia o własnej twórczości.

Mimo że dwudziestolecie międzywojenne obfitowało w wielość i różnorodność poetycką, to Dąbrowska rzadko wspominała o wierszach, które byłyby godne uwagi. Doceniała jednakże talent największych poetów tego okresu: „Miałam dziś szczęście – notowałam – Czytałam b. ładne poezje Tuwima, Iłakowiczówny i Staffa” (D1, s. 171). Szczególnie zachwycała ją poetka, toteż poświęciła jej sporo uwagi:

18 V 1918. *Sobota*

Przyniosłam do domu poezje Tuwima i Iłakowiczówny. Z tego powodu Marian sprzeczał się ze mną w sposób nieprzyjemny, bezcelowy i bezprzyczynowy, a ja byłam zła, jak tylko być potrafię.

Iłakowiczówna bardzo ładna, i wiersze, i ona sama na portrecie. Jest to poezja tego smutku, jaki jest w wielkim borze, nakry-

tym gałęziami od słońca. Ale jakąś szczeliną przeciska się słońce, śliczne jak wizja szczęścia, i zwiększa smutek. Forma, zdaje się, naprzd u niej nie poszła, lecz coś dziwnego – „Samarytanka w armii rosyjskiej”, „Skończył się lot za szczyty”, zresztą to przeważnie rzeczy dawne. Przepiękna jest „Kochanka żeglarza”, arcyprzepiękna, jak norweska saga. Śliczny wiersz o pajacu i pajacyncie, ulubiony mój rodzaj groteskowego ujęcia najsubtelniejszych i najsmutniejszych spraw. Tuwim jest kimś z innego świata, bardzo młody i aż za młodzieńczy w swoich rzeczach, w pysze i zarozumiałości. Ale talent na pewno duży i zupełnie nowy – niektóre rzeczy bardzo piękne, przy czytaniu wprost porywają. Muzyczność, lotność, powietrzość. Nazwałabym tę poezję muzyką w plenerze.

D1, s. 172–173

W dość obszernym wykładzie o poezji Iłakowiczówny uderza przede wszystkim sposób mówienia o niej. Dąbrowska pisała o wierszach językiem poezji – bardzo metaforycznym i obrazowym. Utwory porównywała do krajobrazu, pokazując wąską granicę między smutkiem a szczęściem, dostrzegała ulotność chwili, którą trzeba się cieszyć. Ujawniała tym samym swoje ambiwalentne podejście do świata i literatury.

Komentarz odznacza się liryzmem, tak niepodobnym do stylu „męskiej” pisarki, która stroniła od czułościowości i banału. Widać, że jest to autentyczny zachwyt słowem, w którym odnalazła cechy charakterystyczne dla swojej przyszłej twórczości: smutek, groteskę, fascynację norweską sagą. Ten ostatni element można nawet uznać za typowy dla powieści przyszłej autorki *Nocy i dni*, co nie uszło uwadze Leona Pomirowskiego, który stwierdził: „Nastrój moralny utworów Dąbrowskiej żywo przypomina najszlachetniejsze stronnice skandynawskich pisarzy. [...] Pisarka ta żyje własnem najszczerzem życiem w każdym pomyślanym temacie: przerabiając temat nieustannie, przerabia siebie. Nowelistyka jej już dawno dojrzała do wielkiej powieściowej prozy”<sup>20</sup>.

Dąbrowska dostrzegała w poezji cechy większego dzieła, podobnie uczynił po latach Pomirowski. Wiersz i nowela są, ich zdaniem, preludeum do napisania wielkiej powieści, wzorowanej

<sup>20</sup> L. POMIROWSKI: *Doktryna a twórczość. Rzecz o współczesnej krytyce, najnowszej prozie polskiej i dramacie*. Warszawa 1938, s. 140.

na norweskiej sadze. Autorka widziała nierozzerwalny związek pomiędzy wierszem i poetką – są tak samo piękni.

Poezja Hłakowiczówny utrzymała ją w przekonaniu, że piękne rzeczy mogą napisać tylko piękni ludzie. Melancholijna refleksja o pięknie poetyckiego słowa powtarza się w dzienniku pisarki kilka dni później, kiedy wspomina o listach matki:

25 V 1918. *Sobota*

Marysia daje mi do przeczytania listy z młodości Mamusi, pisane w latach 1881–84 do jej matki, a mamusinej siostry, Julii z Gałczyńskich Leszczyńskiej. Boże, gdzie się podziała ta moc poezji, to odnajdywanie piękna wszędzie i we wszystkim, to patrzyenie na życie pod kątem kpin, wesołości i entuzjazmu. Jakim zachwycającym stworzeniem była moja Matka. Czytałam te listy, płacząc. Marysia podarowała mi je. Pogoda okropna. Wicher, zimno, deszcz.

D1, s. 174–175

Dla Dąbrowskiej liryka była nie tylko rodzajem literackim, ale też pewną formą przedstawiania rzeczywistości. Moc poezji odnajdywała w wierszu i listach, widząc w nich wiele podobieństw: autentyczny zachwyt słowem i światem, ironiczne podejście do życia, kpinę czy groteskę. W krótkim odstępie czasowym pisarka notuje trzy refleksje o bardzo zbliżonym charakterze. 26 maja 1918 roku dodaje jeszcze: „Przeczytałam Kellermana »Yester und Li«. Ładne, delikatne i smutne jak kwiat leśnego storczyka” (D1, s. 175). Botaniczne porównania odsłaniają romantyczną naturę Dąbrowskiej, która rzadko dochodziła do głosu. Nawet w intymnym dzienniku wołała kreować obraz silnej pisarki.

Sporym zaskoczeniem był dla niej moment, kiedy spotkała Hłakowiczównę, którą do tej pory oceniała na podstawie jej poezji i portretu:

23 VIII 1918. *Piątek*

Wczoraj wieczorem byłam u p. Sobańskiej. [...] Potem przyszła Hłakowiczówna, która właśnie tylko co przyjechała z Rosji i mieszka u pani Sobańskiej. Ale twarz zniszczona, zbiedzona i smutna, ale bardzo sympatyczna. To jedna z ludzi, którzy tę wojnę przeżywali, zstępując coraz głębiej na samo dno niedoli, a nie jak ja, lecąc coraz wyżej i wyżej nieważkim swoim jestestwem. Ubrana jest w strój „siostrzicy”, tak samo jak na portrecie w tym ostatnim

zbiorku swoich poezji. Ma trzy medale „za chrabost” i nosi je na sobie. Wydaje się cicha i nieobecna, a ja widzę w niej coś bohater-skiego.

D1, s. 188–189

Niespełna miesiąc później pogłębiła swoją refleksję o poetce, dając też do zrozumienia, że jej zachwyty koleżanką nie ogranicza się tylko do podziwiania jej warsztatu pisarskiego. Dokładny opis Hłakowiczówny dowodzi, że fascynowała ona Dąbrowską raczej jako kobieta, a nie dobra poetka. Diarystka była świetnym obserwatorem. O Hłakowiczównie pisała z zachwytem, zwracając uwagę na każdy szczegół: uśmiech, gest, kapelusz.

Wieczorem u p. Sobańskiej, która urzęduje Bursę Ochrony Kobiet i jest „zagoniona”. Była tam dr Sadowska, która tylko co przybyła z Rosji, dziwna blondynka, energiczna, wygadana i jakaś „męska”. Potem przyszła p. Hłakowicz. Jest ona w istocie urocza i pełna poezji. Jest ona rzeczywiście, jak pisał mi kiedyś Marian, „srebrna” i rzeczywiście jedyna chyba dla mnie niebezpieczna. Zjawiała się tym razem jak panienka z angielskiej ilustracji w dużym czarnym kapeluszu i piaskowym kostiumie, zupełnie inna niż w ubraniu „siostrzycy”. Bardzo ładne ma spojrzenie i uśmiech.

D1, s. 192

Natężenie wypowiedzi krytycznoliterackich przypada w dzienniku autorki *Uśmiechu dzieciństwa* na drugą połowę lat dwudziestych. Okres ten stanowi ważną cezurę nie tylko w jej życiu artystycznym, ale także prywatnym. „Rok 1925 – jak sama wspominała – zaczął się pod dobrym znakiem i w ogóle toczył się nadzwyczaj pomyślnie. Katastrofalna nagła śmierć Mariana [...] była w nim istotnie piorunem z jasnego nieba [...]” (D1, s. 388). Pisarka została wdową w wieku 36 lat, dwa lata później zmarła jej matka, którą z największą czułością pielęgnowała podczas długiej choroby. W 1924 roku – dzięki Marianowi – poznała Stanisława Stempowskiego, który po śmierci męża był jej nowym partnerem życiowym, a ich romans rozkwitnął „gorącym latem” 1926 roku<sup>21</sup>. W tym samym czasie zaczęła także prowadzić korespondencję z jego synem – Jerzym.

<sup>21</sup> Zob. G. BORKOWSKA: *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*. Kraków 1999, s. 5, 67–81.

Burzliwe historie miłosne Dąbrowskiej warte są dokładniejszego przedstawienia, gdyż – jak słusznie pisze Grażyna Borkowska – jej „głównym źródłem życiowej i pisarskiej energii była zawsze i niezmiennie miłość”<sup>22</sup>. O tej niezwyklej korelacji wspominała też sama pisarka. W dzienniku notowała między innymi:

Pana [Stanisława Stempowskiego – P.K.] serce stało mi się domem, ale gdybym weszła do tego domu, to serce może by pękło. Im bardziej panoszy się we mnie żal za tamtym, jeśli nie na jawie, to w snach, tym bardziej rośnie moja miłość do Ciebie, Paneczku. To straszne. Colette napisała powieść o młodym chłopcu, który ginie z miłości do sześćdziesięcioletniej kobiety. Taki jest godny pożalowania los nas młodych.

D2, s. 35

Z przytoczonego fragmentu jasno wynika, że Dąbrowska poszukiwała niekiedy w literaturze recepty na życie. W *Chéri* odnalazła coś bardzo cennego – fabuła przypominała jej związek ze Stempowskim, dawała możliwość identyfikacji z tragicznym bohaterem. Dąbrowska coraz częściej wspominała o twórczości Conrada, twierdziła, że jest to: „Wielki etyk” (D2, s. 5), a nowe ambicje pisarskie rozbudził w niej Jerzy Stempowski: „Pod jego wpływem zaczęłam z całej siły pisać” (D2, s. 29) – wyznała w dzienniku.

Z czasem zmieniło się jednak podejście Dąbrowskiej do pracy pisarskiej, co później przełożyło się na jej dziennikową krytykę literacką. Początkowa euforia, towarzysząca jej po otrzymaniu nagrody za *Uśmiech dzieciństwa*, odeszła bezpowrotnie, ustępując miejsca rozczarowaniu i rozżaleniu. Środowisko literackie, którego – chcąc nie chcąc – stała się ważną częścią, nudziło ją i przytłaczało, czuła się w nim niedoceniona, samotna i oszukana:

I czyż nie wiedziałam – zapyta samą siebie – że Kaden jest zdradliwy przyjaciel? Że wypomni mi przy każdej okazji, że „dzięki niemu” dostałam nagrodę za „Uśmiech dzieciństwa” (miałaś rację, Dziteńku). Że tak jest potwornie zrozumiął, iż wyobraża sobie, że innej koncepcji artystycznej świata nie może być jak jego, lub z niego naśladowania.

D2, s. 13

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 55.

Pesymizm często towarzyszył pisarce przy ocenie literatury. „Szcześnie jest na tej cienkiej krawędzi między posiadaniem i utratą i na tej krawędzi jest twórczość” (D2, s. 10) – stwierdziła, a po zapoznaniu się z listami Żeromskiego dodała jeszcze:

Pani Mortkowiczowa opowiadała mi o życiu Żeromskiego i czytała wyjątki z jego listów – o twardym jego życiu. Płyne stąd trudna nauka dla nas pisarzy. Niczego się nie spodziewać, nigdy a nigdy. Przypadek może nam przynieść powodzenie i uznanie, ale trzeba być przygotowanym na pracę dla nikogo, wśród sztychów i wrogoci, a nawet błota. I mimo wszystko czynić swoje.

D2, s. 10

Po przeczytaniu jednej z recenzji Iwaszkiewicza stwierdziła: „Trzeba mi było zbliżyć się do... idealnego świata sztuki, aby dopiero spotkać się ze świństwem” (D2, s. 7). Wkroczenie na literackie salony spowodowało, że Dąbrowska została zmuszona do opuszczenia świata marzeń i zmierzenia się z okrutną rzeczywistością, która ją niejednokrotnie przytłaczała. Pisanie stało się dla niej formą ucieczki od problemów, a jednocześnie najpoważniejszym źródłem chorób i zmartwień. Pod koniec lat dwudziestych ukształtował się „dojrzały” światopogląd pisarki, któremu pozostała wierna do końca życia. W tym czasie dojrzała na wielu płaszczyznach – jako kobieta, pisarka, surowa krytyczka, sumienie narodu, moralizatorka. Okres ten zdeterminowały przede wszystkim praca nad powieścią i potyczki z kolegami po piórze, którzy w jej twórczości widzieli już nie tylko „kobiecą robotkę”, lecz także wartościowy materiał literacki, będący dla nich zagrożeniem.

Ambiwalencja i zgorzknienie charakteryzowały dziennikową krytykę literacką pisarki bardzo wyraźnie. Czytając dzienniki, można odnieść wrażenie, że ich autorka za wszelką cenę starała się napisać źle o każdym pisarzu, który znalazł się w jej towarzystwie, i o napisanym przez niego utworze. Nawet początkowy zachwyt literatem czy dziełem z czasem zamienił się w niechęć. Dąbrowska zarzucała pisarzom, że zbyt łatwo zdobywają sławę i pieniądze, nie poświęcają się wyłącznie pracy artystycznej, są zarozumiali i dwulicowi:

Myślałam sobie, czy też kto z nich [pisarzy – P.K.] wie, co to wyarty surdut, nędza i niedola, choćby taka, jaką przeszedł Żerom-



ski w młodości. Cechą naszych literatów jest, że potrafią świetnie zarabiać pobocznymi swymi uzdolnieniami, jedni dziennikarstwem, inni pisaniem do kabaretów. Prawdopodobnie wystawiają sobie, że zdołają to pogodzić z bezinteresowną twórczością artystyczną. Mnie się zdaje, że nie zdołają. Normalny zdrowy bieg powodzenia artysty, jeśli ma się mu powodzić materialnie, jest taki jak u Dickensa, Londona, Conrada, Hamsuna. Borykanie się z życiem, losem i twórczością i jako uboczny produkt pracy i talentu – zamożność, może nawet majątek.

D2, s. 84

W 1927 roku Dąbrowska intensywnie pracowała nad powieścią: „Niechcicowie zaczynają żyć i sami za siebie mówić [...]”, a także po raz pierwszy wspomniała o Zofii Nałkowskiej, z którą łączyła ją niezwykle burzliwa przyjaźń. O autorce *Granicy* pisała różnie. Doceniała jej twórczość literacką, chociaż sposób bycia koleżanki wydawał się Dąbrowskiej nieco dziwny. W dzienniku wyraziła się przychylnie o *Niedobrej miłości*: „W ostatnich czasach bardzo się zbliżyłam z Nałkowską, aż mi dziwno. Wydała książkę pt. *Niedobra miłość* – doskonała w jej rodzaju” (D2, s. 147). Przychylnie napisała też o powieści Parandowskiego: „Czytam *Dwie wiosny* [...] i podoba mi się ta książka” (D2, s. 91). Ostro potraktowała natomiast *Dziewczynę z zimorodkiem* Ewy Szelburg-Zarembiny, którą uznała „za typowy produkt poroniony, za utwór pretensjonalny, pozujący na prawdziwe dzieło sztuki – gorsze to niż tzw. literatura brukowa” (D2, s. 101). W tym samym zapisie Dąbrowska dodała także: „Jako sama pisząca jestem wciąż skazana na milczenie o drugich – a jakaś sprawa na tym cierpi”. Właśnie to zdanie najlepiej tłumaczy częstą zjadliwość słów pisarki. Obawa przed tym, że inni pisarze w ramach zemsty napiszą coś nieprzyjemnego o niej lub jej twórczości, spowodowała, że dziennikowa krytyka literacka to najczęściej przykre słowa kierowane pod adresem innych.

Diariusz był bezpieczną przestrzenią, w której można napisać wszystko, bez obawy o ewentualne konsekwencje, pełnił tym samym poniekąd funkcję autoterapeutyczną. Pozwalał zmierzyć się z twórczością innych, analizować cudze teksty, umniejszać własną niemoc twórczą i ewentualne potknięcia przez krytyczne pisanie o innych. Najbardziej intrygująca jest chyba recenzja *Lenory* Kadena-Bandrowskiego. O utworze pisała:

Zawiodłam się na całą linię. Większość rozdziałów już mi znane ze *Świata*. Tych nie mogłam już drugi raz przeczytać, bo zasypiałam z nudów. [...] Kadena nie jest epikiem, jest satyrycznym rezonerem, subiektywnym wizjonerem mikroskopowych szczegółów życia materialnego. Żle wygląda w przebraniu epika.

D2, s. 142–143

Kilka dni później zmieniła zdanie, uznając, że „Jest to rzecz interesująca, dotycząca w istocie najcięższych zagadnień, nurtujących życie polskie. [...] Ludzie Kadena są zbiorem świetnie podpatrzonych powiedzeń, chwytów, odruchów [...]” (D2, s. 145–146).

Gwałtowna zmiana zdania o *Lenorze* jest zaskakująca. Między pierwszym a drugim wpisem minęło pięć dni, w trakcie których powieść nabrała wartości. Widać, że pierwsza refleksja Dąbrowskiej zapisana została pod wpływem emocji, z góry założyła, że książka Kadena musi być zła. Być może jakieś inne czynniki spowodowały, że pisarka zmieniła zdanie, na przykład wpływ Stempowskiego i jego opinia, z którą pisarka zawsze się liczyła. Koniec lat dwudziestych był także początkiem poważnych kryzysów w karierze pisarskiej Dąbrowskiej: „Po co ja tak ślęczę i tak się dręcę? Może to wcale nie moja droga...” (D2, s. 159) – notowała w 1929 roku. Przyczylnie napisała jeszcze w tym czasie o poezji Tuwima: „Wyszedł tomik Tuwima [*Rzecz czarnoleska* – P.K.], w którym najpiękniejszym wierszem jest motto z Norwida, kończące się słowami: »Czarnoleskiej ja rzeczy chcę – ta serce uleczy! I zagrałem... i jeszcze mi smutniej«” (D2, s. 158).

Podziw dla romantycznych wieszczów był charakterystyczny dla Dąbrowskiej. Ona sama, gdy przepisywała swoje dzienniki, opatrzyła je fragmentem z *Pana Tadeusza* – „O roku ów, kto ciebie widział w naszym kraju”, podkreślając w ten sposób niezwykłość czasów, które chciała zatrzymać.

\* \* \*

Największym problemem międzywojennej krytyki literackiej był brak wielkich indywidualności, cieszących się autorytetem pisarzy i czytelników. Miejsce fachowego krytyka – na miarę Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego czy Tadeusza Boya – zastąpił typ łagodnego i mało wyrazistego rzeczowego

specjalisty, który nie potrafił lub nie chciał wygłaszać surowych sądów o literatach<sup>23</sup>. Jerzy Kwiatkowski podkreślił:

Ów brak agresywności i słabość autorytetu krytyki spowodowały agresywność poetów i powieściopisarzy. Inna sprawa, że krytyka przeżywała w latach dwudziestych pewien kryzys metodologiczny i że ataki pisarzy wymierzone były nie tylko w wyższe rejony krytyki, ale także w niekompetentne recenzentwo dziennikarskie<sup>24</sup>.

Agresywność sądów charakterystyczna była niewątpliwie dla wypowiedzi Dąbrowskiej. W 1930 roku napisała, że lubi być porównywana do Nałkowskiej (D2, s. 195), widząc w takim zestawieniu pochwałę dla siebie i swojej twórczości. To właśnie rosnące znaczenie przyszłej autorki *Nocy i dni* w świecie literackich salonów spowodowało, że w latach trzydziestych jej dziennikowe refleksje o pisarzach i książkach stały się bardzo surowe.

Pisarka krytykowała nazwiska, które obecnie stały się synonimem niepodległej literatury. Michała Choromańskiego nazwała żółtodziobem i smarkaczem duchowym (D2, s. 209), nowy wiersz Hłakowiczówny uznała za ohydny (D2, s. 273), a krytyków literackich posądziła o to, że „srają książkami” (D2, s. 256). Do pisania takich refleksji zachęcił pisarkę niewątpliwie sukces *Nocy i dni*. Jeszcze przed ukończeniem powieści napisała: „Po skończeniu *Nocy i dni* zajmę się w ogóle życiem polskim i wtedy wypowiem się na własną odpowiedzialność, na własny rachunek [...]” (D2, s. 241). Życzliwie napisała o poezji Tuwima, chociaż starała się w tej wypowiedzi skupić raczej na sobie niż na omawianym wierszu:

Robiąc korektę w „Wiadomościach”, natrafiłam na cudownie piękny wiersz Tuwima, zaczynający się od słów: „Ja nie wyjadę, bo przed wyjazdem trzeba się ostrzec...” Liryka wysokiego gatunku, jak u Puszkina lub w drobnych wierszach Norwida. Przerazenie człowieka młodego, który patrzy na sypiące się spod nożyc siwe włosy. I przerazenie człowieka, który te siwe włosy wiąże z ciężkim przeżyciem. Ja bym mogła ten wiersz napisać, tak bardzo odpowiada mojemu teraz usposobieniu.

D2, s. 254

<sup>23</sup> J. KWIATKOWSKI: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2000, s. 438.

<sup>24</sup> Tamże, s. 438–439.

Zachwył wierszem był jednocześnie okazją do tego, aby pochwalić swój warsztat pisarski. Utwór, który ma cechy charakterystyczne dla twórczości Aleksandra Puszkina czy Cypriana Kamila Norwida (znów powraca kult romantyków), mogłaby napisać Dąbrowska. Charakterystyczne jest także to, że pisarka chwaliła zawsze te teksty, które pasowały do jej aktualnego nastroju czy odzwierciedlały jej osobowość.

Spośród wszystkich ocenionych przez Dąbrowską utworów najbardziej intrygujące wydaje się to, co napisała 9 stycznia 1936 roku o *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej:

Czytam teraz „Cudzoziemkę” Kuncewiczowej. Po „Przymierzu z dzieckiem” dużo więcej się po niej spodziewałam. Zawód na całej linii. Karykaturalne reminiscencje motywu Barbara-Toliboski. Postać Róży melodramatyczna – umiera jak w złej operze. Wszystkie postacie antypatyczne, nie budzą ani współczucia, ani zadowolenia artystycznego<sup>25</sup>.

Dzień później dodała jeszcze:

Do obiadu czytam „Cudzoziemkę”, bo jestem w zbyt marnym usposobieniu, żeby coś robić. Zupełnie chybiona powieść. I jak można oprzeć cały temat na koncercie skrzypcowym Brahmsa, gdy istnieją arcydzieła muzyki, które rzeczywiście mogą odegrać decydującą rolę w życiu człowieka. Cała też „muzyczna” strona utworu bardzo nudna. Któż słyszał aż tak rozpadać się nad Brahmem. „Brahms wszystko wie” – cóż pozostaje w takim razie dla Beethovena, Bacha, Chopina, Mozarta?

D3, s. 12

Co spowodowało, że Dąbrowska wyżej ceniła utwór o matce, która dojrzewa do tego, aby zaakceptować własne dziecko? Przede wszystkim warto zaznaczyć to, że autorka *Nocy i dni* często podkreślała wartość tekstów literackich o społecznym zaangażowaniu. Wcześniejszy utwór Kuncewiczowej miał właśnie taki charakter. Kolejna rzecz to nasycenie *Cudzoziemki* i powieści Dąbrowskiej rozmyślaniami głównych bohaterów. Kuncewiczowa była autorką

---

<sup>25</sup> M. DĄBROWSKA: *Dzienniki*. Wybór, wstęp i przypisy T. DREWNOWSKI. T. 3: 1936–1945. Warszawa 2000, s. 11. Dalsze fragmenty z tego wydania oznaczam skrótem D3, po każdym podaję numer strony.

typowej powieści psychologicznej, *Noce i dnie* można oczywiście czytać jako przykład takiego utworu, ale znajdują się w nim także cechy powieści filozoficznej czy politycznej. Problem polegał przede wszystkim na proporcjach – przeżycia wewnętrzne Barbary determinowały jej życie i zachowanie, ale nie były jedynym tematem powieści, inaczej niż w przypadku *Róży*, której monolog całkowicie zdominował fabułę, stąd posądzenie o melodramatyczność.

Uznanie pisarki zyskała za to powieść *W polu* Stanisława Rembeka: „Przeczytałam doskonałą powieść [...]. Pierwsza dobra wojenna książka polska” (D3, s. 188).

W 1938 roku napisała obszernie o utworach Iłakowiczówny i Michała Rusinka. O utworze poetki wspomniała tym razem z odrazą, jakby zapominając o wielu słowach uznania, którymi kiedyś ją obsypywała:

Przeczytałam dwie bardzo interesujące książki: Iłakowiczówny „Ścieżka obok drogi” i Rusinka „Ziemia miodem płynąca”. Iłakowiczówna opisuje swoje sekretarstwo u Marszałka. Mimo kajania się w pokorę w „wyznaniu” rozmaitych swoich przywar, postaw i dziwactw, Ił. pozostaje w całej tej książce taką, jaka jest: wysoce niesympatyczną, „niemożliwą” osobą, pozerką, dziwaczką, kapryśnicą, zajętą tylko sobą i swoimi sprawami... finansowymi. Nic dziwnego, że uprzykrzyła się Piłsudskiemu tak, że przez ostatnie 6 lat jej pracy – wcale nie chciał jej widzieć. Kompromitująca sekretarka.

Powieść Rusinka jest dobrze napisana i odsłania całą tajemnicę obcości mojego świata ze światem dominującym dziś w Polsce. Jest to historia małego urzędnika, z sutereny pnącego się ku górze za pomocą wykrywania nadużyć, denuncjowania kolegów, schlebienia władzy itp.

D3, s. 246

Dąbrowska bliska była założeniom krytyki personalistycznej, której podstawy stworzył Tymon Terlecki:

[...] przedmiotem tej krytyki są nie tyle fakty, ile akty artystyczne człowieka-kreatora. Tekst literacki rozumiany jest tu jako zindywidualizowany znak osoby, jej komunikat wytworzony z intencją nawiązania kontaktu międzyludzkiego, a w dalszej kolejności zawiązania i umocnienia jakiejś formy wspólnoty osób. Akt literacki

jest aktem osobowym, w centrum zainteresowania stanąć musi osobowość twórcza, której ekwiwalentem wyłożonym w kategoriach poetyki jest autor wewnętrzny. Nie musi to oznaczać biografizmu, gdyż krytyka-personalistę najbardziej interesują twórcze zachowania jednostki, sfera stykania się jej ze światem literatury<sup>26</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że Maria Dąbrowska była bardzo surowym sędzią międzywojennej literatury. Na słowa pochwały pozwalała sobie bardzo rzadko. Wynikało to chyba nie tylko z faktu, że nie odnajdywała wartościowych pozycji. Autorka *Nocy i dni*, obniżając zasługi kolegów po piórze, dążyła do tego, aby podkreślać własne dokonania. W latach dwudziestych – a nawet jeszcze wcześniej – częściej kierowała słowa uznania pod adresem literatów. Na początku pisarskiej kariery pozwalała sobie na metaforyczne opisy i autentyczny zachwyt dziełem. W latach trzydziestych stała się bardziej oszczędna – wołała atakować, a nie bronić, krytykować, a nie chwalić. Na kartach utworów zawsze jednak widziała żywych ludzi. Wiedziała, że pisarz jest powołany do tworzenia rzeczy wyjątkowych, że nie jest jednym z tłumu. Ta wiara w słowo towarzyszyła jej do śmierci, czego najlepszym przykładem są dzienniki. Ostatni zapis Dąbrowska sporządziła w nich zaledwie kilka dni przed śmiercią.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- DĄBROWSKA M.: *Dzienniki*. Wybór, wstęp i przypisy T. DREWNOWSKI. T. 1: 1914–1925. Warszawa 1998.
- DĄBROWSKA M.: *Dzienniki*. Wybór, wstęp i przypisy T. DREWNOWSKI. T. 2: 1926–1935. Warszawa 1999.
- DĄBROWSKA M.: *Dzienniki*. Wybór, wstęp i przypisy T. DREWNOWSKI. T. 3: 1936–1945. Warszawa 2000.

---

<sup>26</sup> K. DYBCIAK: *Personalizm w krytyce literackiej – uwagi teoretyczne i historycznoliterackie*. W: TEGOŻ: *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław 1981, s. 48.

**Bibliografia przedmiotowa**

- BARTHES R.: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997.
- BIEDRZYCKI K.: *Pisarz jako krytyk*. W: *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*. Red. i wstęp M. WYKA. Kraków 2004.
- BOLECKI W.: *Co to jest krytyka? Wypowiedzi metakrytyczne 1918–1939*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Red. M. GŁOWIŃSKI i K. DYBCIAK. Wrocław 1984.
- BORKOWSKA G.: *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*. Kraków 1999.
- BRZOWSKI S.: *Eseje i studia o literaturze*. T. 1. Wybór, wstęp i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław 1990.
- BRZOWSKI S.: *Sztuka i krytyka*. W: TEGOŻ: *Eseje i studia*. T. 1. Wybór, wstęp i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław 1990.
- BRZOWSKI S.: *Zadania krytyki wobec literatury istniejącej i tej, która powstaje*. W: TEGOŻ: *Eseje i studia o literaturze*. T. 1. Wybór, wstęp i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław 1990.
- DĄBROWSKA M.: *Moja odpowiedź. Refleksje nad polemiką z „Rozdrożem”*. Warszawa 1938.
- DYBCIAK K.: *Personalizm w krytyce literackiej – uwagi teoretyczne i historycznoliterackie*. W: TEGOŻ: *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław 1981.
- FIK I.: *W sprawie uprawnień krytyki*. W: TEGOŻ: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. i wstępem opatrzył A. CHRUSZCZYŃSKI. Warszawa 1961.
- KRASKOWSKA E.: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 1999.
- KWIATKOWSKI J.: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2000.
- NAWROCKA E.: *Osoba w podróży. Podróże Marii Dąbrowskiej*. Gdańsk 2002.
- PIORUNOWA A.: *Krytyka literacka (1922–1939) o Marii Dąbrowskiej*. W: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej. Referaty i materiały sesji naukowej*. Red. E. KORZENIEWSKA. Warszawa 1963.
- POMIROWSKI L.: *Doktryna a twórczość. Rzecz o współczesnej krytyce, najnowszej prozie polskiej i dramacie*. Warszawa 1938.
- RODAK P.: *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*. Warszawa 2011.
- WYKA K.: *Krytyka literacka Marii Dąbrowskiej*. W: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej. Referaty i materiały sesji naukowej*. Red. E. KORZENIEWSKA. Warszawa 1963.

Przemysław Kulawik

**Writing without borders**  
**On literary criticism in interwar journals of Maria Dąbrowska**

Summary

The aim of the present article is to demonstrate a critical-literary reflection which was contained in interwar journals of Maria Dąbrowska. The writer was a very strict judge of the twentieth – century literature. She felt the need of quick reaction to weak works of literature, and also directed many accusations at literary critics. Her activity in the interwar period can be divided into two terms: before and after the publication of *Noce i Dnie*. Undoubtedly, it was the success of the novel that contributed to the fact that Dąbrowska was writing about literature in a very daring way, frequently making critical remarks addressed at her fellow writers.



Anna Szóstak  
Uniwersytet Zielonogórski

Poza granicami słowa  
O przestrzeni języka jako  
metafizycznej przestrzeni mitu miasta  
w *Snach i kamieniach* Magdaleny Tulli

Umberto Eco pisał o idealnych, jego zdaniem, światach fikcjonalnych, że „nie są »skonstruowane«, one są po prostu »nazwane«, przy czym owo stwarzanie przez nazywanie musi mieć zawsze swój punkt odniesienia w matrycy świata zero, co oznacza „zestawianie rzeczy nowych poprzez wychodzenie od tego, co jest znane”<sup>1</sup>. Tylko bowiem takie – kontekstualne, odsyłające do rzeczywistości pozatekstowej – ujęcie pozwala, zwłaszcza w przypadku nieistniejących nazw i ich desygnatów oraz pojęć wymyślonych, na uchwycenie intencji autora i zrozumienie sensów, a tym samym – na stworzenie realistycznej iluzji. Czy taka definicja zastosowań faktycznie wyczerpuje możliwości, jakie oferuje pole językowej kreacji? A może, jak w przypadku mitu, towarzyszy owemu przedstawieniu niewypowiedziane założenie, czy może wiara, że takie światy już istnieją, twórca zaś, odnajdując je w sferze idei, marzenia i wyobraźni, używa języka jedynie jako narzędzia, dzięki któremu obraz ujrzany oczyma imaginacji staje się tekstem, czyli ciałem, konkretyzacją, umożliwiającą mu zaistnienie w przestrzeni materii. Wydaje się, że ku podobnemu tokowi rozumowania zbliża się myśl (i poświęcająca ją praktyka twórcza) Johna R.R. Tolkiena:

Ktokolwiek odziedziczył fantastyczne chwytły mowy ludzkiej, może najzwyczajniej powiedzieć: „zielone słońce”. [...] Powołanie

---

<sup>1</sup> U. ECO: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1994, s. 220–221.

jednak do życia Wtórny Świata, w którym zielone słońce okaże się wiarygodne i pozyska sobie Wtórny Wiare, będzie chyba wymagać nie lada wysiłku i myślenia, a na pewno szczególnej biegłości [...]. Ale kiedy się tego spróbuje i w jakiejś mierze osiągnie, wówczas mamy wyjątkowe dzieło sztuki: prawdziwą sztukę narracji, tworzenie opowieści na sposób pierwotny i najpotężniejszy<sup>2</sup>.

Co jednak z przypadkiem, gdy opowieść ma stworzyć lub odtworzyć świat realny nie tylko w słowie, ale także poza nim, kiedy słowo ma być początkiem, posłużyć jako matryca czy projekt rzeczywistości prymarnej, której ostateczny kształt uformuje się w czasie i przestrzeni, tu i teraz? Taki projekt ma bez wątpienia charakter mityczny i metafizyczny w tym znaczeniu, o jakim w odniesieniu do literatury mówi Stefan Sawicki, że składa się nań „docieranie do pierwszych przyczyn zjawisk, ewokowanie jednostkowych i kategoriaalnych jakości rzeczy, uobecnianie pytań dotyczących wartości istnienia, sensu tego, co osłania przed nami ciągle obecna Tajemnica”<sup>3</sup>. I z takim przypadkiem, co postaram się wykazać, mamy do czynienia w niezwykłej książce Magdaleny Tulli *Sny i kamienie*<sup>4</sup>. Świadczy o tym już pierwsza scena powieści, w której pojawia się obraz drzewa świata odzwierciedlającego antytetyczną, dwubiegunową strukturę rzeczywistości. Lustrzana podwójność tego, co ponad ziemią, i tego, co pod jej powierzchnią, oznacza zarówno uzupełnianie się odpowiadających sobie pierwiastków fizykalnego i transcendentnego, wzoru i jego realizacji, jak i stabilność, równowagę oraz ład wszechrzeczy. Każdy bowiem byt w tak pojmowanym uniwersum musi nie tylko mieć swoje gwarantujące pełnię istnienia przeciwieństwo, ale przede wszystkim wzornik, matrycę, ekwiwalent, który umożliwi niekończący się cykl odnowy i odtwarzania wszystkiego, co istnieje, a w symbolice drzewa życia przejawia się w obrazie jego owoców i nasion:

---

<sup>2</sup> J.R.R. TOLKIEN: *O baśniach albo Drzewo i liść*. W: TEGOŻ: *Potwory i krytycy*. Przeł. R. STILLER. Kraków 2010, s. 191.

<sup>3</sup> S. SAWICKI: *Metafizyczne – sakralne – religijne w badaniach literackich*. W: TEGOŻ: *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie (2)*. Lublin 2007, s. 53.

<sup>4</sup> M. TULLI: *Sny i kamienie*. Wyd. 5., zmienione. Warszawa 2004. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z tego wydania i zostaną oznaczone skrótem SiK.

Kiedy sezon wegetacji ma się ku końcowi, drzewo świata obsypane jest owocami. Owoce dojrzewają, spadają i gniją. W każdym tkwi pestka, w pestce zawiązek drzewa i przeciwdrzewa, korona i korzeń. Wszystkie przyszłe sezony wegetacji czekają na swój czas w pestkach, w zawiązkach, w zawiązkach zawiązków. Owoc należy do drzewa, lecz mieści w sobie całe przyszłe drzewo razem z owocami, jakie na nim wyrosną.

SiK, s. 5–6

Kres w cyklach wiecznych powrotów staje się niekończącym się początkiem nowego, a w każdej drobinie istnienia wyrosłej z obumierającej macierzy tkwi gotowy i skończony zamysł całości i pełni, realizując samospełniający się zamysł Stwórcy.

Taki prawzorzec wdrukowany w konstrukcję wszechświata w większości mitologii pozostaje w gestii bóstwa, jego tworzenie nie jest jednak wyłącznie boską domeną. Przywilej nadprzyrodzonej niemalże, bo nieograniczonej, kreacji za pomocą słowa Logosu i stwarzającej wyobraźni ma też człowiek, wierzący, że „wszystko, co umysł stworzy (nawet agrafki, nawet kalafonia), powinno być na świecie”(SiK, s. 8), a materializujące się wizje i fantasmagorie tak jak wytwory Natury upadają po to, by – jak Feniks – móc znowu powstać i odrodzić się w kolejnych wcieleniach i postaciach. Warunkiem odnowy i dalszego życia jest więc śmierć, ale także cierpienie i ofiara niezbędne do usankcjonowania istnienia w jego niepodporządkowującej się prawu ostatecznego przemijania postaci. Takim rodzajem egzystencji, podlegającym zasadom analogicznym do tych, które rządzą wszechświatem, obdarzone są również miasta. Wykładnię tych reguł czytelnik otrzymuje jako wskazówkę już we wstępie do opowieści:

Miasta, które dojrzewają na drzewie świata, są zamknięte w swoim kształcie jak jabłka. Wszystkie takie same: każde inne. Wcieleniem pojedynczej możliwości z rejestru tego, co możliwe, jest nawet nazwa wypisana nad peronami. [...] mieszkańcy znają na pamięć odcienie chmur i tynków. Cokolwiek stanie się jakieś, nie może już być inne. Gdy jedno jest im dane, drugie musi być odebrane. Każdemu ich spojrzeniu towarzyszy świadomość straty. Przemierzając miasto, mnożą gorączkowe wyobrażenia tego, czym jeszcze mogłoby ono być. Jeśli na przykład rzeka płynie powoli i leniwie, omijając piaszczyste łachy, przędź czy później stworzą

tę drugą, która nie była im dana, głęboką i rwącą, o stromych brzegach porośniętych zielskiem. Toteż kiedy miasto zawiązuje się, kiedy dojrzewa i kiedy gnije, zawiera w sobie wszystkie naraz możliwości i cały plan świata. Jest częścią i całością, bezkresem i zapadłą dziurą zabita deskami. Drobiną w świecie i zarazem otchłanią, w której świat się gubi – mały jak śliwka, która wpadła w kompot. Reguła porządkująca większe i mniejsze całości głosi bowiem, że małe zawiera się w wielkim, a wielkie w małym. I tylko dzięki temu świat pomieścił się w sobie. I tylko w ten sposób może trwać. Bo inaczej nie miałby gdzie się podziać.

SiK, s. 6–7

W ujęciu Tulli drzewo życia płonie, ale jego metafizyczna idea jest nieśmiertelna i trwa na wieczność, dając po każdej klęsce impuls do kolejnych narodzin oraz wypełniając w ten sposób jego transcendentne powołanie i przeznaczenie:

[...] z zawieruszonej pestki w niedługim czasie coś zaczęło kielkować. Dlaczego właśnie wtedy, dlaczego w tym miejscu i dlaczego tak? [...] Krótko mówiąc, nie mogło być inaczej. Zaczęły rosnąć jednocześnie budowle publiczne i mieszkalne, wielkie, średnie i nieduże, strzeliste lub kłocowate, ozdobne lub zwyczajne. Wyrastały spod ziemi i pięły się wyżej, otoczone drewnianymi rusztowaniami w obłokach wapiennego pyłu, wśród zamętu i wrzawy, wśród skrzypienia tacek, chrobotu kielni, nagłych ostrzegawczych okrzyków i głuchego odgłosu spadających cegieł.

SiK, s. 7

Przypomnijmy, że już w starożytnym Rzymie Feniks symbolizował nieśmiertelność Wiecznego Miasta i był jego atrybutem<sup>5</sup>, co oznacza, że samo jego imię miało moc wskrzeszania z martwych – nazywając i określając tę właściwość każdej rzeczy, która stanowi jej najgłębszą, niewidzialną istotę. Budowniczości są tu też częścią większego, boskiego planu, którego realizacja przerasta ludzkie siły, sprowadzając się do tytanicznego wysiłku woli, a jest możliwa tylko dlatego, że „Nie wiadomo, skąd brała się siła, która poruszała to wszystko i sprawiała, że ściany parły w górę” (SiK, s. 8), bo

---

<sup>5</sup> Zob. H. BIEDERMANN: *Leksykon symboli*. Przeł. J. RUBINOWICZ. Warszawa 2001, s. 87.

Świat, wylaniający się dopiero z pierwotnego zamętu, znalazł się od razu przed nawalem pracy zakrojonej na siły olbrzymów, ogromnej jak on sam, mozolnej jak nawlekanie igły, przed dziełem, którego bezmiar wchłaniał bez śladu pierwsze grudy gliny wykopanej pod fundamenty przyszłych fabryk.

SiK, s. 9

Rodząca się w ludzkim umyśle i trwająca w Słowie oraz przez Słowo, inspirowana boską myślą idea miasta po wcieleniu się w życie staje się tegoż życia nie tylko odzwierciedleniem, ale także dopełnieniem: samoistnym bytem, który na zasadzie sprzężenia zwrotnego i uzupełniających się przeciwieństw kształtuje formy i przejawy człowieczej egzystencji:

Jak drzewo z przeciwdrzewem, tak każda rzecz na świecie połączona jest z przeciwrzeczą, a wszystko, co widoczne, jest powiązane z czymś, co niewidoczne. Między widoczną i niewidoczną częścią drzewa trwa nieustanny przepływ soków od korzenia ku liściom. [...] Bez względu na życiowy przepływ oddzielenie drzewa od przeciwdrzewa jest technicznie możliwe. Budowniczowie z powodzeniem ścinali drzewa. Choć należy tutaj zaznaczyć, że podczas tego zabiegu życie ulatuje z obu części. Podobnie dzieje się z każdą inną rzeczą: po oddzieleniu widocznej części od części niewidocznej wszystko więdnie i usycha. Nie wszystko, twierdzą niektórzy, i oni także coś wiedzą. Ale to, co przetrwa, okaże się częścią dekoracji teatralnej albo snu.

SiK, s. 17

Świat bez idei, czyli świat odcięty od swego niewidzialnego odpowiednika, obumiera, karleje, traci połowę siebie, stając się pozbawioną żywotnych treści wydmuszką. Tak bowiem jak u Platona, idea jest tu doskonałym i wiecznym, niezmiennym i skończonym bytem duchowym, a zarazem pierwowzorem świata, jego niematerialną, choć dającą się poznać rozumem częścią, nadającą rzeczywistości sens i oświetlającą wszystkie pojęcia i rzeczy widzialne swym wewnętrznym światłem. Takim tworem jest także miasto, którego zakładanie od najdawniejszych czasów „miało ścisły związek z ukonstytuowaniem się jakiejś doktryny, stąd miasto było symbolem tejże oraz społeczności gotowej jej bronić”<sup>6</sup>, było

<sup>6</sup> J.E. CIRLOT: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2006, s. 253. Zob. też R. GUÉNON: *Il Ré del Mondo*. Roma 1950.

też „pomniejszonym obrazem struktur kosmicznych i symbolem boskiego ładu”<sup>7</sup>. „Z dziesięciu tysięcy par drzwi przynajmniej połowę od razu zamknięto na klucz, ponieważ potrzebne były nie do przechodzenia, lecz dla symetrii. Tę zaś, skoro tak dobrze wyrażała ideę mechanicznej równowagi świata, podniesiono do rangi nadrzędnego założenia projektu” (SiK, s. 21). Kolejne pokolenia ludzi zmieniają się i następują po sobie, służąc nieśmiertelnej i zawsze tożsamej z sobą idei, chroniąc ją przed zewnętrznymi wobec niej siłami zniszczenia i chaosu: „Można domyślać się miasta doskonałego w swej pełni, miasta, które jest sumą wszystkich możliwości” (SiK, s. 78).

O podobnie pojmowanym fenomenie miasta językiem nauki następująco pisze Tadeusz Sławek:

Wygląda więc na to, że w każdym mieście są dwa miasta: jedno, które odpowiada starannie wyrysowanym na planach przebiegom ulic [...], i drugie – które odsłania się dopiero uważnemu spojrzeniu [...]. Gdyby pójść za metaforą przebudzenia towarzyszącą (np. u Thoreau, ale także u Blake’a) filozofii percepcji, powiedzielibyśmy, że pierwsze miasto, chociaż pozornie oddane jawie i jej twardym wymogom, pozostaje w stanie „snu”, z którego otrząsa się dopiero w swej drugiej postaci. Żaden z tych kształtów miasta nie ma do niego prawa wyłączności, a zatem miasto formuje się w istocie jako system przejść między miastem 1. a miastem 2., zmiennych pasaży i bram utrzymujących przepływy między tymi dwiema formami miasta. Miasto tym bardziej przekonuje do siebie, im bardziej wykracza poza siebie, im bardziej jest „zwrotne”, a w zwrotach tych zaskakujące. „Zwroty” te bowiem nie są tylko odpowiedzialne za transformacje percepcji i przestrzeni, ale także modyfikują znaczenie naszej egzystencji<sup>8</sup>.

Miasto w swej drugiej, niejawnej postaci jest projektem istniejącym w sferze pojęciowej, ideowej, a także, co istotne, nominalnej – otwartym na wszystkie nazwy i znaczenia, jakie zechcemy mu nadać i dostosowującym do nich swój kształt oraz charakter. Równie dobrze jak drzewem może więc być nazwane maszyną,

<sup>7</sup> H. BIEDERMANN: *Leksykon symboli...*, s. 215.

<sup>8</sup> T. SŁAWEK: *Miasto. Próba zrozumienia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010.

jak w deistycznej (i przejętej potem przez modernistów<sup>9</sup>) wersji założycielskiej opowieści o wszechświecie jako mechanizmie zaprojektowanym przez genialnego stwórcę konstruktora, który wprowadzie pozostawił świat samemu sobie, ale też przewidział, jak chce to widzieć Tulli, jego zdolność zarówno do samonaprawy, samodoskonalenia, jak i do autokreacji oraz gotowości do autokorekty w zależności od nadanego mu miana:

Kiedy myślimy [podkr. – A.S.] o świecie jak o drzewie, widzimy drzewo, kiedy myślimy o nim jak o maszynie, jest maszyną. W obu wypadkach obserwacja potwierdza założenia, w obu wszystko się zgadza. Rzeczy nie są opatrzone żadnym rozstrzygającym znakiem, żadną sentencją, do której można by się odwołać. Kto tylko powie [podkr. – A.S.] „jest drzewem”, z miejsca pomyśli o maszynie, kto powie „jest maszyną”, pomyśli od razu o drzewie. Dlatego słowa „jest drzewem” i „nie jest drzewem” znaczą w istocie to samo.

SiK, s. 18–19

Szczególne mentalne więzi między miastem i jego mieszkańcami utrwalana jest już na poziomie słowa-nazwy, kodującej obraz złożonego układu zdarzeń i obiektów oraz zachodzących między nimi interakcji, jakie przywołuje. Dla Tulli wykorzystanie przykładu niewymienionej z imienia Warszawy, na którą wskazuje czytelny (zwłaszcza dla polskiego odbiorcy) klucz kulturowo-historyczny, jest pretekstem do snucia uniwersalnej mitycznej narracji o człowieku i jego miejscu w świecie. Nasuwa to skojarzenie z zaproponowanym przez Claude'a Lévi-Straussa w odniesieniu do mitu pojęciem *bricolage*<sup>10</sup>, interpretującym mit jako ukonkretnienie abstrakcyjnych idei i ulokowanych w nich znaczeń, co z kolei rodzi konieczność posiadania adekwatnego słownika, za pomocą którego możliwe będzie ich odczytanie<sup>11</sup>, w tym przypadku więc – znajomości topografii i dziejów naszej

<sup>9</sup> Zob. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 190–191.

<sup>10</sup> Zob. C. LÉVI-STRAUSS: *Myśl nieoswojona*. Przeł. A. ZAJĄCZKOWSKI. Warszawa 2001, s. 32–39.

<sup>11</sup> Zob. A.J. GREIMAS: *Ku interpretacji opowiadania mitycznego*. W: E. LEACH, A.J. GREIMAS: *Rytuał i narracja*. Przeł. M. BUCHOWSKI, A. GRZEGORCZYK, E. UMIŃSKA-PLISENKO. Warszawa 1989, s. 138–139.

stolicy. Wyrażenie zaś owych wykraczających poza sprawdzalną empirię egzystencjalnych oraz metafizycznych przeświadczeń i wyobrażeń wymaga narzędzia, jakim może być jedynie język, mający zdolność tworzenia symboli i metafor. Nazywanie staje się w odniesieniu do tych ostatnich nie tylko prostym, praktycznym gestem ułatwiającym porozumienie i komunikację, ale przede wszystkim pozwala wyrazić niewyraźne, przywołując przedstawienie rzeczywistości, jakiej nie można odebrać zmysłami. Ten zabieg zaś przenosi na wyższy poziom percepcji i poznania, na który przejście wiedzy przez kreatywny potencjał słowa powołującego do istnienia nowe byty. *Sny i kamienie* są nieomalże ilustracją tezy Susan Langer, dotyczącej symbolicznej ewolucji języka, i wniosku z tych rozważań, sprowadzającego się do pełnego podziwu stwierdzenia, że „Pomysł nadawania czemuś nazwy jest najbardziej doniosłą ideą twórczą, jaka kiedykolwiek powstała; jej wpływ w ciągu kilku generacji może zmienić zasadniczo dotychczasowy sposób życia i odczuwania całego gatunku ludzkiego”<sup>12</sup>. Te procesy nie zawsze jednak przebiegają w sposób swobodny i niezakłócony. Niepowstrzymane, jak by się wydawało, rozwój i rośnięcie miasta w przestrzeni i czasie mitu, hamują jego zderzenie z historią – wielką i będącą jej efektem – małą. Ta pierwsza, choć zrównała je z ziemią (II wojna światowa, powstanie warszawskie), nie zdołała zabić jego ducha i idei, sprawiła też, że odrodziła się w geście Feniksa; ta druga (okres PRL-u, a zwłaszcza czasy stalinowskie), powszednia i rozłożona na lata – w marazmie, bylejakości i braku nadziei, które reprezentowała, zagroziła samej jego istocie<sup>13</sup>:

---

<sup>12</sup> S. LANGER: *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędzie i sztuki*. Przeł. A.H. BOGUCKA. Słowem wstępnym opatrzyła H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ. Warszawa 1976, s. 226.

<sup>13</sup> Można jednak na te przemiany spojrzeć z innego punktu widzenia, postrzekać je jako etap na drodze rozwoju pojmowanego jako próba pogodzenia różnorodności i skomplikowania świata. To jedna z możliwych koncepcji, którą, za Welschem, przytacza autorka książki *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* (i którą po części odnaleźć można w *Snach i kamieniach*): „Dwie wojny światowe – pisze Patrycja Cembrzyńska – nadwerżyły ducha nowoczesnego optymizmu. Welsch konstatuje: »Jednak budowa nie udała się, znów doszła do głosu wielość języków. Okazało się, że prawda leży po stronie wielości, która jedynie z perspektywy dążeń totalitarnych jest dyskredytowana jako ‘pomieszanie’. Wielość jest (‘niestety’) faktycznie



W razie potrzeby linoleum mogło zastąpić zużyty parkiet, kawałek dykty szybę, a gazeta stłuczony klosz od lampy. Nikt już nie szukał odpowiedniego klosza ani szyby właściwych rozmiarów, odkąd mieszkańcy tego miasta zaczęli się domyślać, że każdą rzecz można zastąpić czymś innym, tak jak każde słowo zastąpić można innym słowem o tym samym, i – równie dobrze – przeciwnym, znaczeniu. Nie dbali już o rzeczy, a tym mniej o słowa: szukali tylko zapomnienia.

SiK, s. 37

W tych niesprzyjających warunkach język traci swą sprawczą moc, słowa przestają być nośnikami idei, zamieniają się w rodzaj erzacu, podróbki, która zakłamuje i fałszuje rzeczywistość, nieudolnie próbując udawać prawdziwe znaczenia i sensy: „Ręka ledwo pasowała do uchwytu narzędzia, serce było całkowicie oddzielone od reszty świata klatką żeber i powłoką skóry. Niczego tu dla nich nie było, wszędzie wokół odkrywali obcość” (SiK, s. 38). Przypomnijmy w tym miejscu, że tak właśnie widzieli otaczający świat poeci generacji Nowej Fali, dla których język, jak w teoriach Ludwiga Wittgensteina<sup>14</sup> czy Victora Klemperera<sup>15</sup>, z jednej strony dawał nieograniczone możliwości poszerzania granic znanego uniwersum, z drugiej – mógł być i bywał źródłem opresji. Zakłócenie delikatnej homeostazy, w jakiej pozostawali ludzie, ich język i rzeczywistość kreowana za jego sprawą i pośrednictwem, sprawiało, że pierwotny zamysł ulegał wypaczeniu, degeneracji, zwyrodnieniu:

---

nierozważalna do opanowania i – co więcej – kardynalnym błędem jest sama chęć panowania. Sen o jedności jest pychą, może nie wobec Boga, ale wobec wielości tego, co ludzkie» (W. WELSCH: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998, s. 160). Kończy się czas niezawodnych recept dobrych dla wszystkich i modeli poprzedzających rzeczywistość. Odchodzą prawodawcy (przynajmniej z punktu widzenia postmoderny ich epoka winna przeminąć raz na zawsze), a na miejsce tych, którzy wielość uznawali za aberrację, a różnorodność chcieli poskromić, zjawiają się tłumacze. Przekonują oni, że wieża Babel musiała się rozpaść ponieważ stan pomieszania jest pierwotny”. P. CEMBRZYŃSKA: *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*. Kraków 2012, s. 82–83.

<sup>14</sup> Zob. L. WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*. Przeł. i wstępem opatrzył B. WOLNIEWICZ. Warszawa 2002.

<sup>15</sup> Zob. V. KLEMPERER: *LTI. (Lingua Tertii Imperii – Język Trzeciej Rzeszy)*. *Notatnik filologa*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Kraków 1983.

Coraz więcej nieporządku zakradało się tymczasem do życia. W ciągu lat plan miasta komplikował się coraz bardziej. Zatarł się na nim podstawowy wzór gwiazdy i niewiele zostało z uroczystej symetrii projektu, tak jakby światu nie dostawało owej mechanicznej równowagi, której ideę miał oddać porządek rozwiązań architektonicznych. Z czasem przybywało na planie miasta coraz więcej różnych figur nieregularnego kształtu, przecinających się i nakładających na siebie w sposób nieprawidłowy i niepokojący. Niektóre ulice, dawniej proste i szerokie, zaczynały kluczyć, zakręcały to w jedną, to w drugą stronę bez celu i kierunku, zdając się nie pamiętać, jakiej całości są częścią i pod jakim kątem mają się przecinać.

SiK, s. 40–41

Brak ciągłości, nieustanne zmiany powodowały chaos oraz destabilizację, miasto, jak człowiek i świat, starzało się, traciło charakter i oddalało od swej fundatorskiej idei, gubiąc tym samym nadrzędny sens swego istnienia, jego ukrytą w stwarzającym, początkowym słowie Logosie kwintesencję, choć nigdy – samą ową idei istotę:

Coraz wyraźniej widoczne były miasta dodatkowe, niezaplanowane, które powstawały nie wiadomo kiedy i nie wiadomo jak i które swym pokątnym trwaniem rozsadały całość. [...] Z powodu istnienia wszystkich tych przenikających się przestrzeni miasto staje się coraz bardziej pomieszane, splątane, rozproszone. Musi być zarazem ciemne i jasne, tłoczne i bezludne, hałaśliwe i bezdźwięczne. A także, trzeba to w końcu wyznać, wieloznaczne i nic nieznaczące. Jego nazwa w zależności od potrzeb chwili może oznaczać tablice rejestracyjne, telefony, falujące, świetliste smugi lub cokolwiek innego, co w oczach układa się we wzór zwany miastem i co przesłania mury, tak jak piękne i nieprawdziwe witraże kalejdoskopu, rozpostarte między okiem a źródłem światła, zajmują miejsce nieba i ziemi. W taki oto sposób miasto zamgliło się, utraciło wyraźne kontury i stało się częściowo niewidoczne. Lecz nawet nie widząc miasta, mieszkańcy wystarczająco wyraźnie odczuwali jego istnienie.

SiK, s. 42–44

Miasto realne z czasem coraz bardziej oddala się od wymarzonego ideału, a porównania z jego obrazem wzorcowym wypadają na niekorzyść rzeczywistości, choć – raz jeszcze powtórzmy – nigdy nie ginie ciągle pielęgnowana pamięć kanonu:

Drażliwej sprawy maszyn mieszkańcy miasta woleli nie poruszać otwarcie. Wiedzieli, że zbudowano je w tęsknym uwielbieniu dla doskonałości, z myślą o zadziwieniu świata i że substancja, z której je robiono, zawsze okazywała się cięższa i bardziej nieposłuszna od tej, z której powstają myśli. Dociekliwi i beczelni operatorzy maszyn rozpoznawali przeniesione skądinąd rozwiązania techniczne i porównywali ich jakość z mitycznym oryginałem. W tym mieście naśladownictwo nigdy nie zdołało doścignąć pierwowzorów, których marki wymieniano szeptem, z błyszczącymi oczami, zamykając dyskusję.

SiK, s. 44–45

Pogoń za niedosiężnym pierwowzorem opisuje kondycję ludzką w ogóle, wyraża odwieczne, będące wspólnym dorobkiem i spuścizną tęsknoty naszego gatunku za tym, co niedościgłe i nieogarnione: za nadrealnym światem marzenia oraz imaginacji kreującej w nieznanym ograniczeń słowie idee, a także zakodowane w nich wartości i ponadjednostkowe, niezniszczalne sensory. Ich znaczenia i treści, choć ustawicznie weryfikowane i kwestionowane przez prozę materii oraz jej prawa, nie zmieniają jednak faktu, że nawet dziś, jak pisze Mircea Eliade,

życie człowieka współczesnego aż roi się od na poły zapomnianych mitów, upadłych hierofanii i zniekształconych symboli. Proces nieustannej desakralizacji, jakiej podlega człowiek współczesny, zniekształcił treść jego życia duchowego, nie zniszczył jednakże matrycy wyobraźni; resztki mitologii przetrwały w sferach, które niełatwo poddają się kontroli<sup>16</sup>.

I tak, model miasta zbudowanego na planie gwiazdy odzwierciedla, tak jak działo się to w większości kultur, porządek kosmiczny, stanowiąc „symbol świata boskiego lub duchowego”<sup>17</sup>, mającego swoje czasoprzestrzenne centrum, swój metafizyczny, wskazujący kierunki i wyznaczający azymuty, środek, a to zapewnia spokój i pewność, sprawiając, że jego mieszkańcy

nigdy nie stają przed koniecznością wyboru. Mogą poruszać się jedynie po liniach prostych, lecz w pewnym sensie wszystkie pro-

<sup>16</sup> M. ELIADE: *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*. Przeł. M. i P. RODAKOWIE. Warszawa 2009, s. 19.

<sup>17</sup> Zob. H. BIEDERMANN: *Leksykon symboli...*, s. 103.

ste są tam równoległe. W każdym miejscu otwiera się tylko jedna właściwa droga. Przechodnie patrzą więc spokojnym wzrokiem przed siebie, co nadaje im wyraz bezgranicznej cierpliwości. Główne ulice zmierzają tam promieniście do najważniejszego punktu, wyznaczającego prawdziwy środek. W nim umiejscowione jest serce miasta.

SiK, s. 14

Gwiazda oznacza twórczą potęgę idei i marzenia, sięganie tam, gdzie sięgać można jedynie wyobraźnią rzucającą wyzwanie prawom fizyki, z którymi nie musi się liczyć, bo „Gwiazdy [...] rodzą się w głowach. Tam, daleko od ziemi, od tego siedliska mrówek i dżdżownic, rozbłyskują nagle, a ich niepowstrzymane promienie na wskroś przesywają ciemności” (SiK, s. 15). Zderzenie z rzeczywistością i napotykanie na każdym kroku opór materii nie są w stanie powstrzymać realizacji zrodzonego w umyśle i naśladowanego boski akt kreacji zamierzenia, które od początku ma ambicję wychodzenia poza determinanty świata widzialnego:

Promień gwiazdy zakrzywia się w polu przyciągania każdego prostokąta, a wyrwawszy się, znów szuka prostej drogi – i jeszcze raz, i po raz kolejny, zawsze bez powodzenia. Zawiłość rysunku dowodzi, że utkany z marzeń plan gwiazdy nie przystaje do przyziemnego planu kątów prostych powstałych z linii kreślonych na papierze. Ale między siłami prostokąta i gwiazdy może ustalić się stan równowagi, utrzymywany wśród meandrów ideologii i suchej kalkulacji.

SiK, s. 15–16

Świat ludzki jest w ujęciu Tulli częścią większej całości będącej źródłem wszelkich pomysłów i przedsięwzięć, które zanim objawią się w ziemskiej postaci, muszą zostać powołane do życia jako słowa i tworzone z nich nazwy, istniejące we własnym odrębnym uniwersum, z jakiego pochodzą też wszystkie formułowane za ich pomocą koncepcje i projekty:

Myśli i wyobrażenia, w odróżnieniu od murów, widoczne są także bez otwierania oczu. Całe to miasto, stojące na ziemskim padole i nakryte półkulą nieba, zawieszona jest w innej, bardziej przepastnej przestrzeni, gdzie powstają i krążą nazwy wszystkich rzeczy i stanów, i skąd nadsięgają myśli.

SiK, s. 49

Każda myśl pozostaje w tej przestrzeni tak długo, jak długo nie przybierze postaci słowa nadającego mu formę i kształt, a co za tym idzie – pozwalającego powołać je do istnienia, które łączy to, co widzialne i namacalne, z tym, co pozostaje odwieczną Tajemnicą i ponadjednostkowym Sensem:

Miasto deptane stopami i miasto, w którym kłębią się myśli, sąsiadują ze sobą przez soczewkę oka, dokładnie nią od siebie oddzielone. Nawet niewidomi widzą to, co najważniejsze: podobne nocnemu niebu ciemności bez granic, z rozszanymi w nich konstelacjami nazw wszystkich rzeczy, świecącymi i gasnącymi jak gwiazdy.

SiK, s. 49

Najgłębszą istotą miasta nie są budynki i mury, nie jest nią także jego kształt architektoniczny, ale złożony z niezliczonej ilości elementów mozaikowy obraz, funkcjonujący w chmurze zbiorowej świadomości, na który składa się nieuchwytna aura miejskiego ducha, zakłętą nawet w najdrobniejszych jego detalach oraz, co najbardziej istotne – w opisujących je słowach i nazwach. Mają one moc magicznych formuł, które przywołują całościową wizję czasoprzestrzeni istniejącej w wymiarze niepodlegającym ograniczeniom fizykalnym i znacznie wykraczającym poza możliwości oraz zamysły ludzkiej pamięci:

Wystarczy powiedzieć właściwe słowo, aby w jednej chwili przywołać wszystkie narożniki tego bezcielesnego miasta, wszystkie szyldy nad sklepami, a także wszystkie przystanki, nie wyłączając tych, które istnieją tylko w czyjejś zawodnej pamięci, oraz wszystkie budki telefoniczne o każdej porze dnia i nocy, w deszcz, mróz i upał. Wszystkie gmachy i wszystkie ich okna na każdym piętrze, każdy kiosk z gazetami widziany z parteru i z poddasza, od frontu i od ukosa. Należy tu dodać, że w szeregach okien zawsze znajdzie się na którymś piętrze jakieś jedno, przez które zamiast kiosku widać na przykład duży budynek z wieżą zegarową, ponieważ i on należy do tego miasta, podobnie jak zatarte wspomnienia, niezrealizowane projekty i sny. Wszystko, o czym tylko można pomyśleć, ma swoją nazwę i wraz z tramwajami, agrałkami czy kalafońką należy do miasta. [...] Toteż nie jest możliwe przedstawienie miasta na płaszczyźnie i nie ma znaczenia, czy będzie to płaszczyzna papieru, ekranu czy pamięci.

SiK, s. 50–51

Miasto ma więc bardziej charakter procesualny i kwantowy niż statyczny i bierny, jest zbiorowiskiem cząstek elementarnych pozostających z sobą w nieustannej interakcji i łączących na zasadzie wzajemnego oddziaływania człowieka i zagospodarowywaną przez niego przestrzeń. Ta ostatnia zaś formuje się nie tyle wskutek wpływania na materię, ile za pośrednictwem sprawczej mocy nazywania, dzięki której możliwe było powstanie niezwyklego konstruktów metafizycznego, jaki jest strażnikiem i gwarantem jego trwania: „Nie ma liter – nie ma miasta. Albowiem tylko one były czymś pewnym w chaosie dat, zdarzeń i wyobrażeń. Tylko one ogarniały to, co niemożliwe do ogarnięcia [...]” (SiK, s. 103), i tylko „nazwa chroni miasto przed rozsypką” (SiK, s. 81). Nie tylko nazwy własne to mikroszechświaty znaczeń, za pomocą których można przywołać specyfikę miejsca, jego charakter i dzieje, lecz także indywidualne narracje jego mieszkańców, historie zawarte w poszczególnych i niepowtarzalnych opowieściach tworzących miasta – światy równoległe, oraz utrwalających to, co wydawałoby się, bezpowrotnie minione:

Każde z dopełniających się miast unosi się swobodnie w przestrzeni, tak samo nieważkie i bezcielesne jak obraz w kalejdoskopie. [...] Istnieją każde dla siebie i w sobie zamknięte – i nigdy nie się w nich nie zmienia. Właśnie dlatego, że trwają tak niewzruszenie, musi ich być aż tyle. Ale obserwatorzy, nie mogąc wytrwać bez porządkowania zdarzeń w swojej pamięci, próbują połączyć je w jedną całość, by przywrócić światu ciągłość i wynikanie, przyczynę i skutek. [...] Dlatego przestrzenie rozpościerające się w głowach są rozleglejsze niż cokolwiek, o czym da się pomyśleć. Każde z przeszłych i przyszłych miast, popychanych w zakamarkach świata, ma tam swoją gwiazdę, a można też powiedzieć, że każde z nich jest najważniejsze.

SiK, s. 79–81

To także słowa są siłą napędową rzeczywistości, pozwalają ją, a przynajmniej jej fragmenty, uchwycić i zatrzymać, choć jednocześnie pozostają wolne i nieposłuszne jednostkowej woli; działają jak punkty orientacyjne, kotwicząc zdarzenia i organizując przestrzeń, bez nich świat pograżyłby się w chaosie niepamięci i braku zrozumienia, „To bowiem, co nie zostało nazwane, odpływa razem z falami na rzece” (SiK, s. 94).

We wspomnieniach pozostają tylko rzeczowniki, czasowniki i przymiotniki, jak kwity depozytowe, podczas gdy po wyszczególnionych w nich rzeczach nie ma już śladu w żadnym magazynie. [...] To, co ma płynąć – płynie, a określenia pozostają w miejscu, kołysząc się na falach, powiązane linami, okrągłe i różnobarwne jak boje na rzece. Mieszkańcy miasta znakują nimi szlaki wydarzeń, aby je lepiej rozumieć. Z konieczności: wydarzenia są z natury niezrozumiałe, skłonne rozlewać się szeroko i zacierać swoje granice. [...] Właśnie dlatego tak nieodzowne są znaki nawigacyjne: boje słów. To one umożliwiają czynienie rozróżnień, rozdzielanie tego, co chce być pomieszane. [...] Nazwy wyznaczają ramy tego, co możliwe. [...] Nie wydarzy się nic, czego nie można nazwać, a wszystko, co można nazwać, wydarzy się prędzej czy później.

SiK, s. 93–96

Nazywanie zatem to stwarzanie i osvajanie zarówno bytów istniejących realnie, jak i tych, których zarysy kształtują się w snach, fantazji i wyobraźni, zaspokajając metafizyczne tęsknoty i potrzeby przybierające postać mitów, czyniących życie możliwym do zaakceptowania. Zapanowanie jednak nad jakimkolwiek metafizycznym projektem nie jest właściwie możliwe, życie, podobnie jak próbujące je odzwierciedlić i wynieść poza sferę konieczności i determinant mity, okazuje się zbyt skomplikowane i nieprzewidywalne. Znakomicie definiuje jego naturę metafora miasta<sup>18</sup>, które, składając się z tak wielu języków i splątanych narracji, wbrew wszystkiemu paradoksalnie trwa tylko dlatego, że „Prawdziwe wyznaczniki rozwiązań urbanistycznych to nikomu

---

<sup>18</sup> „Metaforą skupiającą filozofię natury ludzkiej – konstataje Agata Bielik-Robson – jest metafora konstrukcyjna: metafora twardej podstawy, *fundamentum inconussum*, na jakiej powstaje cała budowla, wysoka i pewna, złożona z gładko ociosanych, uporządkowanych, przystających do siebie bloków, bez improwizacji, uchyłków, z przewagą kątów prostych. To konstrukcja, która wyrwa człowieka z jego kondycyjnego otoczenia i zbliża go do perspektywy boskiej [...]. To najpierw obraz wieży Babel – obraz-przestroga, który powoli zmienia przesłanie, nabierając pozytywnych treści; staje się strzelistą katedrą, architektonicznym planem *mathesis universalis*, miastem-maszyną modernistów. To w końcu obraz klęski i rozsypki: chaotycznej anomii ponowoczesnego życia, kielkującego wśród gruzów”. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność...*, s. 190–191.

nieznane reguły łączenia zdań i tworzenia fabuły, zasady kojarzenia jednych myśli z innymi, przypisywania wagi pytaniom i odpowiedziom” (SiK, s. 105). Tulli podejmuje tu, jak się wydaje, dyskretną polemikę z tymi koncepcjami nowoczesności, które identyfikują nowoczesność ze „stanem kompulsywnego i nałogowego projektowania”, jak określa ją choćby Zygmunt Bauman<sup>19</sup>, wywodząc tę potrzebę ładu i porządkowania przestrzennego z rozumowego konceptu przeciwstawiającego reguły i prawa przypadkowi i chaosowi. W jej widzeniu świata ten porządek może zagwarantować jedynie nadrzędna konstrukcja metafizyczna artykułowana w mitycznym zapisie kodującym w stwarzającym słowie model uniwersum doskonałego, do którego poznania, zrozumienia i realizacji człowiek bezustannie dąży, błędząc i popełniając błędy w jego odczytywaniu:

Istota tego miasta była i pozostaje niepojęta, a jeśli urbaniści mieli o niej jakieś wyobrażenia, to zatrzymali to dla siebie, jakby w nadziei, że ta wiedza nigdy nie będzie potrzebna. Mieszkańcy miasta umieją reperować tylko to, czego można dotknąć. Nie potrafią osiągnąć tego, co niewidoczne i najbardziej popsute, a co pośrednio wpływa na stan całości, ponieważ rządzi przepływem rzeczowników, przymiotników, czasowników, twierdzących i przeczących zdań.

SiK, s. 105

Istotą miasta, podobnie jak istotą życia, jest więc napięcie między mitem-ideał, w których kategoriach próbujemy je opisać i uporządkować, a rzeczywistością, której zasadą jest entropia, stan permanentnej zmiany i rosnącego wraz z nią nieskoordynowania:

Podobnie nieosiągalne jak absolutna szczelność jest całkowite oczyszczenie. W istocie trzeba by usuwać myśli, jeszcze zanim powstaną. Nie ma bowiem w tym mieście myśli innych niż pokrętne ani wydarzeń innych niż przypadkowe. Nigdy nie wiadomo, jaka myśl była źródłem tego, co się wydarza, ani w jaki sposób zdołała poruszyć mechaniczne elementy świata, by nadać wydarzeniu

---

<sup>19</sup> Zob. Z. BAUMAN: *Życie na przemiał*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2005, s. 51; W. WELSCH: *Nasza postmodernistyczna moderna...*; J.P. HUDZIK: *Architektura jako metafora filozofii*. W: *Przestrzeń, filozofia, architektura*. Red. E. REWERS. Poznań 1999.



bieg. Nie sposób rozpoznać, czy myśli są skutkiem, czy przyczyną faktów dokonanych, produktem wiadomej maszynerii czy tym, co nadaje kierunek ruchowi trybów.

SiK, s. 107

Miasto, a właściwie mityczna opowieść o nim, bez której nie mogłoby istnieć, tak jak dzieje się w przypadku każdego innego mitu, nie ma jednej kanonicznej wersji; opowieść ta jest otwartym i nieskończonym zbiorem słów, których znaczenia tworzą sieć wielopoziomowych odniesień i nawiązań, składających się z kolei na sumę wrażeń i asocjacji, jakie definiują jego charakter w przestrzeni i czasie:

Miasto, jakie znają mieszkańcy, utworzone jest z pewnej liczby elementów, które mają określony kolor i kształt, ale nie mają stałego położenia. Przesuwają się, chowają i znów ukazują, jak szkiełka w kalejdoskopie. Oto dla nianiek z dziećmi otwiera się ogród otoczony kutą żelazną kratą, oto stawia się wielki hotel, rozebrawszy przedtem stajnie dla szwoleżerów. [...] Pewnego dnia z szyldów znika cyrylica i ukazuje się gotyk.

SiK, s. 76

„Ulice nazywają się raz tak, raz inaczej” (SiK, s. 76) i już same ich nazwy kryją odrębne wszechświaty znaczeń i treści niemieszczących się w opisach ich topografii, bo

Wypisane najdrobniejszym drukiem, wywołują pod powiekami obrazy niedzielnych poranków, jesiennych chmur pędzących nad dachami, ludzi w paltach, pękniętej płyty chodnika, sklepu muzycznego z wiolonczelami w witrynach, wilczura z gazetą w pysku i stu tysięcy innych rzeczy. Urywa się to nagle przy cienkiej kresce, za którą zaczyna się biały margines.

SiK, s. 51

Ta kreska nie jest jednak ograniczeniem, wyjście poza nią jest możliwe, choćby tylko połowicznie, ponieważ odległości na mapie, w przestrzeni realnej można pokonać dostępnymi środkami lokomocji, te w przestrzeni symbolicznej zaś związane są z metafizycznymi projektami zaklętymi w nazwach miejsc, które ujawniają swe mityczne jęstestwa tylko wtajemniczonym:

Po bokach wagonów przyczepia się niewidoczne w mrokach tuneli tabliczki z dyktą, zdobne w czarne napisy. Te same napisy poja-

wiają się na tablicach odjazdów. Są wśród nich słowa niezwykle i piękne, od których oczy trochę łzawią. Pisze się je wielkimi literami. Te banalne – małymi, bo inaczej nie mogłyby się pomieścić: jest ich bardzo dużo. Jedne i drugie są jednak tylko dalekimi odbiciami nazw, ku którym pociąg zdąża. To one wyznaczają kierunki ruchu lokomotyw wśród niewidocznej spod papieru płątaniny torów. Prawdziwe nazwy, te, których siła przyciągania wprawia w ruch lokomotywę, zawsze, piękne czy też banalne, leżą poza krawędzią planu miasta. Nie wiadomo, do jakiego stopnia realne jest istnienie miejsc, do których się odnoszą.

SiK, s. 52

Zakresy nazw są więc wyłączone, nie pokrywają się, każda nazwa kryje inną zawartość treściową i semantyczną, odsyłając do innego, własnego oraz niepowtarzalnego wzorca, który funduje specyfikę miejsca, do jakiego się odnosi i jaki współtworzy, „Nie ma bowiem na świecie niczego, co byłoby tylko zmyśleniem. [...] Ulice wypełnione są po brzegi przypadkowymi zdarzeniami, tak jakby nawet myśl, nadająca miastu właściwy kształt, urywała się na skraju kartki” (SiK, s. 52, 53). Stolica na tej mapie nazw zajmuje miejsce wyjątkowe, jest sercem, od którego jak arterie i żyły odchodzą tory kolejowe prowadzące do kolejnych zaznaczonych na niej miast – mniejszych i większych, prowincjonalnych i europejskich. Ich nazwy przywołują związane z ich specyfiką ciągi asocjacyjno-identyfikacyjne wdrukowane w ludzką świadomość i funkcjonujące w niej nie jako konkretne obiekty i pamięciowe desygnaty odpowiadającej im rzeczywistości, lecz jako językowe klisze powielające w nieskończoność stereotypy, którymi o nich myślimy:

Czyż może naprawdę istnieć Paryż, miejsce o nazwie brzmiącej tak pretensjonalnie, że aż śmiesznie, albo Londyn, w zasadzie pomyślany jako mgła? Manchester i Liverpool to dwa boiska do piłki nożnej, z hałdami węgla zamiast trybun. Bordeaux to góra w kształcie butelki, Rotterdam, Antwerpia i Haga to nazwy kilku zapchlonych żaglowców kołyszających się przy kejach, z ładowniami pełnymi przypraw korzennych i jedwabiu. Wenecja jest w rzeczywistości gondolą z masy perłowej, kryjącą w swoim wnętrzu pozytywkę. Chicago to pełne walizek z pieniędzmi miejsce, gdzie żyją, strzelają i umierają gangsterzy w pilśniowych kapeluszach. Nowy Jork pomieścił najwyższe na świecie drapacze chmur na

szesnastu centymetrach długości i dwunastu szerokości; po drugiej stronie ma miejsce na znaczek pocztowy. Rzym jest punktem, do którego prowadzą wszystkie drogi: zakurzoną i przeżartą przez mole książkowe karczma, w której diabeł mówi dobranoc. Białe zaś jak papier i czarne jak noc słowo „Casablanka” to nazwa nocnego baru dla niezdecydowanych samobójców. Wszystkie one są częścią tego miasta i prawdę mówiąc, zajmują w nim mniej miejsca niż zakładka w książce.

SiK, s. 56–57

Znaczenia z tymi miejscami związane i emocje, jakie wywołują, nie mają jednak statusu specjalnych, pojawiają się przelotnie na zasadzie efemeryd i znikają równie szybko jak one, niezależnie od tego, jak niezwykłą baśń opowiadają o sobie:

Przestrzenie nazw wypełnione są niekończącymi się torowiskami, przy których miasta tworzą się na krótko i tylko w razie potrzeby i zaraz potem znikają, jak czerwone światelka semaforów w szarościach zmierzchów. [...] Ale wśród wszystkich nazw świecących nad peronami dworców nie ma naprawdę ani jednej, za którą podróżni gotowi byłiby umrzeć. Tym bardziej że nie jest pewne, czy umrzeć można tak, jak przepływa się siedem mórz – bez otwierania oczu. Dlatego miejsca, których nazwy padają z dworcowych megafonów, są niezdolne do samodzielnego istnienia, choć w niejednej z nich bez przerwy zapalają się i gasną różnokolorowe światelka, wytryskują gigantyczne fontanny o zapachach perfum i dźwięczą srebrne dzwoneczki.

SiK, s. 55, 56

To jedno szczególne – dla nas Polaków – miasto, miasto, za które byliśmy gotowi umierać, stanowi byt odrębny i jedyny w swoim rodzaju, punkt odniesienia oraz centrum, do jakiego bezustannie się powraca, gdyż jest naszym *axis mundi*, realną, a zarazem nominalną przestrzenią symboliczną wyrastającą z jego przeszłości, z której wywodzi się nasza tożsamość. To nie jest ani miasto, do którego prowadzą wszystkie drogi, ani miasto, do którego, jak do wielu innych, po prostu można czasem przyjechać. Ono jest, trwa, istnieje niezależnie od tego, czy zrównane jest z ziemią, czy wznosi się wysoko do nieba, zmienia się ciągle, a jednocześnie wciąż zachowuje spójność i jednorodność swej symbolicznej struktury. Ta struktura jest uniwersalna, czyli ponadczasowa, trwa niezależnie

od tego, czy czas postrzegany jest jako obracające się w nieskończoność koło, gdy każdy koniec jest zarazem nowym początkiem, czy jako zmiana, ruch i zastępowanie jednych form innymi. Dzieje się tak dlatego, że – jeśli choć raz zostanie utrwalona w opowieści – trwa na wieczność, przenoszona przez i na kolejne pokolenia, „Nic bowiem na świecie – nawet wyobrażenia – nie może zostać zniszczone całkowicie i ostatecznie” (SiK, s. 66), a „Skoro nic nie może zostać anulowane i usunięte, w przestrzeniach nazwy trwa jeszcze miasto wykopów, zaludnione przez mężczyzn w gumiakach i przez kobiety w chustkach na głowach, miejsce, w którym brała początek ta historia” (SiK, s. 66). Takie miejsca i takie czasoprzestrzenie ma większość mieszkańców naszej planety – zgodnie z zasadą, że „dowolny punkt na ziemi jest punktem środkowym nieskończenie wielkiego sklepienia niebieskiego. Z własnego miejsca zamieszkania, z własnego kraju człowiek widzi świat rozciągający się przed nim na wszystkie strony”<sup>20</sup>. Naprawdę wszak liczy się tylko to, co ma swój metafizyczny odpowiednik, co żyje w na poły sennym i fantasmagorycznym, na poły realnym i obrazowo uchwytnym metafizycznym wymiarze mitu. Tylko on bowiem obdarza egzystencjalną i transcendentną pewnością, porządkuje rzeczywistość i nadaje jej sens, co z kolei sprawia, że „Im dalej od centralnej figury planu, tym bardziej podatny na zaburzenia jest porządek świata” (SiK, s. 60). Ludzie budują go wciąż na nowo i odtwarzają w pozornie tylko ulotnej i niestałej materii słów, które gwarantuje mu trwanie w niepodlegającej prawu przemijania domenie mitu i zapisanej w nim metafizycznej idei:

Zatopione, stoi w zielonej wodzie pamięci miasto sprzed miesiąca, miasto sprzed roku, miasto sprzed czterdziestu lat, każde z ostatnimi numerami gazet w kioskach: zatoki niżowe i fronty atmosferyczne, parady wojskowe, epidemie grypy, repertuar teatralny i kronika wypadków. Całą tę przestrzeń wypełnia druk. Nad każdym dniem wisi jedyna w swoim rodzaju konfiguracja majuskuł, niepowtarzalne kształty przybiera chmura małych liter, rozwiewana przez wiatry. Czyż nie rzuca się ich tu tysiącami, setkami tysięcy, każdego dnia? [...] Każdej nocy, w rytm obrotów jutrzejszych gazet, na bębnoch maszyn rotacyjnych, zwijają się i znikają

---

<sup>20</sup> M. LURKER: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1994, s. 152.

wczorajsze miasta. Rankiem nie ma już po nich śladu. Kiedy nowy dzień minie, miasto będzie zużyte doszczętnie i całkowicie, i nie zostanie z niego nic prócz unoszących się wszędzie rzeczowników, czasowników, przymiotników, twierdzących i przeczących zdań. [...] Życie dzisiejszych mieszkańców możliwe jest tylko w tym jednym jedynym miejscu na świecie: w ulotnym dzisiejszym mieście, które od wczorajszego i od jutrzejszego różni się rodzajem substancji.

SiK, s. 61, 62

Miasto, jak każde miejsce ważne z punktu widzenia potrzeby usensownienia bytu i osadzenia go w lokalizacji tworzącej znaczenia, łączy przestrzeń realną i fantastyczną, zamieszkaną i zapisaną w słowie, gdyż uzupełnianie się przeciwieństw jest warunkiem metafizycznej równowagi oraz egzystencjalnej pewności. Z takiego punktu widzenia również koszmary i traumy przeszłości tracą swój tragiczny aspekt, wpisując się w niezniszczalne koło istnienia, w które wiara sprowadza się do niezachwianego przekonania, że „oczywiste jest, że pisane na wodzie litery gdzieś jeszcze trwają i będą trwać zawsze, razem z miastem zasobnym w kruche filizanki i łatwopalne meble, z bezpiecznym, całkowicie wolnym od katastrof, niepodatnym na patos miastem groteski” (SiK, s. 69).

Z utkanych ze słów opowieści wyrastają mity, one zaś bywają odpowiednikiem idei, bez których nie tylko życie ludzi, ale także życie miast pozbawione byłoby zarówno metafizycznej racji, jak i tego wszystkiego, co przekraczając granice słowa, składa się na naszą rzeczywistość w jej materialnym i bezpośrednio zaznawanym wymiarze. Zmityzowany, zakłęty w słowie obraz okazuje się bardziej prawdziwy w docieraniu do sedna rzeczy oraz ich znaczeń niż odziedziczone po Oświeceniu wyobrażenie świata, w którym każda tajemnica da się wyjaśnić za pomocą przesłanek i narzędzi, jakie oferuje naukowe poznanie oraz rozumienie wszelkich zjawisk i fenomenów. Mit w takim ujęciu, jak zauważa Franz Vonessen, „jest opisem [podkr. – A.S.] rzeczywistości, która musi być początkiem i końcem, świadectwem i horyzontem, samym sednem i intencją doświadczenia”<sup>21</sup>. Magdalena Tulli najwyższą uwagę

<sup>21</sup> F. VONESSEN: *Mythos und Wahrheit. Bultmanns „Entmythologisierung” und die Philosophie der Mythologie*. Frankfurt a. M. 1972, s. 83. Cyt. za: M. LURKER: *Przesłanie symboli...*, s. 57.

obdarza, jak się zdaje, właśnie ową niedocenianą intencjonalną funkcję mitu, który staje się, zgodnie ze źródłosłowem pojęcia intencji, zamysłem, usiłowaniem, motywem do działania, *ergo* – leksykalną aktywnością umysłu poszukującego rozwiązań oraz konsekwentnie zmierzającego do realizacji zamierzeń i wcielania w życie słowno-wyobraźniowych koncepcji i planów.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

TULLI M.: *Sny i kamienie*. Wyd. 5., zmienione. Warszawa 2004.

### Bibliografia przedmiotowa

- BAUMAN Z.: *Życie na przemiał*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2005.
- BIEDERMANN H.: *Leksykon symboli*. Przeł. J. RUBINOWICZ. Warszawa 2001.
- BIELIK-ROBSON A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
- CEMBRZYŃSKA P.: *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*. Kraków 2012.
- CIRLOT J.E.: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2006.
- ECO U.: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1994.
- ELIADE M.: *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*. Przeł. M. i P. RODAKOWIE. Warszawa 2009.
- GREIMAS A.J.: *Ku interpretacji opowiadania mitycznego*. W: E. LEACH, A.J. GREIMAS: *Rytuał i narracja*. Przeł. M. BUCHOWSKI, A. GRZEGORCZYK, E. UMIŃSKA-PLISENKO. Warszawa 1989.
- GUÉNON R.: *Il Ré del Mondo*. Roma 1950.
- HUDZIK J.P.: *Architektura jako metafora filozofii*. W: *Przestrzeń, filozofia, architektura*. Red. E. REWERS. Poznań 1999.
- KLEMPERER V.: *LTI. (Lingua Tertii Imperii – Język Trzeciej Rzeszy)*. *Notatnik filologa*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Kraków 1983.
- LANGER S.: *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, ob-  
rzędu i sztuki*. Przeł. A.H. BOGUCKA. Słowem wstępnym opatrzyła  
H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ. Warszawa 1976.
- LÉVI-STRAUSS C.: *Myśl nieoswojona*. Przeł. A. ZAJĄCZKOWSKI. Warszawa 2001.

- LURKER M.: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1994.
- SAWICKI S.: *Metafizyczne – sakralne – religijne w badaniach literackich*. W: TEGOŻ: *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie (2)*. Lublin 2007.
- SŁAWEK T.: *Miasto. Próba zrozumienia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010.
- TOLKIEN J.R.R.: *O baśniach albo Drzewo i liść*. W: TEGOŻ: *Potwory i krytycy*. Przeł. R. STILLER. Kraków 2010.
- VONESSEN F.: *Mythos und Wahrheit. Bultmanns „Entmythologisierung” und die Philosophie der Mythologie*. Frankfurt a. M. 1972.
- WELSCH W.: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998.
- WITTGENSTEIN L.: *Tractatus logico-philosophicus*. Przeł. i wstępem opatrzył B. WOLNIEWICZ. Warszawa 2002.

Anna Szóstak

**Beyond the boundaries of words**  
**Language space as a metaphysical space of the myth of the city**  
**in *Sny i kamienie* by Magdalena Tulli**

Summary

The article *Beyond the boundaries of words. Language space as a metaphysical space of the myth of the city in Sny i kamienie by Magdalena Tulli* in its reflection upon the metatextual world of the novel combines considerations upon language and designatum with the superordinate – proving of which is the main assumption of the author – category of myth. The boundaries of words and reality in such a conceptualization are no longer sharp and clear-cut, both spheres permeate and overlap at various levels and planes, influence and cocreate each other. For it seems that Tulli takes for granted the real existence of both spheres, which only in metaphysical space of myth do form a sense-saturated whole and unity. The imaginary project, idea, in this case of a city, actualizes itself by means of word-forming Logos, a creation thanks to which, on the basis of a pattern or a matrix, the domain of matter is shaped. The myth, remaining a universal formula of describing reality, understood after Claud Lévi-Strauss as bricolage, here refers also to the embodiment

of ideational project and identification of meanings connected with it, which are reserved only for insiders– in the novel by Tulli, the inhabitants of our capital city, who know its topography and history, and above all who preserve its image in language, symbols, and metaphors.



Natalia Żórawska  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Przekroczyć granicę getta,  
O Dziewczynce w czerwonym płaszczyku,  
Tylko ja sama i Dobrym dziecku  
Romy Ligockiej**

II wojna światowa stała się swego rodzaju barierą odgradzającą świat sprzed roku 1939 od tego, który został wzniesiony na gruzach starego porządku. Zbrodnica III Rzeszy oraz niemalże całkowita eksterminacja narodu żydowskiego stały się symbolem zła i agresji, których źródłem była nietolerancja odmienności rasowej, politycznej, religijnej i kulturowej. Holocaust natomiast można uznać za symboliczną granicę, której przekroczenie odebrało ciemnościom wszelkie człowiecze przymioty, a ofiarom – godność. Tragiczne doświadczenia tamtego czasu wpłynęły na życie nie tylko pokoleń, które empirycznie ich doświadczyły, ale także kolejnych generacji. W ostatnich latach, szczególnie po 2000 roku, do głosu zaczęły dochodzić pisarki drugiego pokolenia, które traumę wojny dostały niejako w spadku po swoich matkach i babkach – ocalałych z Zagłady Żydówkach. Proza Magdaleny Tulli, Agaty Tuszyńskiej czy Ewy Kuryluk to próba ukazania, jak Historia wpływa na jednostkę, a posttrauma<sup>1</sup> staje się granicą

---

<sup>1</sup> Teksty posttraumatyczne rozpatruję za definicją sformułowaną przez Annę Mach, która uważa, że „symptomami tej formacji czy też realizacjami prezentującymi posttraumatyczną kondycję mają być przede wszystkim te dzieła (stworzone zwykle przez młodych, 20–40-letnich artystów), które w sposób dopuszczający eksperyment formalny poruszają – mniej lub bardziej bezpośrednio – temat Holocaustu oraz stosunków polsko-żydowskich w czasach drugiej wojny światowej”. Dodają jednak do tego określenia również te teksty, które rozpatrują stosunki polsko-żydowskie i problem Zagłady w okresie powojennym.

oddzielającą „normalne” życie od tego, które budowane jest na głęboko zakorzenionych urazach.

Jedną z autorek drugiego pokolenia jest Roma Ligocka, która jako małe dziecko – czteroletnia uciekinierka z krakowskiego getta – musiała się zmierzyć z niechlubnym stygmatem pochodzenia, a swoją autobiografię napisała dopiero „po obejrzeniu filmu *Lista Schindlera*, kiedy to w postaci dziewczynki w czerwonym płaszczyku odkryła samą siebie”<sup>2</sup>.

Roma Liebling, bo tak brzmi właściwe nazwisko pisarki<sup>3</sup>, urodziła się w 1938 roku jako córka Teofili i Dawida Lieblingów, a jej dzieciństwo przypadło na okres II wojny światowej. Tragiczny czas dorastania wzmaga również fakt, że Roma „Jest nieudana – ma czarne oczy, czarne włosy. Nie wiadomo, jak ją ratować”<sup>4</sup>. Żydowska dziewczynka z żydowskimi rysami twarzy jest w tamtym czasie bezpowrotnie skazana na śmierć. Bariera pochodzenia wydaje się nie do pokonania, a nieuniknioną zagładę potęguje przekonanie, że „To dziecko miewa swoje humory, sprawia trudności”<sup>5</sup>. Okazuje się jednak, że pomimo nieszczęścia wojny, krnąbrnego charakteru, braku odpowiednich warunków, życia w ciągłym strachu przeżywa Holocaust, stając się świadkiem historii.

Roma Ligocka, pisząc po latach swoją autobiografię<sup>6</sup>, odwoływać się będzie do doświadczeń, które zdobyła, będąc dzieckiem.

---

Por. A. MACH: *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. Nycz. Kraków 2011, s. 217, 221.

<sup>2</sup> R. LIGOCKA: *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*. Współpraca I. von FINCKENSTEIN. Przeł. K. ZIMMERER. Kraków 2001, czwarta strona okładki.

<sup>3</sup> Tamże, s. 30.

<sup>4</sup> M. FRĄTCZAK: *Utracone i wieczne*. „Czas Kultury” 2001, nr 4, s. 89.

<sup>5</sup> Tamże, s. 90. O zagrożeniu, jakim jest dziecko samo dla siebie i swoich bliskich, pisze również Justyna KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*. Wrocław 2009, s. 225–226.

<sup>6</sup> Samanta Stecko w recenzji *Dziewczynki w czerwonym płaszczyku* wymienia nazywa utwór biografią i autobiografią. (S. STECKO: *XX wiek w mikroskali*. „Res Publica Nowa” 2002, nr 2, s. 98–99). Trzeba jednak podkreślić, że dla tekstu pisanego w pierwszej osobie liczby pojedynczej, którego tematyka dotyczy własnych wspomnień i doświadczeń autora, mającego na celu nie tylko zapoznanie czytelnika z faktami z życia, ale również oddziaływanie na niego w sposób emocjonalny, jedyną odpowiednią kwalifikacją gatunkową okazuje się autobiogra-

*Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* skonstruowana jest zatem z perspektywy kilkulatki, która stopniowo dorasta, staje się nastolatką, młodą kobietą, a ostatecznie żoną, matką, kochanką, dojrzałym człowiekiem. Choć dojmujące przeżycia II wojny światowej wypełniają jedynie jedną z części książki, to wpływają one na całokształt życia pisarki, a w efekcie – na całą publikację.

Autorka projektuje na świat przeżyć kilkulatniego dziecka poczucie bezdomności i wyobcowania, z którym będzie się borykać jako osoba dorosła [...]. Ta specyficzna, naiwna perspektywa zostaje przez nią w toku książki konsekwentnie, niejako programowo utrzymana. Jej biografia rozgrywa się w samym środku wielkiej historii, a mimo to nie zostaje przez nią zdominowana. Historia występuje tu w formie spersonalizowanej, w postaci osób, które autorka napotyka na swej drodze<sup>7</sup>.

Kiedy Ligocka decyduje się na napisanie książki, od wojennej traumy mija kilkadziesiąt lat. Po premierze filmu *Lista Schindlera* 2 marca 1994 roku pisarka postanawia uzdrowić własną duszę, zrozumieć siebie, doznać specyficznego *katharsis* i pogodzić się

---

fia. Trafna zatem jest opinia Kowalskiej-Leder, że „W sytuacji zawarcia paktu autobiograficznego czytelnik przyjmuje rolę powiernika cierpień. Skłania to do emocjonalnej, empatycznej lektury, w której funkcja poznawcza schodzi na dalszy plan. Konsekwencją zastosowania prezentacji, a nie relacji, do opowiedzenia o doświadczeniach Zagłady jest skłonienie odbiorcy do szczególnie silnego zaangażowania emocjonalnego w opisywane wydarzenia. Ta forma opowieści zaciera bowiem fakt, że zarówno autor, jak i czytelnik znajdują się w bezpiecznym dystansie dzielącym czas opowiadania od czasu wydarzeń. Gdy to poczucie bezpieczeństwa zostaje zachwiane, czujemy się wrzuceni w sam środek zdarzeń. [...] Należy [...] pamiętać, że konsekwencją zawarcia z czytelnikiem paktu autobiograficznego jest pakt referencjalny. »W przeciwieństwie do fikcji literackich, biografia i autobiografia są tekstami referencjalnymi – podkreśla Lejeune. – Tak samo jak teksty naukowe, mają one dostarczać informacji o rzeczywistości i poddawać się próbie weryfikacji. Ich celem nie jest proste prawdopodobieństwo, ale podobieństwo do prawdy, nie złudzenie rzeczywistości, lecz obraz rzeczywistości [...]. Autobiografie nie są przedmiotami estetycznej konsumpcji, lecz społecznymi środkami międzyludzkiego porozumiewania – pisze Lejeune. – To porozumienie ma kilka wymiarów: etyczny, uczuciowy, referencjalny. Autobiografia została stworzona po to, aby przekazywać uniwersum wartości, wrażliwości na świat, nieznanne doświadczenia – i to w ramach relacji osobistych, dostrzeżonych jako autentyczne i niefikcyjne»”. J. KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady...*, s. 273–274.

<sup>7</sup> S. STECKO: *XX wiek...*, s. 99.

z własnymi decyzjami, wyborami, wspomnieniami. Aż do wydania autobiografii tragedia wojny tkwi w niej, wskutek czego popada w depresję, stany apatii i melancholii, stale powraca do nieszczęścia, którego doznała jako dziecko. Oglądając dzieło Stevena Spielberga, dostrzega dziewczynkę.

A potem nagle w moją stronę idzie ona. Zanim zniknie w ciemnej dziurze, rzuca mi ukradkowe spojrzenie... Mała dziewczynka w czerwonym płaszczku. Widzę ją bardzo wyraźnie. Jej ciemne oczy patrzą mi prosto w twarz. Ukrywa się pod łóżkiem. Tak jak ja wtedy w szufladzie. Tego drugiego marca 1994 roku odnajduję wreszcie tę małą dziewczynkę w czerwonym płaszczku. I nagle wiem, kogo ja szukałam i przed kim tak rozpaczliwie próbowałam uciec przez te wszystkie lata – przez całe moje życie. Wiem, kim w rzeczywistości jestem! Ja jestem małą zastraszoną dziewczynką w czerwonym płaszczku<sup>8</sup>.

Paradoksalnie, dopiero po ponad pięćdziesięciu latach odnajduje swoją tożsamość i w pełni rozumie własną historię. *Lista Schindlera* staje się więc symbolicznym bodźcem, który sprawia, że powstaje *Dziewczynka w czerwonym płaszczku*. W metaforycznej rozmowie z babcią, która zginęła w getcie, Ligocka zostaje zachęcona do napisania autobiografii, uwolnienia się od przeszłości i dramatu wojny.

– Pamiętasz jeszcze, cośmy ci wtedy powtarzali w getcie? – mówi w końcu cicho. – Nie patrz tam! Nie odwracaj się! Nie myśl o tym...!

Tak. Pamiętam bardzo dobrze.

– Ale teraz nadszedł czas! – szepcze moja babcia. – Popatrz tam! Odwróć się! Pomyśl o tym! Przypomnij sobie! Opowiedz...<sup>9</sup>.

Babcia jest „dobrym duchem” swej wnuczki i powraca do niej w snach oraz we wspomnieniach jako wróżka, która przekazuje dobre rady, strofuje, nakłania, tłumaczy, ale przede wszystkim sprawia, że Ligocka przeżywa wojnę, a potem traumę czasów powojennych. Pojawiająca się w najgorszych momentach życia, babcia ratuje swoją ukochaną dziewczynkę przed błędami młodości, a potem symbolicznie wspiera dorosłą już kobietę. Sprawia też,

<sup>8</sup> L. LIGOCKA: *Dziewczynka...*, s. 344.

<sup>9</sup> Tamże, s. 346.

że Ligocka nie zostaje pojmana przez Niemców, którzy wpadają do mieszkania. Po latach pisarka relacjonowała:

Słyszę buty na korytarzu, szczekanie psów. Idą na górę, do naszego mieszkania. Zamieram ze strachu. [...] zostaję pod stołem, schowana jak zajaczek, i zatykam sobie uszy, by nie słyszeć jej krzyków, gdy mężczyźni ją wynoszą i zrzucają ze schodów<sup>10</sup>.

Stół, podobnie jak babcia, to oaza, do której będzie uciekać, gdy poczuje niebezpieczeństwo. Stół, który jest metaforą rodzinnego ciepła, domowego ogniska, wspólnych posiłków, pod którym dzieci się bawią, urządzają swoje tajemne skrytki i tworzą drugi, równoległy z rzeczywistym świat, dla Ligockiej jest synonimem bezpieczeństwa i strachu jednocześnie. Będzie pod nim przesiadywać podczas ukrywania się z matką u polskiej rodziny, skryje się pod nim, gdy po wielu latach rozłąki pierwszy raz ujrzy ojca albo gdy matka będzie się upijać z przyjaciółką. Stanie się dla niej kryjówką, która oswaja strach, ale jednocześnie miejscem, w którym dalej słyhać, co dzieje się wokół niej, zatem niegwarantującym pełnego bezpieczeństwa, odcięcia od źródła zła i niepokoju. Granica, jaką wyznacza blat stołu, okaże się zatem za słaba, by nie przepuszczać echa otoczenia ogarniętego wojną.

Podobnie interpretować można tytułowy płaszczyk, w który ubierała ją babcia w getcie i w którym z niego uciekała. „To przepiękny płaszczyk z kapturem z czerwonej, miękkiej wełny. Sama [babcia – N.Ż.] mi go uszyła”<sup>11</sup>. Jak pisze Agnieszka Atałał: „Czerwony płaszczyk, który wyróżniał ją w tłumie dzieci getta, stanowi motyw przewodni tej historii, symbolizując w pierwszej kolejności tragiczne dzieciństwo Romy, strach i wynaturzenie tamtych dni, krew na bruku getta, a z drugiej strony jej własny, dziecinny sposób na przeżycie, ukrycie się, zniknięcie, jakby za sprawą zaczarowanej peleryny”<sup>12</sup>. Kolorowa kurteczka, ciepła i delikatna w dotyku, w normalnym świecie byłaby przede wszystkim ozdobą dorastającej dziewczynki, modnym dodatkiem, którego zazdroszczą koleżanki. W wojennej rzeczywistości stała się jedy-

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 23.

<sup>11</sup> Tamże, s. 10.

<sup>12</sup> A. ATAŁAŁ: *Roma Ligocka – dziewczynka, kobieta, pisarka*. „Akcent” 2003, nr 3, s. 143–144.

nie praktycznym okryciem, którego kolor kojarzy się z wszechogarniającą zbrodnią i ze śmiercią, symbolem dziecka, które nigdy nie doświadczyło piękna prawdziwego dzieciństwa.

„Pojawia się [...] pytanie, co tak naprawdę może zapamiętać dziecko z czasu Zagłady oraz w jaki sposób wspominający radzi sobie z lukami w pamięci, ze sprzecznościami, z wiedzą narosłą po latach, przesłaniającą to, czego doświadczył na własnej skórze”<sup>13</sup>. Ligocka pisze swoją autobiografię po wielu latach. Wspomnienia z czasów wojny wracają do niej przez całe życie, można jednak domniemywać, że wiele sytuacji opisywanych w *Dziewczyńce w czerwonym płaszczyku* jest zdarzeniami, które Ligocka na potrzeby książki preparowała, złączyła z małych kawałków zapamiętanych obrazów lub po prostu nadbudowała nad tym, co zapamiętała.

Otrzymujemy [zatem – N.Ż.] obrazy, niejako zamrożone, zatrzymane w kadrze niczym w scenariuszu filmowym. Dzieciństwo ogląda oczyma dziewczynki, małej Romy ukrywającej się w getcie, a następnie w mieszkaniu rodziny Kierników. Świat widziany z perspektywy dziecka zawsze może się okazać absurdalny. Jednak w przypadku świata będącego absurdem czystym i skrajnym efekt ten zostaje spotęgowany, a zarazem niejako oswojony. Rzeczywistość wojenna jest jedyną, jaką zna małe Roma, innego świata nie potrafi sobie wyobrazić lub jest on dla niej całkowicie niedostępny – zabawy rówieśników może jedynie oglądać przez szybę mieszkania Kierników<sup>14</sup>.

Niemożliwe wydaje się jednak, by pamiętała rozmowy, które prowadziła z matką albo innymi domownikami. Jak trafnie wskazuje Jolanta Żyndul,

Ligocka pisze w czasie terażniejszym. Ta forma urealniania opisywane przez nią zdarzenia, potęguje emocje. Autorka stosuje także dialogi, choć jest zupełnie nieprawdopodobne, aby mogła pamiętać rozmowy sprzed pięćdziesięciu lat. Ale, jak sądzę, wartość tej książki nie leży w jej warstwie faktograficznej, lecz właśnie w warstwie emocjonalnej<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> J. KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady...*, s. 220.

<sup>14</sup> S. STECKO: *XX wiek...*, s. 99.

<sup>15</sup> J. ŻYNDUL: *Dwie dziewczynki z krakowskiego getta*. „Nowe Książki” 2001, nr 10, s. 34.

To wszak emocje sprawiają, że książka Ligockiej w ogóle powstała. Ukrywane, tłumione, otumaniające umysł pisarki uczucia stają się głównym powodem traumy, której doznała. Paradoksalnie to one tworzą najtrudniejszą dla autorki barierę, której pokonanie mogłoby pozwolić jej wyzwoić się z koszmaru wojny. Pisała:

Przez długi czas starałam się zapomnieć o latach Holocaustu, choć przeżycia z tego okresu ciągle do mnie wracały. Nigdy nie zastanawiałam się, dlaczego właśnie ja zostałam ocalona, a inni zginęli. Uważam, że nie do mnie należy stawianie tego pytania i odpowiedź na nie<sup>16</sup>.

Przez wiele lat nie zdawała sobie sprawy, że przeżycia, jakich doświadczyła, są efektem wojennego urazu. We właściwy sobie sposób opisuje dzień zakończenia II wojny światowej, kiedy matka obiecuje jej, że od tej chwili będą bezpieczne (niemal na początku książki Ligocka stwierdza: „Poczucie bezpieczeństwa nie istnieje”<sup>17</sup>):

Jesteśmy teraz takimi samymi ludźmi jak wszyscy inni. [...] Nie musimy się już ukrywać! [...] Mimo to nie mogę się pozbyć uczucia, że w każdej chwili mogą nas aresztować. Zawsze kiedy idziemy ulicą, jestem bardzo niespokojna i nie mam odwagi patrzeć ludziom w oczy<sup>18</sup>.

Uczucie to oraz wspomnienia z czasów wojny będą jej towarzyszyć nawet wówczas, gdy z małej Romy przemieni się w dojrzałą kobietę. Niedające się wymazać z pamięci obrazy stanowiąc będą granicę oddzielającą ją od „normalnego”, wolnego od tragedii Zagłady życia. Kilka lat po wojnie podczas rozwieszania prania na strychu przypomni sobie scenę, gdy ukrywała się na poddaszu przed niemieckim patrolem, a matka gotowa była podać jej cyjanek. Na studiach pozna profesora, który „pochodził z małego żydowskiego miasteczka, w którym wszyscy zostali zabici. Tylko on jeden przeżył”<sup>19</sup>. Nawet podczas wycieczki do Wenecji słyszy gruchanie gołębi, które przypomina jej utracone dzieciństwo.

---

<sup>16</sup> K. ZIMMERER: *Świat według Romy Ligockiej*. „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 28, s. 9.

<sup>17</sup> R. LIGOCKA: *Dziewczyńca...*, s. 48

<sup>18</sup> Tamże, s. 130.

<sup>19</sup> Tamże, s. 241.

Strach ogarnia ją również wówczas, gdy pomyśli, że jej syn mógłby się urodzić w dniu narodzin Hitlera, a niewinne „Arbeit macht frei!”<sup>20</sup>, które wypowiada sąsiadka, sprawia, że do Ligockiej powracają obrazy zniewolonej Polski. Tragedia wojny nawiedza ją także w snach przepelnionych śmiercią, niepewnością, nieudaną ucieczką. Wszystkie niepokojące uczucia, towarzyszące jej przez całe życie, prowadzą ostatecznie do depresji. Trauma żydowskiego pochodzenia sprawia, że Ligocka staje się niewolnikiem własnych doświadczeń, urojeń, obaw, a w konsekwencji – tabletek antydepresyjnych, o których negatywnym działaniu wówczas jeszcze nie wie. Wielokrotnie otwarcie mówi o swoich problemach zdrowotnych i uzależnieniu. Już jako mała dziewczynka orientuje się, że jej lęki są objawem czegoś więcej niż dziecięcych fantazji. Źródeł tych stanów niewątpliwie należy upatrywać w doświadczeniach, jakie spotkały Romę Ligocką. „Ktoś, komu na samym wstępie odebrano dzieciństwo i tożsamość, przez resztę życia będzie się zmagać z dotkliwym »poczuciem braku przynależności«”<sup>21</sup>. W getcie Ligocka żyła w stałym zagrożeniu, a po aryjskiej stronie nieliczne chwile szczęścia przekładały się na codzienny strach. Jak sama autorka wspomina,

Jak mi się dzisiaj zdaje, spędziłam moje dzieciństwo u Kierników na paluszkach. Były lalki i zabawa w teatr, książki, muzyka, kredki, papier i coś na kształt domu, choć nic z tego nie należało do mnie. To było pożyczone życie, pożyczone dzieciństwo u pożyczonej rodziny, u której miałam nawet pożyczoną babcię. A potem to dzieciństwo minęło. Nie dało się go już nadrobić w szarych powojennych czasach ani wcześniej, podczas tych kilku miesięcy poprzedzających wyzwolenie, kiedy to panował kompletny chaos, ja świętowałam moje szóste urodziny<sup>22</sup>.

Odczucia te towarzyszyły jej aż do napisania książki. Powojenny okres świetności Krakowa, prestiżowe studia, obracanie się

<sup>20</sup> Tamże, s. 299.

<sup>21</sup> S. STECKO: *XX wiek...*, s. 99.

<sup>22</sup> R. LIGOCKA: *Dziewczynka...*, s. 117–118. Zastanawiające jest, że autorka, jakby zapominając o swoim wyznaniu, pisze kilkanaście stron dalej: „W tym dziwnym i zwariowanym okresie powojennym mogę jeszcze raz odkryć, co to znaczy prawdziwe dzieciństwo. Zawdzięczam to Romkowi [Roman Polański, kuzyn Ligockiej – N.Ż.]”. Tamże, s. 146.



w kręgu bohemy artystycznej, romanse, nieudane małżeństwa, a ostatecznie emigracja – żadne z tych doświadczeń nie ukoiliły w Ligoockiej bólu sprzed lat. Trafnie komentuje to Marcin Frątczak, konstatując:

Dziecko, którego historię poznajemy, wie więcej, niż powinno. Ale wie też więcej, niż mogło wiedzieć. Tak naprawdę bowiem nie jest to mała dziewczynka, która żyła kiedyś w getcie, ale osoba, w której getto pozostało na zawsze – ona ciągle w nim żyje. Zawsze już będzie odczuwać osamotnienie, brak przynależności, niemożność identyfikacji<sup>23</sup>.

Brak przynależności widoczny jest również w narracji *Dziewczynki w czerwonym płaszczyku*. Ligoocka kilkakrotnie pisze o sobie jako o Polce, by potem nazwać się Żydówką. Ta hybrydyczność pochodzenia jest zapewne efektem ukrywania się podczas wojny w polskim domu, a potem – stałego poczucia niepokoju związanego ze swoim wyglądem. Uciekając z getta, autorka przekroczyła mur dzielący ją od aryjskiego świata, a wchodząc do polskiej rodziny, starała się nie tylko pokonać granicę kulturową, ale również dokonać swoistego samopoznania.

Rosnąć w poczuciu wstydu i winy, że jest Żydówką, że świadomością tego piętna jak wyroku śmierci, jako dziewczynka z ufarbowanymi na blond włosami, z kupioną tożsamością, której trzeba się wyuczyć na pamięć, autorka poniesie w dorosłe życie bagaż nie do udźwignięcia. Raz napisze „my, Żydzi, jesteśmy narodem zrozpaczonych dzieci” (s. 178). Innym razem: „My, Polacy, jesteśmy w ich [Niemców – N.Ż.] oczach biedni i dzicy” (s. 293). Za chwilę zaś czytamy: „Mam nieustannie niegasnące poczucie, że nie należę do nikogo i do niczego. To uczucie nigdy mnie nie opuszcza. Nie opuszcza mnie też tęsknota za katolickim, normalnym, pięknym światem w kolorze blond. Wszyscy są blondynami i katolikami, tylko ja jedna jestem czarnowłosą Żydówką” (s. 179)<sup>24</sup>.

Podwójna tożsamość ciąży pisarce od dzieciństwa. Rodzice uczą ją jej nowego nazwiska, ale stale się buntuje i kiedy w obliczu niebezpieczeństwa pierwszy raz ma się przedstawić jako Roma Li-

---

<sup>23</sup> M. FRĄTCZAK: *Utracone i wieczne...*, s. 90.

<sup>24</sup> A. ATAŁAP: *Roma Ligoocka – dziewczynka...*, s. 145.

gocka, jej matka wraz z rodziną Kierników obawia się, że dziecko wyda ich na pewną śmierć. Gdy po wojnie chodzi do żydowskiej szkoły, nie czuje przynależności pochodzenia – z innymi żydowskimi dziećmi łączy ją jedynie strach i samotność. Niechęć do uczęszczania na zajęcia sprawia, że Ligocka przeniesiona zostaje do szkoły polskiej, w której chodzi na lekcje religii i wzorowo się uczy. Jednak nawet w tej placówce nie znajduje akceptacji ani szczęścia. Jej polskość i katolickość zostają złamane przez księdza, który wytykając ją palcem, powoduje, że powie: „Wstydzę się tego, że jestem Żydówką”<sup>25</sup>. Kupiona tożsamość jest niepewna również w obliczu spędzanego u Kierników Bożego Narodzenia, którym zachwyca się mała Roma. Choinka i prezenty od tej pory będą się jej kojarzyć z dobrem, radością i polskim pochodzeniem. Ten zachwyty katolicyzmem stanowi jednocześnie symbol napiętnowania żydostwem. Matka modli się czasem w jidysz, ale Ligocka zaczyna to robić dopiero po śmierci rodzicielki. Czasem obie udają się do synagogi, lecz religia nie jest dla nich najważniejsza. O ich pochodzeniu świadczą zatem przede wszystkim wygląd i konieczność ukrywania się przed Niemcami.

Na traumę pochodzenia wpływa też swoisty kontakt z rodzicami. W getcie był on ograniczony z powodu stałej nieobecności matki i ojca, którzy zarabiali na utrzymanie rodziny<sup>26</sup>. Po opuszczeniu murów getta dziewczynka zbliża się do matki, z którą wielokrotnie ucieka od Kierników. Jednak te rodzinne relacje zostają zatarte zaraz po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Ligocka nie potrafiła zrozumieć wówczas, że jej matka także jest ofiarą Holocaustu, którego nie potrafi zapomnieć. Zafascynowanie młodej Romy ideą komunizmu dodatkowo rozdziela ją z matką, która „zawzięcie milczy, pozwala mi robić to, na co mam ochotę, i zabrania mi tylko nielicznych rzeczy. Oddałyśmy się od siebie w niepowstrzymany sposób, a ja przy tym czuję się winna”<sup>27</sup>. Poczucie winy będzie jej ciążyć aż do końca życia matki, z którą nie zdąży się pojednać. To właśnie traumatyczne doznania ich obu, zamknięcie rodzicielki na córkę, próba ułożenia sobie życia

---

<sup>25</sup> R. LIGOCKA: *Dziewczynka...*, s. 176.

<sup>26</sup> Por. A. ATAŁAP: *Roma Ligocka – dziewczynka...*, s. 144.

<sup>27</sup> R. LIGOCKA: *Dziewczynka...*, s. 207.

na nowo, sprawiają, że Ligocka odchodzi od matki, a poczucie tożsamości kurczy się jeszcze mocniej.

Kontakt z ojcem zaś od jej najmłodszych lat był luźny. Jako dziecko, pamiętała go jako siedzącego na łóżku mężczyznę, cierpiącego po stracie brata. Po wojnie, gdy ojciec wraca do domu, już nigdy nie uda jej się pokochać go szczerą, dziecięcą miłością. Jedynie kiedy Dawid Liebling leży sparaliżowany po brutalnych przesłuchaniach, Roma odnajduje w sobie pokłady troski i żalu, a uczenie ojca mówienia na nowo sprawia jej niewysłowioną radość. Kiedy umiera przed ósmymi urodzinami Ligockiej, znowu nadchodzi czas nieobecności ojca w jej życiu, a zarazem namacalnego świadectwa jej żydowskiego pochodzenia.

Autorka *Znajomej z lustra* rozpatruje kwestię swojej tożsamości również na końcu książki, kiedy beznamytnie przytacza fakty z życia żydowskiej społeczności przedwojennego, wojennego i powojennego Krakowa. Swoją autobiografią dziękuje rodzinie Kierników, która uratowała ją i jej matkę. Problem ukrywania Żydów podczas wojny, przekraczania barier etycznych zarysowuje się w *Dziewczynce w czerwonym płaszczyku* kilkakrotnie. Kiedy po ucieczce z getta zrozpaczona Teofila Liebling szuka pomocy wśród znajomych „z lepszych czasów”, jedynym domem ofiarującym schronienie jest mieszkanie Kierników, w którym mała Roma przeżyje w ukryciu niemalże całą wojnę. „W charakterystyczny dla siebie sposób Ligocka przedstawia nam postaci z tej nowej bajki: piękną Manuelę – anioła, ponurą panią Kiernikową, której haczykowany nos każe nam widzieć w niej złą czarownicę, oraz babcię, niczym dobrą wróżkę, jakby wcielenie prawdziwej babci autorki”<sup>28</sup>. Autorka nie rozmyśla jednak nad zachowaniem domowników wobec żydowskiej dziewczynki i jej matki. Wchodząc w rolę dziecka, komentuje otaczający ją aryjski świat z właściwą sobie naiwnością i prostotą. Aspekt moralny ukrywania Żydówek nie zostaje poruszony, a w oczach małej Romy istotne są jedynie album z kolorowymi opakowaniami po czekoladkach, który ogląda z Manuelą, pieczenie na sprzedaż ciast z cynamonem i goździkami oraz zachwywanie się fotografią słynnej niemieckiej śpiewaczki Mariki Röck. Gdy w obliczu niebezpieczeństwa

---

<sup>28</sup> A. ATAŁAP: *Roma Ligocka – dziewczynka...*, s. 144–145.

Teofila z Romą muszą kilkakrotnie uciekać z domu Kierników, dziewczynka uznaje to za normalną, niemalże traktowaną jako „prewencyjna” procedurę, po której wracają – z braku możliwości schronienia w innym miejscu – do znanego im mieszkania. Narracja prowadzona oczami dziecka jest w tych momentach szczególnie znacząca – pisarka dziecięcym językiem opisuje brutalność i tragedię wojny. Ligocka, grając z czytelnikiem, przedstawia wydarzenia sprzed pięćdziesięciu lat w sposób lekki i prostoduszny, ale niepozbawiony emocji.

„Uczuciem dominującym we wspomnieniach dzieciństwa czasu Zagłady jest [...] strach, doznanie obezwładniające, paraliżujące, ponizające, wywołujące rozmaite objawy fizjologiczne”<sup>29</sup>. Mała Roma często się boi, nie potrafi oswoić lęku, potrzebuje bliskości matki i poczucia bezpieczeństwa, których tak rzadko doświadcza. Ukrywanie się u Kierników, stała ucieczka przed kontrolami Niemców, brak możliwości głośnej, pozbawionej zahamowań zabawy stają się dla niej traumatycznym doznaniami. Jedynie Manuela potrafi rozbudzić w niej dziecięce uczucia, jednak poczucie zniewolenia szybko wraca. Bezustanny lęk i zamknięcie próbuje przełamać również matka Romy, która decyduje się zabrać ją do ogrodu botanicznego. Ta niebezpieczna eskapada sprawia, że w dziewczynce na nowo odżywają dziecięce uczucia. Nie wstrzymuje to jednak przyspieszonego dorastania. Gdy Roma przebywa jeszcze w getcie, beznamiętnie opowiada o zabiciu jej przyjaciela Stefusia, natomiast kiedy Manuela przynosi wieści z miasta, komentuje je w brutalny sposób: „Nie wiem, co to są ulotki, ale opowieści Manueli nie dziwią mnie wcale. Zabijanie ludzi jest przecież czymś powszednim. Dlaczego ją to oburza?”<sup>30</sup>.

Po wojnie strach Ligockiej nie mija, jednak autorka, pisząc o Holocaustu, nieczęsto nazywa go wprost. Wielokrotnie posługuje się aluzją – opisuje radość rodziny, gdy dowiadują się, że ciotka Sabina „została uwolniona z Auschwitz”<sup>31</sup>, opowiada, że jej przyjaciel

<sup>29</sup> J. KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady...*, s. 223.

<sup>30</sup> R. LIGOCKA: *Dziewczynka...*, s. 49. O przytoczonych przeze mnie fragmentach i przyspieszonym dorastaniu żydowskich dzieci pisze również Justyna KOWALSKA-LEDER: *Doświadczenie Zagłady...*, s. 223–239.

<sup>31</sup> R. LIGOCKA: *Dziewczynka...*, s. 131.

Ryszard Horowitz „ma na ręce numer, tak jak wszyscy dorośli”<sup>32</sup>, a chłopiec poznany w szkole w okresie okupacji ukrywał się jako dziewczynka, lub skarży się na opowieści snute wieczorami przez dorosłych, które zostały w jej pamięci na zawsze. Ligocka niejako przejmując spadek tych niekończących się opowieści i projektuje własną historię przez pryzmat zasłyszanych opowiadań. W okresie dorastania z nikim nie dzieli się swoimi wspomnieniami, a ze swoją najlepszą przyjaciółką nie porusza tematu Auschwitz, choć wie, że ojciec Basi zginął w obozie. Dopiero jako dorosła kobieta zaczyna przyznawać się do tego, co spotkało ją w czasach wojny i tuż po jej zakończeniu: „[...] zdałam sobie sprawę z tego, że psychiczne rany ofiar Holocaustu ranią również ich dzieci”<sup>33</sup>.

Ligocka, podobnie jak inni Żydzi drugiego pokolenia, decydując się wyjść z ukrycia i napisać książkę, jednocześnie konfrontuje się z własnymi obawami i lękiem. Bezpośrednie poznanie mechanizmów wojny i Holocaustu wypaliło w niej piętno, którego nie sposób się pozbyć. Roma Ligocka stała się świadkiem historii, ale w swojej autobiografii próbuje zdystansować się do opisywanych wydarzeń. Nie określa również na końcu, czy wyzwoliła się z traumatycznych doświadczeń. Jolanta Żyndul twierdzi, że „Ligocka przechodzi swą terapię z powodzeniem, odzyskuje spokój, który jest następstwem zmierzenia się z przeszłością”<sup>34</sup>. Symboliczna rozmowa z babcią może świadczyć o pogodzeniu się ze swym losem, wydaje się jednak, że tragedia małej dziewczynki, która paradoksalnie nigdy nie stała się dorosłą kobietą, trwa nadal, gdyż nie sposób wyzbyć się z pamięci obrazów, które utrwaliły się w niej na zawsze.

Świadczyć może o tym również wydanie przez Ligocką *Kobiety w podróży*, która jest niejako swoistą kontynuacją *Dziewczynki w czerwonym płaszczyku*.

Składa się na nią 26 zgrabnych opowiadań o charakterze autobiograficznym, niestanowiących jednego prostego ciągu chronologicznego i niewynikających z siebie nawzajem [...]. Szerokie jest także spektrum tematyczne, po którym porusza się autorka.

---

<sup>32</sup> Tamże, s. 132.

<sup>33</sup> Tamże, s. 302.

<sup>34</sup> J. ŻYNDUL: *Dwie dziewczynki...*, s. 35.

Mamy tu odniesienia do problemów egzystencjalnych, a więc do wojny (*Praesens*), do kwestii tożsamości (*Conversos*), do problemów życia i śmierci (*Czajnik, Być albo nie być*). Ligocka dotyka też licznych problemów społecznych, pośród nich losu emigranta (*Poprawiacze świata*), stosunków polsko-żydowskich (*Altanka* czy *Rozbawiona babcia*), polsko-niemieckich i innych. Nie brak też w tych opowiadaniach rozważań i obserwacji psychologicznych. Autorka pisze o smutku, braku zrozumienia (*Dwoje obcych w domu*), ale także o miłości<sup>35</sup>.

*Kobieta w podróży* jest więc pewnego rodzaju skondensowaną formą pierwszej autobiografii Ligockiej. Poruszane są w niej kwestie pochodzenia, tożsamości, śmierci i tragedii wojny. Autorka dalej mówi: „Ciągłe jeszcze, po tylu latach, czuję się jak zagubione dziecko, szukające małych kamyczków ze swojej przeszłości”<sup>36</sup>, a uczucie obcości i traumatycznych doznań wciąż w niej trwa. Choć drugą wersję autobiografii pisze z większym dystansem i ironią, a Agnieszka Atałał sądzi nawet, że „To już nie jest wyznanie ani terapia zaaplikowana sobie. Jeśli ma to być *katharsis*, to raczej nie dla autorki, a dla odbiorcy”<sup>37</sup> – drobne komentarze Ligockiej świadczą o tym, że od traumy wojny nie da się uciec, a ostateczne oczyszczenie nie jest możliwe.

\* \* \*

Poczucie niemożności pogodzenia się z doświadczeniami sprzed lat spotęgowane zostaje w kolejnych książkach Ligockiej<sup>38</sup>. Pisarka stale powraca do wydarzeń z okresu dzieciństwa i młodości, kilkakrotnie odtwarzając je w następnych publikacjach. Wydaje się, że grając z czytelnikiem swoją przeszłością, posuwa się wręcz do komercyjnych zabiegów reklamowych. Dość wspomnieć hasło z okładki *Dobrego dziecka* wydanego w 2012 roku: „Intymne wyznanie dziewczynki w czerwonym płaszczyku”. Owa intymność zostaje wystawiona na widok publiczny, przestając jednocześnie łączyć się z tym, z czym prawdziwa intymność łączyć się musi – z zawstydzeniem, prywatnością, sekretem, czymś

<sup>35</sup> A. ATAŁAŁ: *Roma Ligocka – dziewczynka...*, s. 146.

<sup>36</sup> R. LIGOCKA: *Kobieta w podróży*. Kraków 2002, s. 145.

<sup>37</sup> A. ATAŁAŁ: *Roma Ligocka – dziewczynka...*, s. 147.

<sup>38</sup> Por. *Kobieta w podróży, Tylko ja sama, Dobre dziecko, Droga Romo*.

dostępnym tylko nielicznym<sup>39</sup>. Ligocka natomiast upubliczniła swoją biografię rzeszy czytelników, nie kryjąc się ze wstydliwymi przeżyciami, z osobistymi traumami – przekracza tym samym barierę prywatności. Trzeba się więc zgodzić z Erazmem Kuźmą, który pisze, że „między informacją a przekazem istnieje rozdział czasowy – intymność w chwili formułowania przekazu nie jest już tą prawdziwą, doświadczaną intymnością [...]. Intymność wyrażona jest intymnością zaprzeczoną, jest nie-intymnością”<sup>40</sup>.

Można uznać, że autorka bawi się swoimi doświadczeniami sprzed lat, a kolejne odtwarzanie ich to jedynie nastawione na marketing zabiegi. Wrażenie takie wzmacnia fakt, że w kolejnych powieściach Ligocka gra wydarzeniami, które opisała już w *Dziewczynce w czerwonym płaszczyku*, stosuje takie same schematy kompozycyjne<sup>41</sup> i taki sam typ narracji – pierwszoosobową formę wyznania-spowiedzi powracającego do przeszłości – czasem uzupełniając przedstawione wcześniej historie nieznanymi dotąd przeżyciami czy zdarzeniami. Autorka *Drogiej Romy* niezmiennie skupia się na opisywaniu urazów sprzed lat, a naczelnymi mo-

<sup>39</sup> Erazm Kuźma definiuje intymność jako „coś najbardziej wewnętrznego; tu można postawić różne rzeczy: świadomość, a w niej uczucie, miłość, żądzę, seks, nienawiść, lęk”. E. KUŹMA: *Od wyrazu do intymności*. W: *Intymność wyrażona*. Red. M. KISIEL, M. TRAMER. Katowice 2006, s. 10.

<sup>40</sup> Tamże, s. 11, 13.

<sup>41</sup> Pewien schematyzm książek Ligockiej widoczny jest już w sposobie rozpoczynania snucia powieści. *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* zaczyna się wspomnieniem spotkania szczęśliwej dziewczynki podczas wakacji, które autorka spędzała w Nicei. Powodem zagłębienia się w przeszłość w *Tylko ja sama* staje się hotelowy pokój. *Dobre dziecko* rozpoczyna się opisem portu nad brzegiem Rio de la Plata, którego widok skłania pisarkę do przemyśleń. Podobnie zaczyna się *Droga Romo*, w której autorka „Białe żagłówki pod jaskrawym niebem” (R. LIGOCKA: *Dobre dziecko*. Kraków 2012, s. 7) zamienia na samą siebie, płynącą „nad Krakowem pośród chmur” (TEJŻE: *Droga Romo*. Kraków 2014, s. 7). Motyw podróży czy braku własnego miejsca jest zatem stałą pobudką do rozpoczęcia książki. Podobne są również zakończenia utrzymane w tonie pozorowanego pogodzenia się z sobą, odnalezienia samej siebie, tożsamości i spokoju. Dość wspomnieć ostatnie słowa: „Tyłu rzeczy w życiu szukałam. A zawsze odnajdowałam jedynie samą siebie” (TEJŻE: *Tylko ja sama*. Kraków 2004, s. 412), „Mam dwadzieścia lat, żyję, jestem rozwiedziona i wolna. Wolna?” (TEJŻE: *Droga Romo...*, s. 235) czy „A może to ja sama dla siebie jestem happy endem – jedynym szczęśliwym zakończeniem” (TEJŻE: *Dobre dziecko...*, s. 286).

tywami jej książek stają się: deficyt miłości, samotność, trauma pochodzenia, brak kontaktu z matką.

Ciągle powtarzanie – wydawałoby się – przepracowanych już upokarzających historii może mieć jednak głębsze – niż tylko promocyjny zabieg – znaczenie. Sama Ligocka w jednym z wywiadów wyznała:

*Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, *Tylko ja sama* i *Dobre dziecko* w zamierzeniu miały być trylogią, ale nie jestem pewna, czy opisałam wszystko, co chciałam. Teraz pracuję nad kolejną powieścią – *Kroniką miłości i rozpacz*, która opowiada o moich związkach z mężczyznami. Problem polega na tym, że wszystkie moje książki napisane zostały w pierwszej osobie, dlatego są tak osobiste, do bólu szczere i chwilami bezlitosne dla mnie samej, ale wiem, że czytelnik wyczuje tę prawdę, którą w nich zawarłam. W literaturze cenię przede wszystkim szczerość. Nie umiałabym opisywać fikcyjnych historii, choć jest to dużo łatwiejsze. Ja jednak cenię prawdę, nie nadaję się do kłamstwa. Myślę, że to jest moja siła<sup>42</sup>.

Pisarka tworzy więc trylogię i powiela schematy dlatego, że potrafi opowiedzieć tylko własną historię. Korzysta z tego, czego doświadczyła, ponieważ beletrystyka wydaje się jej nieodpowiednia; jedynie prawda nosi znamiona Literatury. Rekonstruuje zatem przeżycia w każdej ze swych książek, zbliżając się do osobistej prawdy, której odkrycie zajęło jej tyle lat. Od wydania *Dziewczynki w czerwonym płaszczyku* minęło sporo czasu, a Ligocka w 2014 roku publikuje *Drogą Romę*, w której stara się rozliczyć z przeszłością, znowu wyjawiając intymne szczegóły ze swego życia. Bawi się również konwencją autobiografii, zaznaczając na wstępie: „Książka oparta na motywach autobiograficznych. Nie jest autobiografią”<sup>43</sup>. Podobny zabieg stosuje w wydanej dziesięć lat wcześniej *Tylko ja sama*, kiedy w końcowych podziękowaniach pisze: „Dziękuję [...] także tym osobom, z którymi spotkania stały się dla mnie inspiracją do stworzenia niektórych postaci występujących w tej powieści – choć nie są to oczywiście ich portrety dosłowne. Autor bowiem,

<sup>42</sup> *Od dziecka byłam tresowana*. Z Romą LIGOCKĄ rozmawia Damian GAJDA. <http://ksiazki.onet.pl/roma-ligocka-od-dziecka-bylam-tresowana/5q28q> [dostęp: 25.06.2015].

<sup>43</sup> R. LIGOCKA: *Droga Romo...*, s. 6.



świadomie czy nieświadomie, zawsze czerpie z bogactwa żywej materii, która go otacza<sup>44</sup>. Słowa te zaprzeczają więc wyznaniu Ligockiej z wywiadu udzielonego Damianowi Gajdzie o konieczności spisywania jedynie prawdziwych wydarzeń.

Wydaje się zatem, że pisarka w swoich kolejnych książkach – w przeciwieństwie do *Dziewczyńki w czerwonym płaszczyku* – autobiografizm traktuje z większą swobodą, a odbiorcy otwiera szersze pole interpretacyjne. Ligocka zaczyna działać w imię zasady, że „Pokazywanie tego, co intymne, na wskroś osobiste jest rodzajem umowy czy też gry: ja pokażę Ci swoją głębię – rzecz autor, a ty – czytelniku – uwierz, że jestem z tobą szczerzy<sup>45</sup>, asekurując się jednocześnie oświadczeniem o budowaniu tekstu na motywach autobiograficznych. Ową grę rozpoczyna już na poziomie okładek przywołanych publikacji – fotografie z prywatnego archiwum autorki na pierwszym planie oraz zdjęcie dziecka w płaszczyku i swastyki w tle staną się integralną częścią okładek *Dziewczyńki w czerwonym płaszczyku*, *Tylko ja sama*, *Dobrego dziecka*, *Drogiej Romy* publikowanych przez Wydawnictwo Literackie. To ujednoczenie okładek i łączące je wspólne motywy nie są przypadkowe. Ligocka opanowuje tym samym trudną sztukę autoreklamy, kreując tymi drobnymi zabiegami własny wizerunek – kobiety, która nie potrafi zapomnieć o krzywdach sprzed lat, wojnie i hańbiącym pochodzeniu. Powracając do czasów dzieciństwa, młodości i dorosłości, rzadko zagłębia się w swoje aktualne życie, a jeśli to robi, odnosi się do tego, co minione.

Trudno jednakże uznać, że czas w utworach Ligockiej przemija. Dziewczynka dorasta, a czerwony płaszczyk staje się za mały, co

---

<sup>44</sup> R. LIGOCKA: *Tylko ja sama...*, s. 413.

<sup>45</sup> A. NĘCKA: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006, s. 29. O zaufaniu między autorem i czytelnikiem Ligocka wspomina również w jednym z wywiadów. Pytana, czy nie boi się, że intymne szczegóły, które wyjawia, nie zostaną użyte przeciwko niej, odpowiada: „Boję się. Ale to jest cena przyjaźni z czytelnikiem, na której mnie tak bardzo zależy. Jeżeli ja nie będę o tym mówiła, to jakie ja mam usprawiedliwienie dla mojej pracy, która w porównaniu z pracą lekarza, pielęgniarki, górnika jest piękna, spokojna i wygodna? Po prostu muszę się do paru rzeczy przyznać”. *Paszport do pisania*. Rozmowa Dominiki RZEPKI-BORYS z Romą LIGOCKĄ. <http://kobieta.interia.pl/gwiadzy/wywiady/news-paszport-do-pisania,nId,407023> [dostęp: 25.06.2015].

mogłoby zwiastować odcięcie się od dramatycznej przeszłości. Okazuje się, że płaszczyk symbolicznie pozostaje w sercu autorki, która przemienia się z dziecka w nastolatkę, a później dorosłą kobietę, ale zmiany te zachodzą jedynie na poziomie fizyczności. Psychika natomiast zostaje podporządkowana wydarzeniom z lat wojny i okresu PRL-u, stanowiących swoistą cezurę. Nawet jeżeli można powiedzieć, że Ligocka w kolejnych swoich *quasi*-autobiograficznych książkach gra biografią bardziej, niż to robiła w pierwszym tekście, to właściwe jest stwierdzenie, że jej doświadczenia stale do niej powracają, a od traumy nie da się uciec ani jej zaakceptować. Zastanawiające w tym kontekście są również motywacje podejmowania trudu spisywania kolejnych historii. Niewątpliwie, istotny jest czynnik marketingowy, ale u jego podstawy tkwi niezmiennie nieumiejętność pogodzenia się z własnym losem. *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* powstała po obejrzeniu *Listy Schindlera*, natomiast *Tylko ja sama* to efekt przeczytanego w gazecie artykułu, który godził w dobre imię ojca Ligockiej. Następne książki pisane są – jak wyznała autorka – dla czytelników<sup>46</sup>.

Próbuje więc Ligocka niejako udowodnić swymi publikacjami, że to, co ją spotkało, nie jest jedynie przeżyciem jednostkowym, a jej doświadczenia mogą stać się symbolem czasów, w których dorastała. Wypowiedź ta wszakże niejako zaprzecza temu, o czym pisze w kolejnych tekstach. Skupiając się na ciągle odtwarzanych wydarzeniach z przeszłości, epatuje cierpieniem, a szczęście i samozadowolenie przyćmione zostają smutkiem, depresją, nieakceptowaniem matki, otoczenia i własnego życia.

Tak też Ligocka przedstawia siebie w książce z 2004 roku. *Tylko ja sama* to obraz poświęcony przywróceniu ojcu autorki dobrego imienia. Demony z przeszłości powracają, gdy pisarka – w wyniku przeczytanego artykułu, a potem anonimowego listu – zaczyna zatracać się w przeszłości, by na nowo poznać ojca. Preludium do tych poszukiwań stanowi spotkanie Samuela Goldberga z Nowego Jorku, który przebywał z Dawidem Lieblingiem w jednym obozie koncentracyjnym. Ligocka słyszy z ust starego Żyda to, czego najbardziej oczekuje: „Pani ojciec? [...] Oczywiście, że był dobrym

---

<sup>46</sup> Por. *Paszport do pisania...*

człowiekiem. I to jakim! Dał mi chleb. Rozumie pani? Chleb!<sup>47</sup>. To wyznanie będzie jej towarzyszyło, gdy zacznie zagłębiać się w historię ojca, a nieprzychylny dziennikarz wysnuje wniosek, że „zmarły w 1946 roku [...] był kapo w obozie koncentracyjnym i prześladował swoich współwięźniów”<sup>48</sup>. Żądny rozgłosu reporter sprawi, że Ligocka zacznie wątpić w niewinność ojca, a nabyte w dzieciństwie niepewność i brak poczucia bezpieczeństwa spowodują, że w pierwszym odruchu nie będzie potrafiła zacząć działać. Dalej jest więc małą dziewczynką, która nie wierzy we własne możliwości, ale jednocześnie ma świadomość, że jej niewiedza na temat przeszłości ojca kiedyś do niej powróci. Dzieje się to podczas promocji *Dziewczynki w czerwonym płaszczyku*. Szeroko omawiany debiut staje się pretekstem do ujawnienia przez nieznanego dziennikarza sensacyjnych wiadomości. Autorka *Kobiety w podróży* czuje się więc skazana na porażkę w szukaniu dowodów niewinności własnego ojca. Dzieje się tak, dopóki w pisarce nie odezwie się jej wewnętrzne *alter ego*.

– Przestań przeklinać, Roma. Przestań walić głową w mur, przestań marnotrawić te piękne jesienne dni. Jedź do Krakowa, poproś kogoś o pomoc. Kogokolwiek. Rozejrzyj się tam jeszcze raz. A przede wszystkim zjedz coś, prześpij się trochę. Idź między ludzi.

– Uspokój się, Rozsądna, nie jesteś moją starą niańką – mamroczę.

– Zamykasz się od wielu dni, jakbyś to ty sama siedziała w więzieniu. Skoro uważasz, że musisz dowieść niewinności ojca – dowiedz jej. Jedno jest pewne: będziesz musiała rozmawiać o tym z innymi ludźmi, otworzyć przed nimi swoją urażoną i zranioną duszę.

– Tak, wiem – i właśnie tego się boję<sup>49</sup>.

Pomimo niepokoju, który stale towarzyszy narratorce-autorce, podejmie ona wyzwanie, a Rozsądna stanie się jej powierniczką i pocieszycielką. Rolę babci, która metaforycznie pojawiała się

---

<sup>47</sup> R. LIGOCKA: *Tylko ja sama...*, s. 19.

<sup>48</sup> M. MIKOS: „*Tylko ja sama*”, *Roma, Ligocka*. „Gazeta Wyborcza” 2004. <http://wyborcza.pl/1,75517,2356237.html> [dostęp: 25.06.2015].

<sup>49</sup> R. LIGOCKA: *Tylko ja sama...*, s. 127–128.

w *Dziewczyńce w czerwonym płaszczyku*, przejmuje drugie „ja” Ligockiej, które przywołuje ją do rozwagi i dojrzałości, ukazując się w sytuacjach kryzysowych. Rozsądna wspomagana jest jednak szczęśliwymi przypadkami, które spotykają Ligocką. Ludzie, których poznaje, stają się dla niej przewodnikami, pomagają przetrwać trudne chwile i niejednokrotnie sprawiają, że sprawa ojca zaczyna zmierzać ku wyjaśnieniu. Pierwszym z nich jest wspomniany Samuel Goldberg, którego opinia o Lieblingu będzie stale powracać do pisarki. Podobnie dzieje się z poznaną przed jednym z autorskich spotkań lekarką, która daje jej numer do przyjaciela „w instytucji, która bada najnowszą przeszłość Polski”<sup>50</sup>. Gdy jest zrozpaczona brakiem informacji na temat ojca, natrafia na młodą dziewczynę, która „pracuje w archiwum prasowym”<sup>51</sup>.

Wszystkie te nieprawdopodobne spotkania ostatecznie doprowadzają autorkę do prawdy. Zanim jednak będzie mogła ją poznać, przyjdzie się jej zmierzyć z przeszłością, do której powróci wręcz dosłownie. Nim zatraci się w retrospekcjach, symbolicznie przekroczy barierę czasu zastanowi się jeszcze, kim jest obecnie.

Kim jest ta kobieta, która teraz w ciemnościach – trochę pochylona, z podbródkiem ukrytym w ciepłym kołnierzu płaszcza, z rękami w kieszeniach – śpieszy do domu? Moje życie znowu się poplątało. Jestem kimś, kto właśnie przeżył rozstanie, może tylko z marzeniem – ale już zaczęłam się do tego przyzwyczajać. Jestem kimś, komu właśnie obcy człowiek, dziennikarz, zadał bolesny cios. Jestem kimś, kto usiłuje trafić na ślad smutnej tajemnicy rodzinnej, której być może wcale nie uda się rozwikłać. Jestem też kimś, kogo czeka trudna podróż do Ameryki, której to podróży nie wiem, czy podołam. Jestem smutna, jestem bezradna, to prawda, ale nadal jestem – wprawdzie niezbyt szczęśliwa, ale jeszcze dość żywotna<sup>52</sup>.

Z opisu tego wyłania się zatem kobieta, która nie potrafi zdefiniować własnej tożsamości, a wszystkie podejmowane przez nią działania wydają się skazane na porażkę. Autorka nazywa siebie „kimś”, nie potrafiąc jednoznacznie określić, kim jest. Wydaje się,

---

<sup>50</sup> Tamże, s. 144.

<sup>51</sup> Tamże, s. 160.

<sup>52</sup> Tamże, s. 169–170.

że to, co przeżyła w przeszłości, decyduje o tym, co dzieje się w jej terażniejszości, a nieszczęścia sprzed lat przenoszone są na obecne niepowodzenia. Jedynym słusznym rozwiązaniem jest powrót do tego, co tylko pozornie minione. Spotkanie z dziennikarzem sprawia, że

wspomnienia własnego dzieciństwa to nie jest mgła ani nagła jasność – wspomnienia to płonące spirale, które zaczynają wirować w mojej głowie. Wirują coraz szybciej i szybciej, unoszą mnie z powrotem w przeszłość. Unoszą mnie w czas, który do tej pory był bardzo odległy, a nagle zbliża się coraz bardziej i bardziej – w czas, gdy miałam siedem lat...<sup>53</sup>.

Ligocka na powrót jest małą dziewczynką, właśnie przeżywającą kolejne ze swoich traumatycznych doznań – poznaje ojca, którego nie widziała, odkąd uciekła z matką z getta. To niewiarygodne spotkanie ojca z córką staje się jednym z najbardziej dojmujących momentów w życiu małej Romy. Dawno niewidziany mężczyzna w oczach dziecka jest obcym, który burzy z trudem budowany przez nią i matkę nowy ład – jeszcze niepowojenny, ale zbliżony do życia, w którym coraz mniej jest łapanek, złowrogich Niemców i niepewnego nasłuchiwanie kroków na schodach. Ligocka jeszcze nie wie, że niebawem nazistowski terror przemieniony zostanie na działanie Urzędu Bezpieczeństwa, a uliczne obławy zamienią się w tropienie „narodowych zdrajców”. To, przed czym uciekała przez całą wojnę, dopadnie ją w wyzwolonej Polsce Ludowej, która osądzi jej ojca, a ona sama odtąd będzie słuchać „o zdradzie i współpracy z wrogiem, potem o pomyłce, a także o tym, że było kilku mężczyzn o nazwisku Liebling...”<sup>54</sup>.

Zastanawiające jest również, jak szybko Ligocka potrafi zmienić czas snucia historii. Powoli, jak opisywane przez nią wirujące spirale, zaczyna uciekać od terażniejszości, która ją otacza. Przeszłość staje się jej terażniejszością, a ona sama znowu jest małą dziewczynką, na nowo poznającą – znanego niemal wyłącznie z opowieści matki – ojca. Przenosząc się do drugiej połowy lat czterdziestych, znowu opisuje świat oczami dziecka, które wskutek dotychczasowych doświadczeń, niejednokrotnie przyjmuje pozę

---

<sup>53</sup> Tamże, s. 172.

<sup>54</sup> Tamże, s. 213.

doroślejszej. Granice czasowe zacierają się, uwypuklając traumatyczne doznania autorki. Gdy ojciec trafia do więzienia, jego „Rominka” snuje opowieść o tym, jak przyjaciele i rodzina szukają dla niego pomocy. Sama zaś udaje specjalistę, który jako jedyny zachowuje rozsądek i nie traci trzeźwego osądu.

Dziewczynka ma poniekąd rację, bo choć ojca udaje się uwolnić z więzienia, to wraca do domu jako schorowany mężczyzna, którego Roma znowu nie może rozpoznać. Udar mózgu, będący konsekwencją zarówno lat wojennych, jak i pobytu w więzieniu, sprawia, że dziecko musi wejść w rolę opiekunki. Ponownie uczy go mówić, zajmuje się nim, pielęgnuje, a powolne sukcesy w odzyskiwaniu sprawności sprawiają, że Ligocka nawiązuje z ojcem swoisty kontakt, który nigdy wcześniej ani później nie będzie już tak zażyły. Choć starania o uniewinnienie przynoszą skutek, to jednak Roma nigdy nie odzyskuje ojca naprawdę. Dawid umiera na tydzień przed jej urodzinami, ale jak sama pisze, „Dopiero znacznie później zrozumiałam, że już nie mam ojca”<sup>55</sup>.

*Tylko ja sama* to zapis przede wszystkim traumy, jaką mała dziewczynka dziedziczy wskutek śmierci jednego z rodziców, ale która poniekąd jest konsekwencją wcześniejszych urazów – wojny, ukrywania się, stałego poczucia niepewności. Brak ojca w okresie dzieciństwa, a potem burzliwej młodości zaowocował brakiem umiejętności bycia w związku. Ligocka nie potrafi związać się z jednym partnerem, a jej romanse i miłości szybko się kończą. W każdej ze swych autobiograficznych książek ukazuje zawiłe losy nieszczęśliwej pary, którą tworzy z kolejnym mężczyzną. Również tutaj jej zmagania z przeszłością przetykane są opisem doświadczeń związanych z nowo poznaną miłością.

Dawid Schwarz, który również jest „dzieckiem Holocaustu”, staje się jej następną fascynacją. Związek z żonatym mężczyzną uwikłanym w zobowiązania wobec własnej rodziny sprawia, że Ligocka znowu zatracą się w sytuacji, w której czuje się jak intruz. Czytając książkę o wspomnieniach swojego ukochanego, poznaje jego przeszłość, równie traumatyczną jak jej własna. To właśnie doświadczenie wojny i wspólnota pochodzenia sprawiają, że związek – choć toksyczny – ma szansę przetrwać. Zanim jednak

---

<sup>55</sup> Tamże, s. 333–334.

dojdzie do szczęśliwego zakończenia, które w moim odczuciu jest tylko pozorne, autorka musi nie tylko zmierzyć się z historią własnego ojca, ale również pogodzić się z faktem, że jej mężczyzna należy do innej kobiety. Związek tych dwojga przepełniony jest niepewnością, smutkiem i rozstaniem, a gorzkie wyznanie Ligockiej: „Ojca mi odebrano. A później ja porzucałam swoich mężczyzn”<sup>56</sup>, jednoznacznie wskazuje, że brak jednego z rodziców rzutuje na późniejsze wybory pisarki.

Miłość do Dawida paradoksalnie połączona jest właśnie z nieobecnością ojca w życiu obojga. Ligocka straci tatę, zanim zdąży go dobrze poznać, natomiast Schwarz jednego z nich nie pamięta, a drugi – Polak, który przygarnął go po ucieczce z getta – nigdy w pełni nie zaakceptował jego pochodzenia. To rozdwojenie tożsamości jest znamienne zarówno dla ukochanego Ligockiej, jak i dla niej samej. Autorka *Kobiety w podróży* podwójność pochodzenia zawdzięczać będzie również matce, która ukrywając się razem z nią w polskiej rodzinie – podobnie jak Dawid – obchodzić będzie katolickie święta. To właśnie u Kierników Ligocka pozna magię Bożego Narodzenia, natomiast Schwarz dzięki swojej nowej rodzinie bliski będzie złożeniu święceń kapłańskich. Oboje swoje żydowskie korzenie z pełną mocą odkryją dopiero jako dorośli ludzie, a ich wiara będzie chwiejna i niepewna, tak jak ich pochodzenie.

Ligocką łączy więc z terażniejszością tylko osoba Dawida. Jej poszukiwania sprawiają, że zatracą się w tym, co wydarzyło się pięćdziesiąt lat wcześniej, a pozorne ukojenie przynoszą dopiero akta ojca, które sprawiają, że „zanurzam się w rzeczywistość gorszą niż moje wspomnienia z dzieciństwa. Nie patrzę już oczami dziecka, lecz Tu i Teraz oczyma dorosłej osoby”<sup>57</sup>. O niewinności ojca, w którą powątpiewała, dowiaduje się z urzędowych pism. Zanim jednak do nich dociera, tkwi we wspomnieniach, w których na pierwszy plan wysuwają się strach, cierpienie i brak miłości. O traumie tamtych lat świadczyć będą nie tylko słowa, które wypowiada, ale także reakcje organizmu, nad którymi mała dziewczynka nie potrafi zapanować. Nietrzymanie moczu, częste

---

<sup>56</sup> Tamże, s. 370.

<sup>57</sup> Tamże, s. 305.

choroby i koszmary nocne to typowe objawy stresu pourazowego, którego źródłem nie była jedynie wojna, ale również pierwsze lata powojenne. Łęki przed pozostawieniem jej przez matkę i konieczność stałego bycia przy rodzicielce stają się fizycznym objawem tego, co dzieje się w psychice dziecka. Strach, jaki pozna, będąc „Rominką”, pozostanie już na zawsze z dużą Romą. Sny, które dręczą dorosłą kobietę, są jedynie projekcją tego, czego doświadczyła kilkadziesiąt lat wcześniej, a na sytuacje stresowe nadal reaguje gorączką i obezwładniającym lękiem. Niechęć do jedzenia pozostanie w niej i przekształci się z czasem w anoreksję, z którą będzie walczyć niemal całe życie.

Te zewnętrzne objawy są jednak obrazem tego, co przede wszystkim będzie tkwić w umyśle pisarki. Zanim napisze

Łapię się na tym, że zapominam o otaczającej mnie rzeczywistości i zanurzam się w czasie, który wydaje mi się jaśniejszy i bardziej wyrazistszy niż ten dzisiejszy. W porównaniu z tym, co się wówczas wokół mnie działo, moje codzienne życie jawi mi się blade i nieważne. Kiedy dzwonią przyjaciele, jestem lakoniczna i mam niewiele do powiedzenia, bo żyję właśnie w roku 1946. Jak im to wyjaśnić? Jak wyjaśnić, że ich problemy wydają mi się teraz znacznie bardziej błahsze niż problemy ludzi tamtych lat. Na pytanie zaś, co porabiam, powinnam odpowiedzieć, że uczestniczę w procesie przeciw mojemu ojcu<sup>58</sup>,

często będzie wracać do wspomnień. Wieczór w synagodze czy pobyt w Stanach Zjednoczonych na promocji książki będą jedynie elementami teraźniejszości, które sprawią, że pamięć zacznie przywoływać coraz to inne retrospekcje. Wydaje się więc, że Ligocka żyje przeszłością, prawda o ojcu nie przynosi jednak spokoju, „A przecież robimy ciągle to samo – usiłujemy żyć”<sup>59</sup>.

Choć *Tylko ja sama* poświęcona jest głównie okresowi PRL-u, to jednak wspomnienia porządkowane są chronologicznie, a Polska Ludowa stanowi jakby następstwo tego, co Ligocka przeżyła podczas wojny. Podobnie jak w *Dziewczynce w czerwonym płaszczyku* rzadko otwarcie pisze o Holocauście. Zagłada, od której chce uciec, staje więc integralną częścią jej życia, bez której czuje

<sup>58</sup> Tamże, s. 320–321.

<sup>59</sup> Tamże, s. 53.



się niepełna. Cierpienie ofiar Holocaustu autorka *Dobrego dziecka* uznaje za nienaruszalne *sacrum*, do którego prawo mają tylko prawdziwie pokrzywdzeni. Można zatem uznać, że broni imienia ojca nie tylko, by oczyścić go z fałszywych zarzutów, ale także dla siebie samej. Niewinność ojca daje jej prawo do statusu pokrzywdzonego świadka historii. Ligocka podświadomie boi się, że niewygodna prawda może sprawić, że jej wojenne doświadczenia nabiorą nowego znaczenia. Dopiero gdy dowiaduje się, że słowa Goldberga są wiarygodne, wyznaje:

Teraz nadszedł czas mojej spowiedzi. Opowiem dalej o moich wszystkich poszukiwaniach, wątpleniach ostatnich miesięcy... a potem o aktach.

– Musiałam znowu odbyć podróż w przeszłość, tam, gdzie my oboje, ty i ja, nie chcielibyśmy się nigdy znaleźć... Byłam w getcie, byłam z moim ojcem w obozie koncentracyjnym... ledwo to zniosłam... Wiem teraz, że przez wszystkie te lata wyrządziłam mojemu ojcu krzywdę. Nie tylko inni ludzie go skrzywdzili... ja też... – kończę opowiadanie<sup>60</sup>.

\* \* \*

*Tylko ja sama* to jedyna książka Romy Ligockiej, w której tak silnie zaakcentowane jest znaczenie ojca w jej życiu. Autorka pisze przede wszystkim o matce i choć trzeba przyznać, że to również doświadczenia związane z ojcem wpłynęły na dojrzałe życie pisarki, to jednak skomplikowana więź z rodzicielką staje się podstawą wszelkich urazów, jakich zaznała. Doskonale opisuje to w *Dobrym dziecku*, które miało wieńczyć trylogię.

Jak wyznaje prozaiczka na czwartej stronie okładki, „Myślę, że powinnam była od razu napisać tę część mojej biografii, ale nie mogłam. Okazało się, że wspomnienia – szczególnie te bolesne – mają swoje warstwy i nie wszystkie można odkryć naraz”<sup>61</sup>. Odsłania je zatem stopniowo i powoli. Wiele z nich ujawniła już w pierwszej książce, a *Dobre dziecko* skupia się głównie na okresie nastoletnim i wczesnej dorosłości. Jest to autobiografia pisana z perspektywy córki i wnuczki, ale o matce i babce, bo to na ich tle Ligocka przedstawia swoje losy. Babka, którą poznaje przede wszystkim dzięki

---

<sup>60</sup> Tamże, s. 383–384.

<sup>61</sup> Czwarta strona okładki książki *Dobre dziecko*.

opowieściom rodzicielki i pamiętnikowi, jest dla niej obca. Z matką natomiast dzieli swoje troski i niepokoje jako mała dziewczynka, ale po wojnie coraz trudniej nawiązuje z nią kontakt. Utrata męża, lęk przejęty z okresu wojny, utrzymanie, które spada na jej barki, i romans z żonatym mężczyzną powodują, że nastoletnia Roma odsuwa się od matki i aż do jej śmierci nie potrafi wybaczyć. Poświęca jednak tym skomplikowanym relacjom niemal całą książkę, wyjawiając niezwykle intymne szczegóły z ich życia.

Choć sama Ligocka w wywiadach przyznaje, że *Dobre dziecko* to przede wszystkim opowieść o dojrzwaniu i problemach z tym związanych, to jednak najbardziej dojmującymi fragmentami książki są te, które dotyczą jej matki. Pisarka otwarcie opisuje próby samobójcze Teofili. Przekraczając granicę poufności korespondencji i czytając list wygrzebany z kosza na śmieci, poznaje sytuację psychiczną rodzicielki. Jednak „dopiero później dociera do mnie, że to, co chce zrobić mamusia, nazywa się samobójstwem...”<sup>62</sup>. Od tej pory dorastająca Roma będzie pilnować matki, a każde niepokojące zachowanie – skrupulatnie sprawdzać. Strach o Lieblingową narasta wraz z jej pogarszającym się stanem. Choć dziewczynka nie potrafi zaakceptować jej wyborów, często się z nią kłóci, to jednak walka o nią staje się motywem przewodnim jej nastoletniego życia.

Bohaterka-narratorka nie umie jednak pomóc matce, bariera je dzieląca jest zbyt duża, a za jej kolejne próby samobójcze będzie obwiniać siebie. Kiedy odnajdzie ją nieprzytomną, a w kuchni unosić się będzie smród odkręconego gazu, wytłumaczy sobie: „Wszystko dlatego, że nie dość jej pilnowałam, przychodzi mi do głowy, kiedy pomagam Maryni nieść ją przez przedpokój. Czuję, jak znane mi dobrze uczucie niemocy rozlewa się po całym moim ciele”<sup>63</sup>. Poczucie winy będzie jej towarzyszyło jeszcze wiele razy, kiedy w ostatniej chwili uratuje matkę, która zażyje dużą dawkę środków nasennych albo będzie chciała rzucić się z mostu. Z mocą dziecięcej wiary będzie kilkakrotnie prosić: „Boże, daj, żeby ona wyzdrowiała”<sup>64</sup>, i obiecywać poprawę, która pozostanie jedynie niespełnionym zapewnieniem. Podobnie jak matka nie rozumie

---

<sup>62</sup> R. LIGOCKA: *Dobre dziecko...*, s. 169.

<sup>63</sup> Tamże, s. 196.

<sup>64</sup> Tamże, s. 238–239.

córki, tak i córka nie potrafi zmienić się dla matki. Obie doświadczone przez los są ofiarami wojny, ale nie umieją się odnaleźć w nowej rzeczywistości. Ligocka swoje stany depresyjne przejawia niechęcią do jedzenia, licznymi lękami oraz problemami w szkole i koszmarami. Matka natomiast swoją powojenną traumę objawia apatią, niechęcią wobec córki i niemożnością jej zrozumienia. Romans, w który się wikła, nie przynosi jej ukojenia i nie zapewnia bezpieczeństwa, lecz powoduje jeszcze większy rozłam między Romą a Tosią. Dorosła Ligocka również będzie wchodzić w związku bez przyszłości, jednak jako młoda dziewczyna nie potrafi zaakceptować wyborów matki.

Autorka kolejny raz opisuje swoje najbardziej intymne doświadczenia, które wpłynęły na jej dorastanie, a potem na dojrzałość. Nieprzystępność szkolnych koleżanek, brak przyjaciół, śmierć ojca to powielanie tego, o czym pisała już we wcześniejszych książkach. Wydaje się, że jej życie rozpięte jest zatem między trzema podstawowymi wydarzeniami, będącymi symbolicznymi granicami, których pokonanie okazuje się niemożliwe: traumą wojny, konfliktem z matką oraz próbą prowadzenia „normalnego życia”. Owa normalność jest jednak trudna i wydaje się jeszcze bardziej nieznośna niż prawdziwa egzystencja w szarej, pozbawionej perspektyw powojennej Polsce. Dziewczyna, by zamaskować swoje lęki, poczuć się wartościową i spełnioną, ucieka w przebieranki, oryginalne, własnoręcznie robione stroje, często bywa w teatrze, nie zdając sobie sprawy, że wszystkie te zabiegi są niepotrzebne, bo od własnej tożsamości nie sposób uciec. Ligocka wyznaje, że chciałaby być kimś innym, jednak lektura jej książek udowadnia, że nigdy nie potrafiła odmienić swego losu. Po latach przyznawała, że nie lubiła siebie z tamtego okresu: „W jakiś sposób tak, myślała wtedy, że wszystko jej wolno. Wydawało się jej, że popełniane błędy mają jej być darowane. Była bezrefleksyjna, jak to dziewczyny w tym wieku są. Chyba też mało empatyczna, niedobra dla swojej mamy”<sup>65</sup>. Mimo tak zdecydowanie negatywnej opinii o sobie przyznaje również, że okres, o którym pisała w *Dobrym*

---

<sup>65</sup> Wyczuwam w ludziach smutek, może dlatego, że na co dzień mam go w sobie. Rozmowa Romy LIGOCKIEJ z Anną J. DUDEK. <http://natemat.pl/122517,roma-ligocka-wyczuwam-w-ludziach-smutek-moze-dlatego-ze-na-co-dzien-mam-go-w-sobie> [dostęp: 02.07.2015].

*dziecku*, był szczególnie: „To był najbardziej szalony czas, niezwykle ekspresyjny, a jednocześnie bezrefleksyjny”<sup>66</sup>.

Można zatem uznać, że pisząc książkę wieńczącą trylogię, Ligocka wyzbywa się traumatycznej przeszłości<sup>67</sup>. Trudno jednak uwierzyć, że publikacja przynosi jej ukojenie, gdyż doświadczenia sprzed lat tak mocno są w niej zakorzenione, że nie sposób o nich zapomnieć. Relacja z rodzicielką sprawiła, że obie nie potrafiły wyżyć się urazów; a *Dobre dziecko* jest zatem historią opowiadającą przede wszystkim o trudnej zażyłości między matką i córką, które choć doświadczyły tego samego, nie potrafiły wzajemnie sobie pomóc. Dojrzewająca Roma nie umiała zrozumieć Tosi, natomiast rodzicielka nie starała się zapanować nad buntem swojego dziecka, który wynikał z dramatycznych przeżyć z lat dzieciństwa, u których podstaw legło doświadczenie Holocaustu. Choć Ligocka wspomina o nim niezwykle rzadko, a samo to słowo pada w tekście tylko dwukrotnie, to można domyślić się, że głównym powodem problemów ich obu jest Zagłada.

Holocaust to nie wszystko – powiedziała pewna stara Żydówka w Krakowie. Cierpienie wtedy się nie skończyło, nie jest rozdzielane sprawiedliwie ani dawkowane porcjami. Przychodzi, kiedy chce i do kogo chce. Nikt nie może sobie nigdy powiedzieć, że dosyć – jego limit w życiu już się wyczerpał [...]. Holocaust – dziś wiem – to jeszcze naprawdę nie było wszystko. To był worek, który trzeba było wziąć na plecy i z nim dopiero rozpocząć wędrówkę<sup>68</sup>.

Roma Ligocka rozpoczyna więc swoją wędrówkę, wydając *Dziewczynkę w czerwonym płaszczyku*. Ale jej podróż trwa dalej, a kolejne książki są jedynie przystankami na mapie miejsc, które odwiedza. Wszystkie zaś drogi wiodą do Krakowa, do którego przybywa ze starym plecakiem wypełnionym doświadczeniem, zbieranym przez lata. Wydaje się, że plecak ten jednak dalej jej ciąży, a jego zawartość chyba nigdy nie zostanie poznana do końca. Swoim życiem udowadnia, że istnieją granice, które łatwo pokonać – bariera kulturowa, religijna czy pochodzenia nie sta-

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> Wydając w 2014 roku *Drogą Romę*, ponownie udowadnia, że potrafi napisać kolejną wersję swojej autobiografii.

<sup>68</sup> R. LIGOCKA: *Dobre dziecko...*, s. 283–284.

nowią dla niej problemu, kiedy jako mała dziewczynka wydostaje się z dzielnicy żydowskiej. Z wiekiem jednak uzmysławia sobie, że przekroczenie ich było jedynie pozorne, o czym świadczy uzależnienie od leków, trudne kontakty z matką, brak ojca, niepewna tożsamość, nawracające lęki i obawy. Zakorzeniona w świadomości trauma dowodzi zatem, że nie da się przekroczyć granic getta, którego mur stanowi pamięć.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- LIGOCKA R.: *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*. Współpraca I. von FINCKENSTEIN. Przeł. K. ZIMMERER. Kraków 2001.
- LIGOCKA R.: *Kobieta w podróży*. Kraków 2002.
- LIGOCKA R.: *Tylko ja sama*. Kraków 2004.
- LIGOCKA R.: *Dobre dziecko*. Kraków 2012.
- LIGOCKA R.: *Droga Romo*. Kraków 2014.

### Bibliografia przedmiotowa

- ATAŁAP A.: *Roma Ligocka – dziewczynka, kobieta, pisarka*. „Akcent” 2003, nr 3.
- FRĄTCZAK M.: *Utracone i wieczne*. „Czas Kultury” 2001, nr 4.
- KOWALSKA-LEDER J.: *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*. Wrocław 2009.
- KUŹMA E.: *Od wyrazu do intymności*. W: *Intymność wyrażona*. Red. M. KISIEL, M. TRAMER. Katowice 2006.
- MACH A.: *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011.
- MIKOS M.: „Tylko ja sama”, *Roma, Ligocka*. „Gazeta Wyborcza” 2004. <http://wyborcza.pl/1,75517,2356237.html> [dostęp: 25.06.2015].
- NĘCKA A.: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006.
- Od dziecka byłam tresowana*. Z Romą Ligocką rozmawia Damian Gajda. <http://ksiazki.onet.pl/roma-ligocka-od-dziecka-bylam-tresowana/5q28q> [dostęp: 25.06.2015].

- Paszport do pisania*. Rozmowa Dominiki RZEPKI-BORYS z Romą LIGOCKĄ. <http://kobieta.interia.pl/gwiazdy/wywiady/news-paszport-do-pisania,nId,407023> [dostęp: 25.06.2015].
- STECKO S.: *XX wiek w mikroskali*. „Res Publica Nowa” 2002, nr 2.  
*Wyczuwam w ludziach smutek, może dlatego, że na co dzień mam go w sobie*. Rozmowa Romy LIGOCKIEJ z Anną J. DUDEK. <http://natemat.pl/122517,roma-ligocka-wyczuwam-w-ludziach-smutek-moze-dlatego-ze-na-co-dzien-mam-go-w-sobie> [dostęp: 2.07.2015].
- ZIMMERER K.: *Świat według Romy Ligockiej*. „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 28.
- ŻYNDUL J.: *Dwie dziewczynki z krakowskiego getta*. „Nowe Książki” 2001, nr 10.

Natalia Żórawska

### To cross the border of ghetto

On *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* (*The Girl in the Red Coat*),  
*Tylko ja sama* and *Dobre dziecko* by Roma Ligocka

#### Summary

The aim of the present study is the interpretation of *The Girl in the Red Coat*, *Tylko ja sama*, and *Dobre dziecko* by Roma Ligocka from the perspective of the Holocaust literature. The article demonstrates that Ligocka, as a writer belonging to post-Holocaust generation, in her novels includes autobiographical threads strictly connected with the problem of Extermination. She investigates this matter from the point of view of a child, a teenager, and an adult woman who carries the stigma of Holocaust. The ordeal of the Second World War, her own and her mother's experiences, health problems, as well as the post-war, communist reality all gave rise to the fact that wounds from the past and traumatic events influence on the writer's present life. Ligocka proves that there are borders that cannot be overcome, such as cultural, psychological, religious, or barriers of descent.

The author of the present article demonstrates that on the plane of both form and content, post-trauma is the key aspect for text interpretation. The article, therefore, constitutes an attempt at outlining the problem of feminine Holocaust prose against books by Roma Ligocka, as well as at inscribing her in the research conducted within trauma studies and contemporary investigations into Extermination.

Agnieszka Nęcka  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## „Życie to nie są jakieś tam frywolitki” O *Jolancie Sylwii Chutnik* i *Pięćdziesiątce* Ingi Iwasiów

Kilka lat temu Inga Iwasiów podkreślała, że bodaj za najjaśkrawszy przejaw „skandalicznej inności” uważa się pisarstwo kobiece. W odczuciu badaczki

Krytycy szczególnie wytrwale tropią jej [prozy feministycznej – A.N.] skandaliczną inność, w tym seksualne podteksty, jakby tzw. męska literatura była od nich wolna. Krótko mówiąc: obowiązują w tej dziedzinie wyraźnie podwójne standardy. Nazwa męskich organów płciowych użyta przez poetę z pokolenia „bruLionu” jest w normie (w nowej normie), a żeński organ w pisarstwie autorki z tego samego pokolenia staje się metaforą całej formacji. Seksualność kobieca jest mniej przezroczysta i stanowi, paradoksalnie, najściślejsze tabu. Paradoksalnie, jest bowiem najstarszym tematem sztuki, ale tylko wówczas akceptowanym w pełni, gdy dysponentem reguł pozostaje mężczyzna<sup>1</sup>.

Zindywidualizowana, przesycona intymnością narracja tekstów czerpiących z doświadczeń należnych jedynie kobietom (ciąża, gwałt, dojrzewanie, inicjacja seksualna, miesiączkowanie, które stanowią w wielu przypadkach kanwę kobiecych opowieści<sup>2</sup>) zdaje się nadal budzić kontrowersje. Niemniej jednak

---

<sup>1</sup> I. IWASIOŃ: *Granice normy i tryby wykluczeń*. W: *Figury normalności*. Red. T. CZAPLIŃSKI, Z. PRZYCHODNIAK, P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2002, s. 205.

<sup>2</sup> Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na fakt, że kobiecym opowieściom „nie trzeba dopisywać słowa »prawdziwa«, bo wiadomo z góry, że autorka jest bliższa w swych wynurzeniach naturze niż kulturze, zwierza się zapewne bezrefleksyjnie; nie gra, bo nie potrafi” (I. IWASIOŃ: *Intymność i rynek*. „Dekada

Fizjologia kobieca (męska również) poddana została w kulturze zachodnioeuropejskiej bezwzględnej tabuizacji. Odkrywanie własnego ciała w jego biologicznym aspekcie stanowi więc nie tylko psychoanalityczną podróż w kierunku pełni samoświadomości. To również, a kto wie, czy nie przede wszystkim, dialog z kulturą – prowadzony z jej środka. Dialog ze społecznymi stereotypami, mitami funkcjonującymi w podświadomości zbiorowej<sup>3</sup>.

Od co najmniej dwóch dekad prozaiczki, których książki bezwzględnie dzielimy dziś na „prozę kobiecą” i „prozę kobiet”<sup>4</sup>, prowadzą dialog z ową kulturą, przekonując między innymi, że bagażu doświadczeń nie można się pozbyć, natomiast uwarunkowania społeczne, w których dorastamy, determinują naszą teraźniejszość i wpływają na przyszłość. Bohaterki opowieści kobiecych (a i same pisarki także) testują rozmaite granice: możliwości językowej artykulacji, emocjonalnej ekspresji, ukontrowersyjnienia opowieści czy kobiecej (psychiczno-fizycznej) wytrzymałości. Dość przywołać dwie wydane w 2015 roku powieści (*Jolantę* Sylwii Chutnik i *Pięćdziesiątkę* Ingi Iwasiów), by się przekonać, że pisarki nie boją się sięgać po „trudne” tematy i starają się udowodnić, że nowoczesne kobiety, stosując różne strategie przetrwania, są silne, nawet jeśli nie wychodzą z przeciwności losu obronną ręką.

---

Literacka” 2004, nr 3, s. 29). Nieco uproszczona teza Iwasiów ma jednak bogatą egzemplifikację wśród tytułów opublikowanych w latach ostatnich. Popadając w ów „zdradliwy” pogląd, zapominamy, że „to, co kobiece, to raczej szczególne miejsca ekspozycji braku, implikowana przez tekst nieciągłość egzystencji, której nie zaradzi hipoteza kobiecej semiotyki objawionej w narracji prywatnej. Jeśli jednak nie ma w autobiografii jakichś prostych rewelacji dotyczących kobiet i ich tajemnic, są w nich zapisane indywidualne, a uwarunkowane kulturowo predylekcje. [...] prywatność piszących kobiet zwykle bywa naprawdę konwencjonalna, natomiast to, co ciekawe, rozciąga się właśnie tam, gdzie kobiety próbują opisywać świat zewnętrzny”. Tamże, s. 28.

<sup>3</sup> J. REWAJ: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury”*. „Pogranicza” 1997, nr 2, s. 76.

<sup>4</sup> Zob. na przykład rozważania Dariusza NOWACKIEGO: *Ścieżki dostępu. Popularna proza kobieca i krytyka*. „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5, s. 185–193.



## Taktyka kameleona

„Nie mówić, nie ufać, nie odczuwać. [...] Na wszelki wypadek”<sup>5</sup> – tak brzmi życiowa maksyma głównej bohaterki *Jolanty* Sylwii Chutnik. Z jakichś powodów ta młoda, niepewna siebie, pogrążona w marazmie dziewczyna postanowiła być twarda, nieprzejednana, nieufna i wycofana, ale na szczęście dla czytelników odpowiedź na pytanie „co do tego doprowadziło?” nie jest tak jednoznaczna, jak można by się domyślać. Biografia bohaterki przepełniona jest wprawdzie traumatycznymi doświadczeniami, ale i one nie tłumaczą wszystkiego. Niemniej wskutek nagromadzenia urazów wydaje się, że Jolanta została skazana na życiową klęskę. Jest bowiem – podobnie jak inne bohaterki wcześniejszych książek prozatorskich Chutnik – postacią na wskroś „zwyčajną”, pospolitą, jedną z wielu dziewczyn, które dorastały w latach osiemdziesiątych XX wieku w blokowisku (w tym przypadku sytuującym się na warszawskim Żeraniu, a więc w miejscu niejako dodatkowo naznaczonym „trudną historią i brakiem perspektyw”). Dzieciństwo Jolanty należałoby określić jako, jak się zdaje, „typowe”, bo na podwórkach, które były

wylane betonem! Piaskownice pełne mokrego piachu, z którego lepiło się najlepsze babki piaskowe. Ławki zielone z wylamanymi deskami, na których wryto nożem obelżywe wyrazy. Dzieciństwo udomowione, pełne kryjówek, gonitw i strzelania z patyków. Dzieciństwo tych, którzy budowali bazy w krzakach i trzymali w nich arcyważne skarby, szkiełko, nogę od lalki i kluczyk. I tych, którzy umawiali się pod trzepakiem i wykonywali na nim skomplikowane figury o nazwach „kiełbaska”, „fikoł” i „zwis”. Albo przyczepiali do ławki gumę do skakania i wrzeszczeli „kolanka”, „pas”, „szyjka”! Piłka przelatująca obok tablicy z napisem „Zakaz gry w piłkę”. Granie w zbijaka, kopanego w gałę i koszykówkę, z koszem albo bez kosza. Jazda na wrotkach i rozwalonych rowerach, akrobacje doprowadzające do zawału matki w fartuchach.

J, s. 37

Jolanta swoją biografią idealnie wpisuje się jednak w niesprzyjające okoliczności przestrzenne. Powiedzieć wszakże, że centralna

<sup>5</sup> S. CHUTNIK: *Jolanta*. Kraków 2015, s. 77. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie J podaję stronę, z której cytat pochodzi.

postać omawianej tu powieści autorki *Kieszonkowego atlasu kobiet* jest kolekcjonerką negatywnych doświadczeń, to wyrazić się dość ogólnie.

Rekonstrukcja życiorysu Jolanty nie przysparza żadnych trudności. Dzieje się tak choćby dlatego, że jej dramaty są dramatami wielu kobiet. Jej historia zaczęła się – rzecz by można – dość klasycznie. Gdy Jola była w podstawówce, została porzucona przez ojca, który odszedł do innej kobiety, tracąc kontakt z córką. Nie mogąc pogodzić się z odejściem męża matka dziewczyny, broniąc „prawa do picia jak niepodległości” (J, s. 21), popadła w alkoholizm i w konsekwencji umarła. Niemniej pozostała dla Jolanty niezwykle istotna. Była bowiem najważniejszą osobą, którą dziewczyna zwykła obwiniać o swoje trudne położenie, uważając, że zmarła jej na złość, „Depcząc marzenia i ambicję, jak również niwelując możliwość zmiany losu jej i najbliższych. Jedyna osoba, z którą mogła rozmawiać i która przychodziła do niej w nocy, by głaskać ją po głowie” (J, s. 86). Nieczuła za życia na jej potrzeby, matka miała wynagrodzić po śmierci córce brak zainteresowania i nieokazywanie dzieciom rodzicielskiego ciepła. To jednak jedna z wielu iluzji, jakim chciała ulec Jolanta.

Starający się pocieszyć osierocone dziecko krewni kusili wprawdzie „mglistą przyszłością, tak jakby coś, co ma się dopiero wydarzyć, mogło posklejać rozrywane serce i stłumić ból niedający chodzić, siedzieć i spać” (J, s. 71). Ale brutalna rzeczywistość ani na moment nie pozwalała o sobie zapomnieć. Opiekę nad niepełnoletnią przejął brat, który również po kilku latach zniknął z życia bohaterki, wyjeżdżając za granicę i nie utrzymując kontaktu z młodszą siostrą. Ale w jej życiorys wpisana została jeszcze jedna trauma – gwałt dokonany na niej przez sąsiada. Dziewczyna nikomu się nie zwierzyła, sądząc, że i tak nikt jej nie uwierzy. Mimo iż nie było to łatwe, chciała walczyć o samą siebie i nie pozwolić, by to zdarzenie zdeterminowało jej egzystencję. Nie do końca wszakże jej się to udało. Nawet jeśli decydowała się na oczyszczającą spowiedź, pisząc dziennik, to unikała „trudnych” tematów:

Zapełniała kolejne strony swoimi zwierzeniami, które nikomu nie były potrzebne, ale spisując je, miała poczucie głębokiego wniknięcia w swoją psychę, duszę i co tam jeszcze człowiek w środku

ma. Pamiętnik był niezawodną tratwą do przepływania przez meandry dojrzewania i nocnych smuteczków roszonych lżą.

J, s. 91

Notowała wszystkie, nawet te najbardziej banalne, drobiazgowe, nieistotne zdarzenia. Jednej z największych traum przelać na papier wszakże nie potrafiła. „Opisała je co prawda, ale potem skrupulatnie zamazała czarnym długopisem aż w kartce zrobiła się dziura. Czarna dziura” (J, s. 91). Wymazywanie z pamięci, zapominanie nie należy do prostych czynności.

Wydarzenie z dnia piątego czerwca tysiąc dziewięćset osiemdziesiątego dziewiątego roku. Dzień wcześniej ludzie szli do urn, cali w dzikim szale zmian. A dzień później pewna dziewczyna straciła nadzieję. I tego nie ma w kronikach filmowych. To się nie łączy z żadną oficjalną historią do odtwarzania na kolorowych akademiach ku czci, tutaj czci nie ma za grosz.

J, s. 91

Nic więc dziwnego, że osamotnienie i frustracja z czasem zaczęły się pogłębiać. W konsekwencji Jolanta uciekała w sny, fantazje lub autodestrukcyjne zachowania. Wszystko po to, by „Nie komplikować życia, taka dewiza. W razie czego zamykać oczy i przenosić się do krain w stylu jacht na wzburzonych falach lub pachnąca zielonym jabłuszkiem wanna. Mocno zaciskać palce na kawałku rozbitej butelki. Nie oglądać się za siebie” (J, s. 112). Iść naprzód i nie powracać do wspomnień – to nadrzędny zamysł zagubionej Jolanty, mający na celu zapewnić jej przetrwanie. Wszak, jak przekonywała sama siebie, „nie może być tak, że jeden epizod położy się cieniem na jej całym życiu, kasał ją będzie i odbierał jej możliwości” (J, s. 110). Milczy zatem, nie wierząc w to, że ktokolwiek jej uwierzy czy stanie w jej obronie i nie chcąc stygmatyzującego ją współczucia.

Dalsza część biografii dorastającej kobiety układa się także „klasycznie”: dziewczyna trafiła do szkoły krawieckiej, po której skończeniu wdała się w wakacyjny romans. Cięża i ślub z niemal nieznanym chłopakiem dopełniły obrazu beznadziei. Marzenia o własnym biznesie szwalnianym czy gastronomicznym spełzły na niczym. I choć wydawać by się mogło, że przeznaczenie dało Jolancie „drugą szansę”, stawiając na jej drodze kochającego męża

i córeczkę, to samounicestwiające zapędy dziewczyny przyspieszyły tempa. Nie mogąc odnaleźć swojego miejsca w świecie i próbując dopasować się za wszelką cenę, popadała w coraz głębszą depresję. Tak została bowiem wychowana, by ukrywać swoje prawdziwe uczucia. Wszak

Dzieci z rodzin rozbitych jak butelka na bruku codziennie wyjmują sobie odłamki z serca i zszywają krwawe rany. Na okrętkę zszywają, ścięciem pośpieszonym i mocnym jak ich napięte do granic możliwości mięśnie. Ich aorty wykrzywione od nerwowego przełykania śliny, ich sztywniejące kości. Jolanta wbijała sobie paznokcie w skórę i uśmiechała się szeroko.

J, s. 121

Nikt się nie troszczył o psychikę dorastającej w trudnych warunkach dziewczynki, ponieważ takie też były czasy. Jak przypomniał Dariusz Nowacki,

Powtórzmy: zagadka chorej duszy Jolanty nie zostanie rozwikłana. Jednocześnie – sugeruje pisarka – nie wypada doświadczeń bohaterki zredukować do studium odosobnionego przypadku. Wbrew pozorom Jolka nie jest odmieńcem; przeciwnie – cierpienia, które stały się jej udziałem, uznać trzeba za w miarę powszechne. Jednak wówczas – 30 lat temu – nie było szans na ich rozpoznanie, nie wspominając o środkach zaradczych. W czasach Jolki niewiele słyszało o depresji, a jeśli już, to uchodziła ona za chorobę niedłwie arystokratyczną. Krawcowa to mogła mieć żylaki, nie kłopoty z istnieniem<sup>6</sup>.

Żerań lat osiemdziesiątych pogłębiał dodatkowo destrukcję. Górzące nad przestrzenią kominy elektrociepłowni, kanał żerański, fabryka samochodów FSO, hotele robotnicze, rozpadające się kamienice, chaszcze i trzepaki tworzyły klimat miejsca, w którym dni „ciągnęły się jak guma do żucia, przyklei się taka do podeszwy i spowalnia kroki” (J, s. 11), a mieszkańcy zamknięci we własnym gronie, wzajemnie się infekując „rdzą”, niewiele się od siebie różnili i nie mieli wygórowanych oczekiwań.

W rezultacie bohaterka *Jolanty* Chutnik, mając niespełna dwadzieścia lat, trafiła do szpitala psychiatrycznego, gdzie jej oso-

<sup>6</sup> D. NOWACKI: *Depresja krawcovej*. <http://wyborcza.pl/1,75410,19013230,jolanta-sylwii-chutnik-depresja-krawcovej-recenzja.html> [dostęp: 4.06.2016].

bowość została zdiagnozowana jako chwiejna i ze skłonnościami samobójczymi. Czy można było tego uniknąć? Wydaje się, że nie. Jola jest wyizolowana, sam na sam zmagając się z własnymi lękami i potrzebami, od nikogo nie otrzymując wsparcia. Niezaspokojone pragnienie głaskania jest jednym z tych, które będzie miało w jej dorosłym życiu największe konsekwencje. Ponadto nieznośna świadomość tego, że wszyscy ją porzucają (najpierw ojciec, potem matka i brat), sprawiła, że tym łatwiej wyzbyła się emocji. Nie miała więc szans na wygraną z depresją, a jej jedyną reakcją były ucieczki od rzeczywistości, których doznawała, ściskając do bólu kolorowe szkielecki czy śpiąc. Nie potrafiła też poprosić o pomoc, ponieważ nikt jej nie nauczył kochać. Jej dom i dzieciństwo uległy destrukcji, stając się bolesnym dziedzictwem przekazywanym z pokolenia na pokolenie. W efekcie Jolanta jawi się jako „klasyczny” przypadek dziecka naznaczonego traumą porzucenia, z którym dziewczyna wbrew sobie będzie przez wiele lat walczyła. Jak się jednak okazało, nieskutecznie. Jak zauważyła Malwina Wapińska, „Chutnik napisała powieść o klątwach, jakie przekazują sobie kolejne pokolenia. Nie ma ucieczki od schematów, których wyuczono nas w dzieciństwie. W swoim małżeństwie Jolanta instynktownie przyjmie pozycję swojej matki i będzie oczekiwać, że mąż zachowa się jak ojciec”<sup>7</sup>. Toteż nieustannie będzie podejrzewała męża, że – podobnie jak jej ojciec – Andrzej również opuści rodzinę. Obawa przed kolejnym porzuceniem paraliżowała Jolantę do tego stopnia, że zdarzało jej się zostawić bez opieki własne dziecko. Sylwia Chutnik pokazuje także bezskuteczność dzisiejszej popowej terapii, której symbolem uczyniła onegdaj niezwykle popularny program Anatolija Kaszpirowskiego – hipnotyzera specjalizującego się w medycynie niekonwencjonalnej.

Największy chyba kłopot, z jakim zmagają się Jolanta, to nieumiejętność określenia życiowego celu. Bohaterka nie wie *de facto*, czego pragnie i jak to osiągnąć. Jest absolutnie bierna. Zawsze bowiem wybierała strategię kameleona. Dzieje się tak dlatego, że chciała przeżyć życie bezboleśnie, będąc niewidoczną dla innych. Toteż lubiła się wtapiać w otoczenie, by nikomu nie przeszkadzać.

---

<sup>7</sup> M. WAPIŃSKA: *Piętno pochodzenia z bloku*. <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/897318,jolanta-sylwia-chutnik-recenzja.html> [dostęp: 3.06.2016].

W konsekwencji utraciła niezbędną do „normalnego” społecznego funkcjonowania wrażliwość. Stąd stabilizacja u boku męża była tylko następną iluzją. Inaczej wszakże być nie mogło, skoro Jolanta nauczyła się nie odczuwać, wierząc, że „Życie to nie są jakieś tam frywolitki, tylko cała gama zła. Uświadom to sobie, bo potem zdziwienie i pretensje” (J, s. 100). Bohaterka *Jolanty* nie chciała być zaskakiwana i nie potrafiła brać odpowiedzialności za własne czyny. Nie umiała też okazywać ciepła i zaangażowania. Stała się przeto nie tylko ofiarą mężczyzn (porzucenie przez ojca, gwałt, brak zainteresowania brata, niemożność dogadania się z mężem), lecz w równym stopniu krzywdzicielką samej siebie. Nie potrafiła się ogarnąć i wziąć spraw w swoje ręce, ale prawdziwy kryzys tożsamości przeżyła – paradoksalnie – dopiero wówczas, gdy urodziła córkę. Strach przed nieumiejętnością sprostania roli żony i matki spowodował, że Jolanta coraz mocniej zapadała się w siebie. W efekcie pewnego dnia coś w niej pękło i wyruszyła pieszo ku Bałtykowi.

*Jolanta* potwierdza konsekwencję wyborów tematyczno-poetologicznych Sylwii Chutnik. I tu mamy do czynienia z balladowym stylem, ze specyficznym językiem, z wszechobecną ironią. Tym razem jednak kwestie socjalne zeszły na plan dalszy, a literackie klisze czy stereotypowe wyobrażenia zostały w jakimś sensie odświeżone. Gdzieś w tle zachodzi transformacja ustrojowa przypominająca o tym, w jaki sposób siermiężne lata osiemdziesiąte XX wieku przekształciły się w kapitalistyczne szaleństwo. Szarość codzienności powoli ustępowała rozstawianym na ulicach kolorowym reklamom, ale nie do końca było wiadomo, w jaki sposób skorzystać z szans, jakie podsuwał nowy system, i w jaki sposób uniknąć pułapek konsumpcjonizmu. Wszak „Był rok osiemdziesiąty dziewiąty, kraj otrzymał właśnie możliwość wyjścia z zapaści i ręce mu się trzęsły. A ludzie przysiedli w kuckach i czekali. Wgapiali się codziennie w telewizor i czekali” (J, s. 90–91). Czekali, aż urealnią się wizje znane z katalogów z RFN-u, ale nic takiego nie miało miejsca. W zamian za to odsłoniły się potransformacyjna groza i prowizorka. Mimo iż końcówka poprzedniej epoki zbiegła się z wchodzeniem Jolanty w dorosłość, to koszty przekształceń ustrojowych zdawały się mieć niewielki wpływ na kobietę. Tematem głównym bowiem omawianej tu prozy autorki *Dzidzi* stały się

siła podświadomości i konsekwencje dziedziczenia po rodzicach lęków, które uniemożliwiają szczęśliwą egzystencję. To opowieść o rozbitym domu, który nie konotuje bezpieczeństwa i daleki jest od Arkadii, oraz o trudach (od)budowania międzyludzkich relacji. Ale to także narracja problematyzująca nieprzeniknioność ludzkich zachowań, pozwalająca balansować na granicy „normalności” i obłędu, rzeczywistości i destrukcyjnych lęków, wytrzymałości i poddania się. Nie do końca bowiem wiadomo, dlaczego Jolanta ugięła się pod ciężarem swojego losu i dlaczego przerosły ją proste w gruncie rzeczy obowiązki. Sylwia Chutnik tym razem nie pokusiła się o odkrycie wszystkich kart, starając się – jak sądzę – przekonać, że przeciętna osobowość może kryć intrygujące tajemnice, bo człowieczej psychiki nie da się sprowadzić tylko i wyłącznie do opisywanych w psychologicznych poradnikach przypadków. Ten, komu się wydaje, że jest inaczej, uwierzyłby zapewne w skuteczność seansów Kaszpirowskiego. A to, jak wiadomo, donikąd nie prowadzi.

### Taktyka uników

„Byłam wybitną specjalistką od uników. Zaawansowaną oszustką. Manipulatorką. Zdawałam się na innych tylko po to, żeby mieć alibi” – wyzna Małgorzata Miła, główna bohaterka *Pięćdziesiątki*<sup>8</sup> Ingi Iwasiów, dobiegająca pięćdziesiątki kobieta, która jest upajającą się zwykle „pięćdziesiątkami” alkoholiczką. Jej biografia – podobnie jak życiorys młodszej o dekadę Jolanty – jest dość „typowa”. Jej matka również umiera, ojciec powtórnie się żeni, ona dorasta w Szczecinie w okresie Polski Ludowej. Podejmuje studia, wyjeżdża do Londynu, po powrocie do kraju podejmuje pracę lektorki języka angielskiego. W przeciwieństwie jednak do bohaterki powieści Sylwii Chutnik Gosia, której w dzieciństwie niczego nie brakowało („Byłam dzieckiem kochanym. Rodzice starali się dawać mi wszystko – dobre jedzenie, ładne ubrania, mądre książki, interesujące wakacje, zajęcia pozalekcyjne” – P, s. 19), nawiązuje

<sup>8</sup> I. IWASIOŃ: *Pięćdziesiątka*. Warszawa 2015. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu P podaję stronę, z której cytat pochodzi.

rozmaite relacje interpersonalne, doświadczając zarówno przyjemności, jak i rozczarowań. W efekcie tego musi borykać się między innymi z problemem kleptomanii przyjaciółki ze szkoły podstawowej, z koniecznością zaakceptowania nowej rodziny ojca, samobójstwem poznanej na terapii koleżanki czy porażkami kolejnych sesji terapeutycznych. Ale w życiu bohaterki nie wydarza się nic takiego, co jasno wskazywałoby przyczynę popadnięcia w nałóg. Autorka *Bambina* przekonywała: „Ja swoją Gosię pomyślałam jako kobietę, której nie trzeba zranić, żeby miała rany, bo w życiu nie ma prostych zależności przyczyny i skutku”<sup>9</sup>. W efekcie Małgorzata pije, bo lubi, z przyzwyczajenia i z potrzeby poszukiwania przyjemności. Jej codzienność wypełnia przeto przede wszystkim picie dewastujące jej organizm i wyznaczające rytm życia, a jednak picie, które traktuje jako „normalność”. „Reszta – praca, relacje z ludźmi, miłość – stanowiła jedynie oprawę” (P, s. 141). Jak podkreślali komentujący tę powieść recenzenci,

W tym życiu nie ma niczego ważniejszego od alkoholu – do niego muszą się dostosować przyjaźnie, związki, praca. Sztuka picia jest sztuką umiejętnego kłamania i manipulowania – bohaterka „Pięćdziesiątki” obie opanowała do perfekcji. Jest w literaturze język pijackiej brawury i ascetyczny język trzeźwienia. Pierwszy napędzał prozę Jerzego Pilcha i Malcolma Lowry’ego. Drugi wybiera Inga Iwasiów. U niej alkoholizm nie ma nic z widowiskowości, nie uszlachetnia, nie wiedzie do romantycznego samozatrącenia. Zamiast pijackiej fantazji i dezynwoltury jest odstręczająca fizjologia picia. Upijanie się to niekończąca się walka z ciałem – to ono wiecznie stoi na przeszkodzie. Ono i ludzie, którzy próbują być bliscy<sup>10</sup>.

Zbliżanie się do pięćdziesiątych urodzin czyni wszakże Małgorzatę podatną na konfesję. Znajdując się niejako u kresu wytrzymałości fizycznej, powraca do tego, co minione, i opowiada samej sobie własne życie. Przywołuje zapamiętane z przeszłości

<sup>9</sup> Gośka i Jolka. Inga Iwasiów i Sylwia Chutnik. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6212-goska-i-jolka.html> [dostęp: 4.06.2016].

<sup>10</sup> J. DEMIAŃCZUK, W. PRZYLIPIAK, M. WAPIŃSKA: *Rolling Stones, Inga Iwasiów i Stephen King. Literackie nowości*. „Kultura. Gazetaprawna.pl” z 6.11.2015. <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/903785,rolling-stones-inga-iwasiow-i-stephen-king-literackie-nowosci.html> [dostęp: 28.06.2016].



zdarzenia: smak truskawkowego tortu urodzinowego, potrzebę unikania witania się ze znajomymi spowodowaną pychą i poczuciem upodrzednienia lub obawą przed odrzuceniem czy wyzwicka i klaps wymierzony przez kierowcę, któremu wbiegła przed maskę. Na początku swej spowiedzi wyznaje: „Kuliłam się od zwykłych relacji międzyludzkich, jeszcze nieprzyzwyczajona do obcesowego stawiania granic, do tego wszystkiego, czego z czasem nie rejestrujemy nawet kątem oka” (P, s. 27). Ale z biegiem lat nauczyła się owe granice ustanawiać, by z perwersyjną przyjemnością móc je przekraczać. Nie chodzi tylko o pogłębiające się uzależnienie, które także wyznaczało konkretne limity:

W szczytowej fazie alkoholizmu upijałam się wódką, najlepiej ją tolerowałam. Wypracowałam sobie dobowy system zażywania. Każda zmiana ryzykowna jak zdrada. Upicie się whisky, brandy, drinkami na skądinąd dobrym ginie, campari czy likierze Passoã wyrzucało mnie brutalnie na brzeg kolejnego dnia. [...] Wystarczyło przestrzegać zasad – nie tykać na przykład baltic vodki, straszliwego zajzajeru działającego jak samogon przedwcześnie zlany z gara i nie dość starannie przepuszczony przez kolumnę rektyfikacyjną – a skutki pozostawały na stałym, znajomym poziomie.

P, s. 36

W przypadku bohaterki *Pięćdziesiątki* mamy jednak do czynienia ze specyficzną konfesją. Wszak Małgorzata swoją opowieść traktuje dokładnie tak, jak podchodzi do rozmaitych terapii: rozszyfrowawszy zasady nimi rządzące, podejmuje grę i demontuje, obnażając schematy i klisze. Iwasiów, pokazując strategię uników alkoholika, podkreśla nieskuteczność terapii:

Ciągle mi mówiono, że trzeba spojrzeć prawdzie w oczy. Terapie zlewały się w jedną niepraktyczną poradę: należy skonfrontować się z niewygodną prawdą. Kim byłam, dlaczego piłam, co chciałam utopić? Od czego uciekałam? I – według jakiego planu, od jakiego miejsca podejmę trzeźwe życie? Znałam wiele odpowiedzi. Potrafiłam odgrywać rozdzierające serce i usypiające umysł sceny rozpoznania, przełomu, nadziei. Na wszelki wypadek zerkałam w lustro i kontrolowałam napięcie mięśni twarzy, na wszelki wypadek myślałam o czymś innym, jak mężczyzna powstrzymujący orgazm. Żeby nie uwierzyć. Bo nie było jednej przyczyny, jed-

nego defektu charakteru, jednej usterki losu. To, co chciano ode mnie usłyszeć, nie pasowało do tego, co widziałam w lustrze.

P, s. 239–240

Z tego też powodu (chęci oszukiwania, manipulowania), jak można się domyślać, w jej opowieści znajdziemy właśnie elementy stereotypowe. I tak na przykład, podobnie jak wielu innych nałogowców swoją przygodę z alkoholem Małgorzata rozpoczęła dość wcześnie, z czasem nabierając pewności, że picie jest „konsekwentnym, autodestrukcyjnym, dającym napęd do życia” (P, s. 39) procederem. Uległa mu, wierząc, że robi to na swoich własnych zasadach:

Podsuszona w kilku podejściach, czerpałam siłę z przekonania o unii między mną a nałogiem. W tej pokrętej logice chodziło o panowanie nad alkoholizmem, polegające jednak nie na wygaszaniu aktów pijaństwa czy wręcz na abstynencji, lecz na codziennym mierzeniu się z wrogiem. W coraz lepszym rynsztunku, z coraz lepszą taktyką. Siadałam sama naprzeciwko butelki i w myśli wygłaszałam tyradę. „Nie dam się byle czemu. Będę piła, bo tak chcę. Taka jest wola moja. Na ból stawów. Na bezsenność. Nie za dużo. Bez śladów. [...] Jestem silniejsza od wódki. Po prostu jej używam. Rozsądnie. Nie pić nie byłoby sztuką. Sztuką jest pić na swoich warunkach”.

P, s. 161

Pięćdziesiątka jest nie tylko miarą odmierzanej wódki, lecz także urasta niemal do swego rodzaju symbolu. Nie tylko obrazuje transformację ustrojową (wszak w PRL-u pijało się „czterdziestki”), ale daje też możliwość przekroczenia granicy psychofizycznej, moralnej, estetycznej. Rozluźniając (dosłownie i w przenośni), zmienia punkt widzenia i postrzeganie samej siebie:

Czuję jej niepowtarzalny, ostro-znajomy smak w ustach, w przełyku, w żołądku. Czuję to ciepło w środku, ten malejący dystans do ludzi. Podróż alkoholu przez krew do głowy. Wspaniała chwile spokoju, zwiotczenia, znieczulenia po pierwszej pięćdziesiątce, kiedy następna stoi przede mną, dosłownie na wyciągnięcie ręki, w butelce, której nikt mi nie zabierze, nie zamknie za żadanymi wzmocnionymi drzwiami. Dalej już pójdzie. Nawet gdybym miała stracić urodę, kondycję i zdrowie. Po pięćdziesiątce to nie takie ważne, nie pierwszoplanowe, zważywszy na moje położenie. Do-

stałam od życia, co miałam dostać. Nie muszę niczego udawać, nikogo czarować. Spróbuję nie polecieć na łeb na szyję. Będę sobie osładzać kolejne tygodnie i miesiące wykwintnym alkoholem zagryzonym zdrową żywnością.

P, s. 45

Małgorzata ma jeszcze jeden nałóg – seks. Truizmem jest dziś stwierdzenie, że spożywanie alkoholu sprzyja rozpasaniu erotycznemu. Pełną tego świadomość ma również narratorka *Pięćdziesiątki*, przyznając:

Alkohol rozluźnia obyczaje. Sypiałam z przypadkowymi ludźmi, a potem próbowałam pozbyć się lepszego dyskomfortu, jaki wywoływały te incydenty. Umawiałam się następnego dnia na wino w kawiarni, starałam się dodać szczyptę romantyzmu do przypadkowego pijackiego seksu. Zwykle się nie udawało, byli zbyt nieśmiali albo zbyt lubieżni, żeby na trzeźwo zrobić krok dalej. Nieśmiali, bo lubiałam mieć przewagę, czuć, że jestem górą i dysponuję sobą według własnego uznania. Lubieżni, bo tacy mnie naprawdę pociągali. I jedni, i drudzy byli trudno sterowalni. Pierwsi bali się dominacji, drudzy nie potrafili lubić kogoś, kogo nie szanowali. Ruchali na imprezach łatwe, spotykali się z porządnyimi.

P, s. 124

Małgorzata do spraw erotycznych zawsze miała lajtowy stosunek. W klasie maturalnej należała do „nieformalnego klubu wyzwolenia seksualnego” (P, s. 124), który postulował świadome naruszanie mieszczańskich zasad. Ale połączony z lekkim alkoholizowaniem się „wolny seks, nie orgia”, także nie satysfakcjonował w pełni bohaterki *Pięćdziesiątki*, która urywała się „z klubowego łańcucha” i szła „w tango w inne rewiry”. Intymne relacje z innymi mężczyznami i kobietami nie służą jej zatem do budowania trwałych układów interpersonalnych. Wybiera „wolny” zawód nie tylko po to, by móc się oddawać nałogowi, ale również po to, by ograniczać kontakty z innymi. Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz przekonywała, że uprawianie tzw. wolnego zawodu pozwala bohaterce omawianej tu powieści Iwasiów

dawkować sobie też pracę. Identycznie postępuje z ludźmi: ona nie leczy swojego nałogu miłością, która powszechnie uchodzi za rzekomo świetne lekarstwo, ale związkami z kobietami i mężczyznami próbuje podleczyć ciało. Nie jest tak naiwna, by sądzić, że Aśka

lub Zbyszek wyrwą ją z nałogu, chodzi tylko i aż o podreperowanie nadwątlonych sił, o to, by ciało wypoczęło, zajęło się czymś/kimś innym<sup>11</sup>.

W rezultacie inni ludzie byli dla Małgorzaty zaledwie (lub aż) „przerywnikiem”: „Zawieszałam picie, ożywiana związkami. Dla kogoś, z powodu kogoś, żeby ten ktoś nie rozpoznał we mnie skłonności do ruiny, żeby nacieszyć się dotykiem, rozmową, błyskiem w oku, planowaniem następnego dnia i kolejnego bez ustępstw na rzecz kaca, żeby nikt nigdy nie musiał za nikogo się wstydzić i w niczym imieniu kłamać” (P, s. 218). Erotyka jawi się tu zatem jako przestrzeń – przynajmniej na moment – wyzwalająca. To jednak pozory. Wszak do owego „zawieszania” dochodzi w wyjątkowych sytuacjach (na przykład w kontaktach z młodszą siostrą) i jedynie na chwilę. Małgorzata nie traktuje przeto związku z Aśką lub ze Zbyszkim jako lekarstwa, ocalenia. Za każdym razem wchodzi w swoją rolę (osoby chcącej się leczyć), by dzięki oszustwom i manipulacjom pozostać wierną swojemu nałogowi. „Byłam przekonana, że wiem o sobie wszystko, że wiem wszystko o swojej zdolności do manipulacji. Asia patrzyła badawczo, ale ja byłam lepsza w te klocki: od małego podglądałam ludzi, uczyłam dorosłych i dzieci. Zanim przeniknęła moje intencje, stosowałam unik” (P, s. 192). Uniki w codziennych kontaktach z bliskimi przekładały się na uniki podczas sesji terapeutycznych. W efekcie choroba infekowała coraz mocniej, uniemożliwiając dotarcie do głębi własnego „ja”.

*Pięćdziesiątka* Iwasiów to zatem także opowieść z pogranicza autobiografii i konfabulacji. Nie chodzi tylko o wierne odwzorowywanie szczecińskich realiów Polski Ludowej, ale przede wszystkim o swego rodzaju „dystrybuowanie siebie”<sup>12</sup>. Autorka *W powietrzu* w rozmowie z Katarzyną Nadaną przyznawała:

<sup>11</sup> M. ZDUNIAK-WIKTOROWICZ: *Pić a żyć*. „Nowe Książki” 2015, nr 11, s. 10.

<sup>12</sup> Zob. między innymi Z. MAJCHROWSKI: *Pisarz i jego sobowtór*. W: *Autor – podmiot literacki – bohater*. Red. A. MARTUSZEWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1983, s. 47–59. Por. A. ŁEBKOWSKA: *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków 2001; K. ROSNER: *Narracja, tożsamość, czas*. Kraków 2003. Zob. też *Narracja jako sposób rozumienia świata*. Red. J. TRZEBIŃSKI. Gdańsk 2002; G. GROCHOWSKI: *Historia i historie*. W: *Praktyki opowiadania*. Red. W. GRAJEWSKI, Z. MITOSK, B. OWCZAREK. Kraków 2001.

Temat picia podejmowałam już kilka razy. Nie ukrywam też, że sama mam za sobą doświadczenie alkoholizmu. [...] Ten temat pociągał mnie jako zadanie literackie od wielu lat. Słowo intensyfikacja chyba pasuje do książki – kiedy ją pisałam, przypominałam sobie rozmaite swoje motywacje do picia – niekoniecznie te, które są przywoływane w procesie terapeutycznym. Miałam też potrzebę opowiedzenia o picciu nie poprzez filtr procesu wychodzenia z nałogu, tylko poprzez filtr świadomości stawiającej opór terapii. Na początku powieści umieściłam kilka scen, które wiążą się z zakazanymi przyjemnościami. Oczywiście droga od czekoladek z rumem wyjadanych z barku rodziców w PRL-owskiej meblościance nie wiedzie prosto do alkoholizmu, ale ważne wydawało mi się, żeby pokazać, że do nałogu może prowadzić nieokiełznana potrzeba przyjemności, a nie jakiś deficyt emocjonalny czy trauma<sup>13</sup>.

W przypadku prowadzonej w pierwszej osobie liczby pojedynczej *Pięćdziesiątki* nie tyle zatem mamy do czynienia z narracją autobiograficzną, ile z próbą zuniwersalizowania opowieści. Autorka *Bambina* stara się przekonać, że podobne doświadczenia znaleźć można w życiorysach wielu kobiet, wśród których są i takie, które uciekły w nałóg alkoholowy nie dlatego, że zdecydowały o tym wpływy środowiska, trauma czy geny. (I)grając z metodologią terapeutyczną, stara się komplikować, podrzucać i jednocześnie mylić tropy tak, by elementy biografii nie układały się w spójną całość.

Ósma klasa nie brzmiała wiarygodnie. Co się liczyło? Podpijanie z barku? Prywatki? Resztki z kieliszków na imieninach? Tak na poważnie to od drugiej klasy liceum. Na pewno. Wcześniej jak wszyscy w mojej dzielnicy. Ale nie chciałam o tym mówić, bo elementy układanki wpadłyby wtedy na swoje miejsca. Strata – żal – brak oparcia w ojcu. Wypełniony po brzegi barek. Samotność. Słabość. Nieprzerobiony żal. Nie chciałam historii, w której winna byłaby matka, jej choroba i śmierć. Gdybym w taki sposób przedstawiła przebieg zdarzeń, terapeuci mieliby za łatwo.

P, s. 187

Stąd „poszarpana”, pełna luk i czasowych przeskoków narracja, która mimowolnie o(d)słania dezzerterkę. Taką strategię Iwasiów

<sup>13</sup> *Pokój z prozą*. Z Inga IWASIÓW rozmawia Katarzyna NADANA. „Nowe Książki” 2015, nr 11, s. 6.

wybrała celowo. W rozmowie z Sylwią Chutnik na marginesie *Jolanty i Pięćdziesiątki* autorka *Smaków i dotyków* konstatowała: „[...] prowadzimy po śladach narracji terapeutycznej, ale chyba tylko po to, żeby pokazać jej bezradność. Nie będzie żadnego odślonięcia przyczyn i skutków, przepracowania, nowego życia. Nie jest tak, że na początku był grzech, a potem będzie odkupienie”<sup>14</sup>.

\* \* \*

Zarówno Jolka, jak i Małgorzata tego odkupienia nie doświadczą. Nie o nie jednak, jak się zdaje, pisarkom chodziło. Obie bohaterki dość szybko muszą przestać być dziećmi i dorosnąć, ale obie muszą to zrobić za wcześnie.

Jolka ucieka więc w świat kolorowych szkiełek, zabawek i przeszłości. Już słyszę te komentarze niedoszłych terapeutów: „Proszę w tej chwili dojrzeć i porzucić dziecięcy świat”. Jola w pewnym momencie próbuje to zrobić, kiedy niszczy domki dla lalek, które nieżyjąca już matka sklejała nocami. Domki dla lalek są niepoważne, dorosła kobieta z dzieckiem powinna się ich pozbyć, aby zmylić ślady<sup>15</sup>.

Obie jako swego rodzaju strategię obronną wybierają dezercję. Jolanta chce być niewidzialna, Małgorzata zaś staje się specjalistką od manipulacji. Obie ponoszą klęskę, przekonując, że granica wytrzymałości jest niezwykle łatwo przekraczalna. Źródło autodestrukcyjnych działań może być wiele. Sylwia Chutnik, podpowiadając jedną z interpretacji, wskazywała relację z matką:

A raczej: jej [relacji – A.N.] temperatura. Albo dla naszych bohaterek matki są jak rewers emocjonalny, albo z kolei to ich sprzężenie, z którego konsekwencjami walczą jak mogą. Pchają się w ekstremalne chłania, ucieczki i całą gamę innych pomysłów. Żeby zerwać pępowiny. Albo żeby je odnaleźć i świadomie odrzucić. Tyle się napisało o relacjach matka – córka, tyle się tych rzekomo toksycznych historii prześledziło. A tu nie klasyczna, tak sądzę, figura Złej Matki się pojawia, ale raczej Córki Zagubionej. Tej, która stara się wreszcie przekląć matrylinearność klęski zamienić w coś dobrego. W coś, co wreszcie będzie dobrą bajką dla wszystkich

---

<sup>14</sup> *Gośka i Jolka...*

<sup>15</sup> Tamże.

kobiet. Rzecz skazana na porażkę, z kręgu idealistycznych pragnień<sup>16</sup>.

Zawieszono między przeszłością a terażniejszością, między intymnością a powszedniością, między walką a uległością, moralnością i jej przekroczeniem, tradycją a ponowoczesnością bohaterki powieści Sylwii Chutnik i Ingi Iwasiów przekonują, że kobiecość niejedno ma oblicze. To frazes, jakich – także w *Jolancie* czy *Pięćdziesiątce* – wiele. Ale czy można mieć o to do pisarek pretensje, skoro „życie to nie są jakieś tam frywolitki”?

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- CHUTNIK S.: *Jolanta*. Kraków 2015.  
IWASIOŃ I.: *Pięćdziesiątka*. Warszawa 2015.

### Bibliografia przedmiotowa

- DEMIĄNCZUK J., PRZYLIPIAK W., WAPIŃSKA M.: *Rolling Stones, Inga Iwasiów i Stephen King. Literackie nowości*. „Kultura. Gazetaprawna.pl” z 6.11.2015. <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/903785,rolling-stones-inga-iwasiow-i-stephen-king-literackie-nowosci.html> [dostęp: 28.06.2016].
- Gośka i Jolka. *Inga Iwasiów i Sylwia Chutnik*. <http://www.dwutygodnik.com/artikul/6212-goska-i-jolka.html> [dostęp: 4.06.2016].
- GROCHOWSKI G.: *Historia i historie*. W: *Praktyki opowiadania*. Red. W. GRAJEWSKI, Z. MITOSEK, B. OWCZAREK. Kraków 2001.
- IWASIOŃ I.: *Granice normy i tryby wykluczeń*. W: *Figury normalności*. Red. T. CZAPLIŃSKI, Z. PRZYCHODNIAK, P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2002.
- IWASIOŃ I.: *Intymność i rynek*. „Dekada Literacka” 2004, nr 3.
- ŁEBKOWSKA A.: *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków 2001.
- MAJCHROWSKI Z.: *Pisarz i jego sobowtór*. W: *Autor – podmiot literacki – bohater*. Red. A. MARTUSZEWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1983.
- Narracja jako sposób rozumienia świata*. Red. J. TRZEBIŃSKI. Gdańsk 2002.
- NOWACKI D.: *Depresja krawcovej*. <http://wyborcza.pl/1,75410,19013230,jolanta-sylwii-chutnik-depresja-krawcovej-recenzja.html> [dostęp: 4.06.2016].

---

<sup>16</sup> Tamże.

- NOWACKI D.: *Ścieżki dostępu. Popularna proza kobieca i krytyka*. „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5.
- Pokój z prozą. Z Inga IWASIÓW rozmawia Katarzyna NADANA. „Nowe Książki” 2015, nr 11.
- REWAJ J.: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury”*. „Pogranicza” 1997, nr 2.
- ROSNER K.: *Narracja, tożsamość, czas*. Kraków 2003.
- WAPIŃSKA M.: *Piętno pochodzenia z bloku*. <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/897318,jolanta-sylwia-chutnik-recenzja.html> [dostęp: 3.06.2016].
- ZDUNIAK-WIKTOROWICZ M.: *Pić a żyć*. „Nowe Książki” 2015, nr 11.

Agnieszka Nęcka

„Życie to nie są jakieś tam frywolitki”

On *Jolanta* by Sylwia Chutnik and *Pięćdziesiątka* by Inga Iwasiów

#### Summary

For at least two decades the prose writers have been holding a dialogue with culture, demonstrating, among others, that the burden of experience cannot be left behind, and social conditions in which we grow up determine our present days and influence our future. The protagonists of feminine stories (as well as the writers themselves) test boundaries of various kinds: the possibilities of linguistic articulation, emotional expression, controverting the story or female endurance (mental and physical). It is sufficient to recall two novels published in 2015 (*Jolanta* by Sylwia Chutnik and *Pięćdziesiątka* by Inga Iwasiów) to see that the writers are not afraid to deal with difficult subjects and they try to prove that modern women, by developing various strategies of survival (the most important being the tactics of chameleon and the tactics of dodging), are strong, even if they do not come away unscathed from adversities.



Emilia Wilk

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**„Jeżeli jeszcze miała coś swojego,  
było to jej ciało – jedyne, co mają zwierzęta”  
O *Nocnych zwierzętach* Patrycji Pustkowiak**

W zamieszczonym na czwartej stronie okładki *Nocnych zwierząt*<sup>1</sup> blurbie Patrycja Pustkowiak przekonuje: „[...] zawsze chciałam napisać powieść alkoholową z kobietą w roli głównej. Wymyśliłam więc Tamarę Mortus i skazałam ją na upadek, wysyłając na spotkanie z jej własnymi demonami. Oraz z tymi, które powołuje do życia współczesna cywilizacja, ten katalizator udręk”<sup>2</sup>. Debiut prozatorski Pustkowiak będzie zatem wymierzony przeciwko patriarchalnej, kapitalistycznej, konsumpcyjnej rzeczywistości, w której główna bohaterka Tamara „żadnego zaspokojenia się nie doczeka”<sup>3</sup>.

Tamara Mortus to niemal trzydziestoletnia nowoczesna singielka z Warszawy, która powoli odcinała się od świata zewnętrznego. Była kobietą zamkniętą w sobie, outsiderką obawiającą się innych ludzi. Każdorazowe wyjście poza mury mieszkania sprawiało, że ogarniały ją lęk i odraza. Jej skrzynka e-mailowa z czasem zaczęła wypełniać się jedynie reklamami, telefon milczał, a o jej urodzinach (nawet pomimo aplikacji facebookowej) nikt nie pamiętał. Postanowiła zatem zniknąć także ze świata wirtualnego – tym bardziej że przez życie bohaterki przewinęło się wielu

---

<sup>1</sup> Cytat w tytule szkicu z: P. PUSTKOWIAK: *Nocne zwierzęta*. Warszawa 2013, s. 219. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie N podaję stronę, z której dany cytat zaczerpnęłam.

<sup>2</sup> Tamże, czwarta strona okładki.

<sup>3</sup> K. DUNIN: *Pijana i przereqbana*. <http://www.krytykapolityczna.pl/artyku/ly/czytaj-dalej/20131030/dunin-pijana-i-przerabana> [dostęp: 12.10.2015].

mężczyzn, dla których była jedynie zdobyczą<sup>4</sup>. Jeszcze częściej z powodu uzależnień zmieniała pracę. Tamara nie dbała nie tylko o nią, ale także o własną reputację. Ważniejszy był telefon do diler. W konsekwencji „przegrała na każdym z możliwych pól rywalizacji: zawodowym, finansowym, seksualnym i uczuciowym. Jej życie od dłuższego czasu można określić wyłącznie jednym słowem: upokorzenie” (N, s. 220). Ale, zdaniem Dariusza Nowackiego, można uznać, iż Tamara jest postacią psychologicznie niewiarygodną. Nic nie wiemy na temat jej dzieciństwa, młodości, tego, co spowodowało pragnienie samozatrącenia. Możliwe, że jedyną odpowiedzią jest ta, iż Tamara nie lubi nie tylko świata i bliźnich, ale ponadto samej siebie<sup>5</sup>. Najlepszym bowiem przyjacielem Tamary jest Jack Daniel<sup>6</sup>. Justyna Sobolewska zauważa natomiast, że kobieta nie pije alkoholu po to, aby kogoś poznać. Nie wierzy już w relacje międzyludzkie<sup>7</sup>. Wobec tego

konstrukcja bohaterki sprawia też, że obserwujemy ją zza szyby, nawet kiedy dzieją się rzeczy straszliwe, i to nieco przeszkadza. Czy ktoś lub coś był winny? Czytelnik sam musi na to odpowiedzieć. Książka Pustkowiak dobrze prześwietla naszą rzeczywistość, w której „możesz być, kim chcesz, przede wszystkim zaś nikim”<sup>8</sup>.

W konsekwencji Tamara zatracą się w chaosie, zmierzając ku autodestrukcyj. Wszak

---

<sup>4</sup> Por. G. BAUDLER: *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizm, religia*. Przeł. A. BANIUKIEWICZ. Gdynia 1995, s. 96.

<sup>5</sup> Por. D. NOWACKI: *Mocny debiut*. [http://wyborcza.pl/1,75475,14973954,\\_Nocne\\_zwierzeta\\_\\_Patrycji\\_Pustkowiak\\_\\_mocny\\_debiut.html#ixzz3QPYYbac8](http://wyborcza.pl/1,75475,14973954,_Nocne_zwierzeta__Patrycji_Pustkowiak__mocny_debiut.html#ixzz3QPYYbac8) [dostęp: 24.11.2015].

<sup>6</sup> Por. J. SOBOLEWSKA: *Piję, więc jestem*. <http://www.polityka.pl/tygodnik-polityka/kultura/ksiazki/1562505,1,recenzja-ksiazki-patrycja-pustkowiak-nocne-zwierzeta.read> [dostęp: 22.11.2015].

<sup>7</sup> Por. tamże.

<sup>8</sup> Tamże. Grzegorz Wysocki z kolei konstatuje: „Tamara to postać zbudowana z papieru, ze słów i piętrzących się przed nami porównań, postać od początku do końca niewiarygodna i nieprzekonująca psychologicznie. Bardziej typ, symbol, a nawet – ironizując, choć tylko trochę – metafora naszych czasów i personifikacja przedstawicielki najbardziej płynnego z najbardziej nowoczesnych światów niż postać z krwi i kości”. G. WYSOCKI: *Patrycja Pustkowiak „Nocne zwierzeta”*. <http://culture.pl/pl/dzielo/patrycja-pustkowiak-nocne-zwierzeta> [dostęp: 10.10.2015 r.].

dotychczasowe życie (jeszcze) młodej dziewczyny zostało zdominowane przez dojmującą pustkę, alkohol, narkotyki, programy ezoteryczne i pornografię. Tamara nieustannie pije i ćpa, naciągając przypadkowo spotkanych mężczyzn na drinki czy „kreski”. Dlaczego poddaje się (nie)znośnej lekkości nałogu alkoholowo-narkotykowego i pociągowi do autodestrukcji? Debiutancka powieść Pustkowiak nie przynosi – niestety – odpowiedzi<sup>9</sup>.

### Z pewnością jednak powieść *Nocne zwierzęta*

Nie jest ckliwą historią o kobiecie pogrążonej w alkoholowym uzależnieniu. I jeszcze dobrze by było, żeby toczyła z nałogiem walkę zakończoną sukcesem, dwanaście kroków w grupie AA. Tamarze Mortus – nazwisko może aż nadto znaczące – towarzyszymy w rozmaitych fazach upojenia i narkotykowego odurzenia, jednak jest to wybór, który właściwie popieramy, a przynajmniej rozumiemy, gdyż tylko dzięki temu udaje jej się wymknąć światu, który nie zasługuje na nic więcej niż pogardę. A ja z radością witam kobietę mizantropkę jako literacką bohaterkę. Zazwyczaj powieściowe bohaterki nawet jeśli nie kochają ludzi, same pragną być kochane, wciąż poszukują emocjonalnego zaspokojenia<sup>10</sup>.

Bernadetta Darska – idąc tropem Justyny Bargielskiej – porównuje prozę Pustkowiak do *Pod wulkanem* Malcolma Lowry'ego<sup>11</sup>. Twierdzi ponadto, że pisarka,

inspirując się nieco stylem Elfriede Jelinek, usiłuje sportretować kobietę w wielkim mieście, z wielkimi nałogami, z wielką samotnością. [...] W trakcie lektury powieści Pustkowiak przypomina się książka w podobnym stylu, a mianowicie „Teraz” Agnieszki Drotkiewicz. Tyle że w zestawieniu tym autorka „Dla mnie to samo” wypada dużo lepiej od debiutującej właśnie dziennikarki<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> A. NĘCKA: *(Nie)znośna lekkość picia*. <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=189&artykul=4091> [dostęp: 20.10.2015].

<sup>10</sup> K. DUNIN: *Pijana i przereqbana...*

<sup>11</sup> Por. B. DARSKA: „*Nocne zwierzęta*” *Patrycji Pustkowiak*. <http://ksiazki.onet.pl/recenzje/recenzja-nocne-zwierzeta-patrycja-pustkowiak/yt4w7> [dostęp: 11.10.2015].

<sup>12</sup> Tamże.

## W sidle uzależnień

Pustkowiak koncentruje się na kobiecie z bardzo poważnymi problemami nie tylko alkoholowymi, lecz także narkotykowymi. Zdaniem Adama Pomietły, bohaterka balansuje na granicy między niezgodą na świat a własną nieporadnością. Dlatego też nieustannie przejawia zachowania autodestrukcyjne, szukając przy okazji usprawiedliwienia hedonistyczno-tragicznego alkoholizmu i narkomanii<sup>13</sup>. W konsekwencji „to, co odrzucone, wyparte ze świadomości, powraca wraz z doświadczeniem traumy. [...] Ból czy raczej gniew powoduje, że świat znów staje się realny”<sup>14</sup>. By zapomnieć, Tamara sięga po kokainę, która była pewnego rodzaju zapobieżeniem bramy do lepszego świata. Dzięki niej bohaterka czuła się lepsza od innych. W efekcie największy lęk odczuwała przed wytrzeźwieniem: „Bałam się, że jak tak dalej pójdzie, to całkiem wytrzeźwieję i świat pokaże mi się w nowej, boleśnie wyraźnej odsłonie, a tego mogłabym nie znieść. [...] jak masz wiele możliwości, to nie masz żadnej...” (N, s. 156–158).

Z jednej strony zatem Tamara chciała sama pozbyć się własnych wnętrznosci, wypatroszyć się jak zwierzę. Z drugiej zaś – w chwilach słabości często prosiła o śmierć. Momentami nie wiedziała bowiem, gdzie się znajduje i czy w ogóle jeszcze egzystuje. Jedynym objawem tego, że żyje, był kac przejawiający się głównie bólem wszystkich kończyn. Przyznawała na przykład:

Teraz, kiedy się obudziła i jak każdy normalny człowiek powinna wejść w życie zgrabnym krokiem, nie może tego zrobić. Przeszkadza jej dobrze znany kompan, strach, który wraz z nią budzi się do życia, przeciąga w niej oślizgłe ciało i rośnie w środku, tak prędko, jakby był zmutowanym płodem, domagającym się przedterminowego wyjścia na powierzchnię poprzez natarczywy stukot miliona kłujących piąsteczek. Nie potrafiła powiedzieć, kiedy ten strach pojawił się w jej życiu. Wiedziała tylko, że nie ma gorszego, bardziej trującego uczucia. Ono też łączyło ją ze światem zwierząt. Bała się przede wszystkim, że życie pozostanie już tylko tym,

<sup>13</sup> Por. A. POMIETŁO: *Między pustką a rytuałem. Powrót realnego w „Nocnych zwierzętach” Patrycji Pustkowiak*. Tekst złożony do druku, udostępniony dzięki uprzejmości Autora.

<sup>14</sup> Tamże.

czym było do tej pory, przykładem paradoksalnej egzystencji, w której pomimo nadmiaru doświadczeń i bodźców nie zdarzyło się praktycznie nic. To znaczy nic godnego zapamiętania.

N, s. 113

Poszukując, jak się zdaje, czegoś, co złagodzi ów strach, Mortus uwielbiała spędzać czas w nocnych klubach. Jedyne, co ją w nich interesowało, to właśnie odnalezienie dilerka koksu. Uzależnienie bowiem pozwalało Tamarze przetrwać kolejne godziny. Podobnego zdania była Kinga Dunin, według której:

Zamiast zdrowej żywności – alkohol, papierosy, kokaina. Paradoksalnie, nie są to oznaki utraty panowania nad życiem, ale środki podjęte, by zachować minimum godności, samodzielności i niezależności. Jej otumanione, włóczę od knajpy do knajpy ciało, w nieprzyjaznym mieście, wśród odrażających ludzi, jest ostatnią ostoją jej niezależności. Jednoosobowym strajkiem. Kiedy zostanie jej to odebrane – zabije. Kara dla tak strajkujących kobiet jest dość łatwa do przewidzenia – gwałt. To niszczy Tamarę, ale zginie nie tak, jak giną mężczyźni – od kuli (tak umiera Konsul u Lowry’ego), jej ciało będzie nadal żyło, ale jako mięso, nocne zwierzę, któremu odebrano ostatni przyczółek ludzkiej tożsamości. Odchodząc, zabija nie gwałcicieli, ale kobietę, skrzyżowanie Matki Polki z Lisbeth Salander. Kobietę, która jest znakomicie dostosowana do współczesnego patriarchatu: ostentacyjnie wyzwolona i całkowicie nieautentyczna<sup>15</sup>.

Dzięki narkotykom bohaterka otwierała się na świat, powracała do przeszłości i potrafiła o niej opowiadać, uwalniała się od agresji, a co najważniejsze, przestawała być sobą<sup>16</sup>. Przeto

albo potraktujemy Pustkowiak jako przedstawicielkę nurtu realistycznego i naturalistycznego, a tym samym odrzucimy „Nocne zwierzęta” jako twór kompletnie nieudany; albo uznamy, że Pustkowiak wcale nie napisała tradycyjnej „powieści alkoholowej”, lecz powieść, owszem, z alkoholem, kokainą i pornografią (każde z tych dóbr konsumuje Tamara w ogromnych ilościach), ale traktowanych jednak jako rekwizyty w tym nierealistycznym,

<sup>15</sup> K. DUNIN: *Pijana i przereqbana...*

<sup>16</sup> Por. A. NĘCKA: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006, s. 78–81.

fasadowym, przegadany, wykoślawionym i pełnym przewrotnego humoru świecie przedstawionym. Od odpowiedzi na pytanie: „Powieść realistyczna czy satyra?”, zależy, czy w ogóle jest o czym mówić<sup>17</sup>.

Opowieść głównej bohaterki skupia się na jej życiowych rozterkach, problemach oraz uciezkach przed światem. Co więcej, nieustannie sięga po alkoholowe, nikotynowe oraz narkotykowe używki. Nawet pogawędki z jej jedynym znajomym Maxem koncentrowały się na tematach alkoholowo-narkotykowych: „Od AGD i TVP przechodzili do LSD i DMT. Od słodzenia herbaty cukrem trzcinowym do rozmów o heroinie, której jednorazowe użycie przysporzyło Tamarze w pewnych kręgach wielkiego splendoru” (N, s. 123–124). Działo się tak dlatego, że „narkotyk ubezwłasnowolnia i przewartościowuje rzeczywistość. [...] Narkotyk odbiera wszystko, począwszy od domu, rodziny, przyjaciół, przez poczucie tożsamości oraz umiejscowienie w czasie i przestrzeni, na godności skończywszy”<sup>18</sup>. W konsekwencji życie Tamary uległo zniszczeniu. Została tedy wciągnięta w wir imprez, często wskutek tego tracąc świadomość. Dzięki temu udawało się jej zapomnieć o przykrych wydarzeniach i o wstydzie, jaki odczuwała wobec samej siebie.

Opowieść Tamary można by potraktować jako swego rodzaju intymną konfesję. Jednocześnie „można się zastanawiać, czy w takim przypadku zasadne jest mówienie o odsłanianiu intymności, skoro człowiek znajdujący się pod wpływem tego typu środków traci kontrolę nad własnym »ja«, przestaje być sobą, nie odczuwa wstydu, ale – co za tym idzie – nie musi również udawać kogoś lepszego, niż jest w rzeczywistości”<sup>19</sup>. Zdaniem Ledera, „jest to [...] człowiek rozbity [...] na dwie, słabo związane ze sobą części – gdy jest przytomny, stanowi w zasadzie przedłużenie otaczającej rzeczywistości, gdy traci z nią kontakt, stanowi wylot wulkanu, z którego wyrzucane są siłą popędów różne dawno przechowywane i trawione treści”<sup>20</sup>. Dlaczego Tamara ucieka w uzależnienia? Nie do końca wiadomo. Możliwe, że Tamarę do popadnięcia

<sup>17</sup> G. WYSOCKI: *Patrycja Pustkowiak „Nocne zwierzęta”...*

<sup>18</sup> A. NĘCKA: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej...*, s. 83–87.

<sup>19</sup> Tamże, s. 77.

<sup>20</sup> A. LEDER: *Nieświadomość jako pustka*. Warszawa 2001, s. 33.

w nałóg skłoniło skomplikowane oraz trudne życie w świecie konsumpcyjnym, nieumiejętność poradzenia sobie z prozą dnia codziennego, ponowoczesna swoboda erotyczna, a nadto chęć ucieczki przed światem realnym ku ułudzie, chwilowemu kłamstwu, zapomnieniu. Na dodatek

Człowiek znajdujący się pod wpływem nałogu nie odczuwa wstydu, bowiem nie jest zdolny do myślenia w tego typu kategoriach. Jedynym jego priorytetem jest zaspokojenie uzależnienia. [...] Na przekór jednak wątpliwościom, jakoby nadużyciem było mówienie o intymności w kontekście nałogu, jestem zdania, że właśnie ów stan byłby zdalny pokazać najbardziej zbliżoną do „prawdziwej” formę owej kategorii. Nałogowiec nie kontroluje się, zatem nie może udawać, a także celowo bądź nie, fałszować obrazu swojego „ja”. Pokazuje siebie bez ukulturalnionej otoczki<sup>21</sup>.

Egoistyczna Tamara, jak widać,

nie potrafi odnaleźć swojego miejsca w świecie. Nie tylko nie lubi ludzi, których (w mniej lub bardziej przypadkowych okolicznościach) spotyka, ale również nie znosi samej siebie. Wyróżnia ją przeto wszechogarniająca frustracja i mizantropia. Autodestrukcyjny alkoholizm sprawia, że „Kiedy zamyka za sobą drzwi i spogląda na swoje odbicie w lusterku, zaczyna docierać do niej znaczenie słowa »apokalipsa«. To nie może być ona! To, co się odbija w lustrze, to jakiś bazyliżek! To jest zdjęcie skazańca pojmanego po tygodniowej ucieczce przez bagna dżungli amazońskiej. Ta twarz, zresztą rozjeżdżająca się też kubistycznie na wszystkie strony, delikatnie mówiąc, wygląda na obcą – jest wymęczona, wymięta; szara kartka wyrwana z brulionu i zmięta w kulkę”<sup>22</sup>.

## Pod wpływem zezwierżenia

Główna bohaterka często przypominała sobie,

jak pewnego wiosennego poranka wytoczyła się z klubu w centrum Warszawy. Była tak pijana, że z trudem utrzymywała się

<sup>21</sup> A. NĘCKA: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej...*, s. 95–96.

<sup>22</sup> A. NĘCKA: *(Nie)znośna lekkość picia...*

w pozycji pionowej, a tuż po wyjściu z lokalu utrudniło jej to jeszcze słońce, które uderzyło w nią z impetem. Zasłoniła twarz dłonią, jak przed napastnikiem, a kiedy wreszcie podniosła wzrok, próbując zorientować się, gdzie jest, który to ze światów, co to za miasto i co to za część miasta, zaczęła się zastanawiać, czy występuje jeszcze pod pojęciem człowieka, czy może tej nocy nastąpiła w końcu jej straszna przemiana w podziemne, nocne zwierzę?

N, s. 66

Jak zauważył Dariusz Nowacki, „w nawiązaniu do tytułu powieści pojawia się metaforyka ornitologiczna: »Tamara czuje się jak wielki, zraniony i powalony na ziemię orzeł«<sup>23</sup>, przyrównująca jej zachowanie do zwierząt; Tamara żyje jedynie w nocy (imprezy), dodatkowo skupia się na kopulacji, „przyjemnościach”, uzależnieniach, nie pracuje, nie kontroluje własnego życia. Wskutek tego można interpretować *Nocne zwierzęta* w kontekście paradygmatu *animal studies*.

Możliwe też, że bohaterka prezentuje typ człowieka wykluczonego ze społeczeństwa zwanego *homo sacer*, pozbawionego jednocześnie wartości ludzkich, a zatem człowieka-odrzutka<sup>24</sup>, którego życie przepęlnia pustka. Nic więc dziwnego, że Tamara postrzega siebie jako gigantycznego ptaka obrośniętego w pióra.

Ale głęboko w środku przesywa ją straszna i dziwna świadomość: jest olbrzymem na wyspie liliputów albo liliputem na wyspie olbrzymów. [...] Coraz częściej, patrząc w oczy zwierząt, zastanawiała się, kim jest. Kim jest ten pies, który na mnie patrzy? I w jego oczach odszukiwała coś, czego nie potrafiła nazwać, ale co powodowało, że stawała twarzą w twarz z nieznanym wcześniej rodzajem przerażenia. I teraz też, idąc tym ciemnym miastem, miastem, które nie ma konturów, czuje się samotna jak zwierzę prowadzone na rzeź.

N, s. 54–55

Owo zwierzęce otoczenie może sprawić, że staną się widoczne zarówno nowe rodzaje emocji, jak i zachowań<sup>25</sup>. Bohaterka

<sup>23</sup> D. NOWACKI: *Metonimie gwałtu*. „Opcje” 2014, nr 1–2, s. 22.

<sup>24</sup> Por. Z. BAUMAN: *Życie na przemiał*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2004.

<sup>25</sup> Por. G. BAUDLER: *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizm, religia...*, s. 35.



cynizmem [...] próbuje walczyć z otoczeniem, zachowując się jak tytułowe zranione zwierzę. Tracąc kontakt ze światem, zapadając się w głąb siebie, rozpaczliwie próbuje utwierdzić się w swej odrębności i celowości autoagresji. [...] Tamara przestaje utożsamiać się z ludźmi, czytać komunikaty językowe, zaczyna zapadać się w metaforyczną zwierzęcość. Wychodzi zatem poza granice wspólnoty<sup>26</sup>.

Na domiar tego – jak przekonywał Adam Pomietło –

dla Tamary Mortus lepsza i bezpieczniejsza jest zdegradowana pozycja statusu zwierzęcego niż trwanie w absurdalnej nieokreśloności. To, co być może przyciąga do sfery zwierzęcej, a więc sfery natury, to pozorna wolność i dowolność tych obszarów. Jednak okazuje się, że świat zwierząt jest ściśle zrytualizowany i brak w nim swobody i wolności. Raczej podlega instyngtom, odruchom i ścisłym zależnościom. [...] Metaforyczna zwierzęcość głównej bohaterki powieści *Pustkowiak* otwiera losy Tamary na dwa fundamentalne i ciągle aktualne w czasach płynnej nowoczesności pytania: gdzie przebiega granica między światem ludzkim a zwierzęcym? oraz co obecnie oznacza w tejże rzeczywistości termin „zeczwierzęcenie”? Czy jest on nadal używany tylko jako określenie upadku kondycji ludzkiej natury, czy może oznaczać także pewien (utopijny) powrót do niewinności i naturalności? Być może w przypadku Tamary trzeba było sięgnąć dna, by się móc od niego odbić<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> A. POMIETŁO: *Między pustką a rytuałem. Powrót realnego w „Nocnych zwierzętach” Patrycji Pustkowiak...*

<sup>27</sup> Tamże. Bywa momentami, że z trudem da się określić, czy istnieje granica pomiędzy światem ludzkim a zwierzęcym. Granicę tę można nazwać za Michałem Kożą antropologiczną, mimo iż coraz częściej mówi się o kryzysie humanizmu. Por. M. KOŻA: *Śladem różnicy. Dekonstrukcja granicy między człowiekiem a zwierzęciem w filozofii Jacques’a Derridy*. W: *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin, maszyn w kulturze*. T. 1. Red. J. TYMIENIECKA-SUCHANEK. Katowice 2014, s. 163–164. Zob. też J. DERRIDA: *Kres człowieka*. W: TEGOŻ: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. DZIADEK, J. MARGAŃSKI, P. PIENIAŻEK. Warszawa 2002. Jacques Derrida zwraca uwagę, że przez krytykę antropocentryzmu należałoby skierować się w stronę zwierząt, które są bliższe człowiekowi bardziej, niż mu się wydaje. Zob. *O człowieku i zwierzęciu, Marksie i żalobie*. Z Jacques’em DERRIDĄ rozmawiają Małgorzata KOWALSKA i Jerzy NIECIKOWSKI. „Przegląd Filozoficzny” 1998, nr 1, s. 9. Jednakże granica ta opiera się głównie na „inności” nie tylko bytu zwierzęcego, lecz także każdego innego. Co więcej, granica pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem znajduje uzasadnienie przede wszystkim w języku. Ponadto

Akcentowanie podobieństw ze zwierzętami nie jest niczym nowym. Zwierzę oprócz tego, że ma naturalne potrzeby, reaguje na bodźce zewnętrzne oraz jest w stanie zrozumieć, w jakiej sytuacji obecnie się znajduje (na przykład sytuacja zagrożenia)<sup>28</sup>. Innymi słowy, „podobnie jak istoty ludzkie, spełniają one swoją egzystencję i żyjąc na miarę własnego gatunku, realizują własne dobro. Przestrzeń życiowa każdego zwierzęcia jest wyznaczona przez właściwą mu naturę”<sup>29</sup>. Jak zauważył Adam Pomietło, „Rozważania na temat granicy między tym, co zwierzęce i ludzkie, a więc zarazem tym, co w dyskursie publicznym słyszalne i niesłyszalne, są silnie powiązane z walką o własny głos wykluczonych czy problemem konstytuowania się podmiotowości”<sup>30</sup>.

Być może w *Nocnych zwierzętach* granica między tym, co „ludzkie”, a tym, co „zwierzęce”, zostaje przekroczona, gdyż podobnie jak zwierzę, Tamara potrafiła rzucić się na swoją ofiarę i ją zabić. Ale – co warto podkreślić – tylko człowiek uznawany jest za istotę samoświadomą, gdyż ma nieustanną potrzebę scharakteryzowania własnej tożsamości płciowej, pogodzenia biologii z psychiką, a co za tym idzie – również natury z kulturą<sup>31</sup>. Pustkowiak jednak

---

gatunek ludzki jako jedyny jest twórcą kultury, a w następstwie tego odpowiada za ciągłość tradycji. Zob. K. ŁASTOWSKI: *Człowiek bez innych. Idea „pustki” gatunkowej w parafrazie teorii ewolucji*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*. Red. Z. HULL, W. TULIBACKI. Olsztyn 2000, s. 153–156.

<sup>28</sup> Por. Z. PIĄTEK: *Etyka środowiskowa. Nowe spojrzenie na miejsce człowieka w przyrodzie*. Kraków 1998, s. 114.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> A. POMIETŁO: *Między pustką a rytuałem. Powrót realnego w „Nocnych zwierzętach” Patrycji Pustkowiak...* Zdzisława Piątek powiada z kolei, iż „przeciwstawienie »człowieczeństwa« i »zwierzęcości« jest głównym źródłem szowinizmu gatunkowego i jest możliwe tylko wówczas, kiedy uznajemy homocentryczny punkt widzenia”. Z. PIĄTEK: *Etyka środowiskowa. Nowe spojrzenie na miejsce człowieka w przyrodzie...*, s. 112. Toteż nic dziwnego, że „ktoś, kto mówi, że jeden gatunek ma prawo do ucisku innego gatunku, popełnia błąd moralny, który nazywam szowinizmem gatunkowym [...], podobnie jak ten, kto dowodzi, że jedna rasa ma prawo podporządkować sobie drugą rasę, popełnia błąd nazywany rasizmem”. R.D. RYDER: *Szowinizm gatunkowy, czyli etyka wiwisekcji*. „Etyka” 1980, t. 18, s. 44.

<sup>31</sup> Por. E. PAKSZYS: *Między naturą a kulturą: kategoria płci/rodzaju w poznaniu. Studium epistemologii naturalizowanej w perspektywie feministycznej*. Poznań 2000, s. 20–21.

interesuje się nie tyle kulturą, ile właśnie naturą<sup>32</sup>. Ważne, jak się wydaje, jest wyartykułowanie przekonania, że „cierpienie osoby wypchniętej czy też samodzielnie usuwającej się na margines społeczny staje się nieme, mniej bolesne, bardziej zwierzęce w swym pozbawieniu prawa głosu”<sup>33</sup>. W konsekwencji

w życiu Tamary dominują dwa procesy. Z jednej strony bohaterka, pogrążając się w pustce, coraz bardziej odchodzi od tego, co zwykliśmy postrzegać jako typowo ludzkie emocje. Z drugiej strony, oddalając się od tego, co typowo ludzkie, dziewczyna wchodzi w metaforyczny świat (ściśle powiązanej z tytułem książki) zwierzęcości. Sporo jest w prozie Pustkowiak zwierzęcych metafor. Losy głównej bohaterki wydają się uprawniać do zastanawiania się w ich kontekście nad tym, gdzie we współczesnym świecie przebiega granica między zwierzęcością a ludzkością, kto ją konstruuje, na jakich zasadach można ją przekroczyć w obie strony, czy słowo „zezwierzęcenie” posiada jeszcze swą dawną wymowę, czy upadek moralny i wypadnięcie poza nawias społeczny wiąże się z odebraniem lub też zagubieniem podmiotowości, czy powrót realnego za sprawą traumy, czy też przeżycia granicznego może spowodować powrót do świata ludzi, czyli czy może pomóc odzyskać utraconą podmiotowość?<sup>34</sup>.

## W polu oddziaływania melancholii

Niewątpliwie opowieść, jaką snuje Pustkowiak, zatracą się w melancholijnych rewindykacjach. Taki obraz zostaje zwykle pokazany w wielu książkach kobiecych<sup>35</sup>. Co więcej,

najnowsza literatura kobieca, która chce przedstawić kobietę wielowymiarowo, w sferze prywatnej i społecznej, psychologicznej i politycznej, jest pesymistyczna nie tylko w tym sensie, że obnaża

---

<sup>32</sup> Por. A. POMIETŁO: *Między pustką a rytuałem. Powrót realnego w „Nocnych zwierzętach” Patrycji Pustkowiak...*

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Por. U. CHOWANIEC: „*Femme mélancolique*”, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej. W: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. JARZĘBSKI, J. MOMRO. Kraków 2011, s. 379.

*genderowe* nierówności. Jej pesymizm stara się iść dalej i obnażyć głębokie korzenie patriarchy, jak i bunt przeciwko niemu<sup>36</sup>.

Nie inaczej było w przypadku Tamary, która nieustannie odczuwa stratę: „Utrata towarzyszyła jej w życiu na każdym kroku i miała różne oblicza. Od utraty pracy aż po utratę wiary w siebie. Strata była czymś, z czego mogła się doktoryzować, i może kiedyś to zrobi, na Uniwersytecie Trzeciego Wieku” (N, s. 14). Toteż w sytuacji bohaterki strata wiąże się z melancholią.

Podobnie jak melancholikowi – który bywa mylony z osobą odczuwającą żalobę – tak i Tamarze doskwierają bolesny nastrój, brak zainteresowania światem zewnętrznym, nieumiejętność znalezienia miłości. Zdaniem Antoniego Kępińskiego, melancholik charakteryzuje się chaosem uczuciowym (miłość – nienawiść, agresja – lęk, zachwyty – wstręt)<sup>37</sup>. Niewykluczone też, że Tamara ma cechy postaci apatyczno-bulimicznej, to znaczy takiej, która „nie ma siły zmobilizować się do wysiłku, do pracy, nawet do zabawy. [...] potrafi beczynnie godzinami siedzieć w domu [...], nic jej właściwie nie interesuje, zaniedbuje się w wygładzie zewnętrznym”<sup>38</sup>, oraz postaci rezygnacyjnej, cechującej się brakiem wiary w siebie<sup>39</sup>. Z kolei w opinii Julii Kristevej wszelkie nieszczęścia, które mogą się pojawić (na przykład choroba, zdrada, utracona miłość, nieodpowiednie relacje z bliskimi), sprawiają, że codzienna egzystencja wypełnia się rozpaczą, smutkiem, a także pustką<sup>40</sup>. „W gruncie rzeczy, pozbawione życia istnienia [...] w każdej chwili gotowe jest zapaść się w śmierć”<sup>41</sup>. Marek Bieńczyk natomiast zauważa, że melancholik nie odnajdzie straty (dodatkowo jest ona nieokreślona), która często powoduje powrót do wspomnień nostalgicznych<sup>42</sup>. Albowiem nostalgia uzewnętrznia się z czasem wraz z kłopotami. Co ważne, nie daje możliwości

<sup>36</sup> Tamże, s. 382.

<sup>37</sup> Zob. A. KĘPIŃSKI: *Melancholia*. Kraków 2001, s. 22.

<sup>38</sup> Tamże, s. 24–25. Por. A. KĘPIŃSKI: *Psychopatie*. Warszawa 1988.

<sup>39</sup> Zob. A. KĘPIŃSKI: *Melancholia...*, s. 26.

<sup>40</sup> Por. J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, R. RYZYŃSKI. Kraków 2007, s. 5.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Por. M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2014, s. 15–45.

ich rozwiązania<sup>43</sup>. U nostalgika „negacja dnia dzisiejszego jest [...] skutkiem niezgody na przemijanie”<sup>44</sup>. W przypadku *Nocnych zwierząt* nostalgia podkreślana jest przez zastosowanie narracji mitycznej, której zadaniem jest przywrócenie upragnionej przez Tamarę egzystencjalnej pełni<sup>45</sup>.

Nie bez znaczenia jest ponadto miasto, po którym krąży bohaterka. Porównać je można do labiryntu, często kojarzonego z melancholią oraz sprawiającego, że wszelkie rzeczy, zdarzenia, przedmioty nim objęte tracą jakikolwiek sens. Zarysowująca się dzięki niemu perspektywa zamknięcia sprawia, że podróż odbywa się donikąd<sup>46</sup>. Wobec tego następuje „pochylenie [...] nad sobą samym, zamknięcie w pustym, nieokreślonym trwaniu, odrzucenie nowych uczuć, wrażeń, obrazów”<sup>47</sup>. Często taki człowiek może odczuwać również chęć do powtarzania podobnych czynności (bohaterka notorycznie zażywa środki odurzające)<sup>48</sup>. Niebawem jest to, iż ironia, która objawia się u Mortus, dodatkowo „wzmaga melancholię; zamyka ironistę [...] w więzieniu z echa tego śmiechu”<sup>49</sup>. Śmiech w przypadku melancholika to głównie kpina ze świata, z ludzi<sup>50</sup>. Nie inaczej postępuje Tamara, która traktuje ironię jako tarczę ochronną przed brutalną rzeczywistością.

Tamara bardzo często nie zwraca uwagi na to, co działo się wokół niej. Mieszkała w Warszawie – w mieście, które wciągnęło ją w swoje zakamarki. To właśnie miasto było „jedynym towarzyszem, a zarazem świadkiem jej upadku” (N, s. 12). Co ważniejsze,

jego wielkie cielsko poprzetykane ciągiem kolumn, kamienic, wieżowców z wielkiej płyty, rozjaśnione tysiącem migających neonów. Stosunki na linii Tamara – Warszawa przypominają te między kibicami zwaśnionych klubów sportowych. Mimo to dziewczyna

---

<sup>43</sup> Por. P. CZAPLIŃSKI: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgia w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 163.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Por. tamże, s. 164.

<sup>46</sup> Por. M. BIĘCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty...*, s. 73–94.

<sup>47</sup> Tamże, s. 15–45.

<sup>48</sup> Por. tamże, s. 68.

<sup>49</sup> Tamże, s. 85.

<sup>50</sup> Por. tamże, s. 84.

nie umie stąd wyjechać, nie wiadomo, jak to wytłumaczyć, to rodzaj uzależnienia, syndrom sztokholmski. Jeszcze jakiś czas temu Tamara wyszłaby z domu i otworzyła się na rozległą propozycję miasta, na wszystkie jego guzy, zrosty, wyrzutnie i zapadnie, na te miejsca, w których ono odstaje od normy, wskazuje podwyższone, chorobowe markery. W te właśnie miejsca chciałyby dojść, zlizać z nich całą sól nocy, tak jak zwierzęta zlizują ją w zimnie z ulic. Jednak od dłuższego czasu tego nie robi. Zamiast wyjść do miasta, woli wyjść po wino.

N, s. 12–13

Momentami szczegółowo odwzorowywana topografia Warszawy sprawia, że czytelnik jest w stanie wyobrazić sobie miejsce pobytu Tamary, a następnie podążyć za nią ciemnymi uliczkami zatracenia. „Miasto i jego symboliczne niegdyś budowle z wolna staje się teraz alegorią: skamieniałym pierwotnym pejzażem, ruiną [...] istnienia, fasadą, za którą nic nie ma...”<sup>51</sup>. Można zauważyć, że kobieta dąży ku kobiecej odmianie flaneuryzmu, gdyż zanurzyła się w „potworności” miasta, a na koniec sama stała się zwierzęcym potworem<sup>52</sup>. O flaneuryzmie Tamary świadczy między innymi to, że samotnie i bez celu przechadzała się po nowoczesnym mieście oraz obserwowała anonimowych ludzi<sup>53</sup>. Mimo wszystko bowiem Warszawa była dla niej obcym miejscem. Wbrew pozorom nie potrafiła się tu odnaleźć. Przy tym, jak sama przyznaje, stolica była przestrzenią,

której nie dało się oswoić. Być może to znak szczególnie wszystkich metropolii – są jak dzikie, czarne psy, śpiące za dnia i atakujące w nocy. Noc – czas przeklętych dziwek, złodziei, przestępców i strzyg. To była jej pora. Wychodziła po zmroku i szukała nocnych klubów, rozpływała się w anonimowym tłumie, poznawała smutek darkroomów i gorączkowego seksu z ludźmi, których kształty mogła jedynie wyczuć dłonią, z ludźmi, którzy w tej ciemności pozbawieni byli nie tylko osobowości i imion, ale nawet twarzy.

N, s. 173–174

---

<sup>51</sup> Tamże, s. 105.

<sup>52</sup> Por. M. KŁOSIŃSKI: *Potwór, którym więc jestem*. W: *Potwory – hybrydy – mutanty. Pogranicza ludzkiej natury*. Red. R. KOZIOŁEK, M. MARCELA, O. KNAPEK, J. SOĆKO. Katowice 2012, s. 124.

<sup>53</sup> Por. tamże, s. 133.

Efekt obcości wzmagają to, że w ponowoczesnej Warszawie wytwarzają się „ludzie na przemiał”, a jednym z nich jest Tamara<sup>54</sup>. W rezultacie mogła popaść w nieopisaną depresję, która współcześnie dotyka wielu osób<sup>55</sup>. Często związana bywa głównie z utratą pracy i problemami dnia codziennego, co również nie jest obce głównej bohaterce.

W tym sensie [pokolenie Tamary – E.W.] nie jest pierwszym pokoleniem, które ma prawo czuć się sfrustrowane. Osobliwość sytuacji polega [...] na tym, że [...] duża część [...] pokolenia faktycznie wpadła, lub sądzi, że wypadła, z rozpędzonego pojazdu, i to raz na zawsze. Osobliwe jest także powszechne poczucie zagubienia, dezorientacji i konsternacji<sup>56</sup>.

A brak „współbycia” nie jest niczym obcym dla tejże generacji.

## W otchłani pustki

Wszechobecną pustkę („niezbywalny komponent ludzkiego doświadczenia świata i siebie – w każdym ich [człowieka i świata] wymiarze”<sup>57</sup>), którą odczuwa Tamara, można rozumieć zarówno w sensie dosłownym, jak i przenośnym<sup>58</sup>. Ogólnie rzecz ujmując, pustka to „puste, niczym lub nikim niewypełnione wnętrze czegoś; brak czegokolwiek w jakimś pomieszczeniu, na jakiejś przestrzeni; bycie pustym”<sup>59</sup>. Co więcej, pustka to nieobecność bytu, ogólny brak czegokolwiek czy też brak pewnych relacji społecznych, utrata sensu bycia, utrata kogoś bliskiego, a nawet chwilowy brak działania<sup>60</sup>. Pustka zatem w przypadku Tamary odbiera jej

<sup>54</sup> Por. Z. BAUMAN: *Życie na przemiał...*, s. 13.

<sup>55</sup> Por. tamże, s. 21.

<sup>56</sup> Tamże, s. 30.

<sup>57</sup> Z. HULL: *Wielowymiarowość pustki*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuologii...*, s. 17.

<sup>58</sup> Zob. R. NAZAR: *Uwagi w sprawie statusu metodologicznego terminu pustka*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuologii...*, s. 10–11.

<sup>59</sup> *Pustka*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 2. Red. M. SZYM CZAK. Warszawa 1979, s. 1081.

<sup>60</sup> Zob. Z. HULL: *Wielowymiarowość pustki...*, s. 12. Por. M. GOŁĘBIEWSKA: *Derridy refleksje na temat pustki. Polemika ze strukturalizmem*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuologii...*, s. 55.

chęć poszukiwania sensu życia czy potrzebę nawiązywania relacji społecznych, dzięki którym mogłaby zniwelować poczucie wyobcowania<sup>61</sup>. Tamarę dotyka także pustka moralna, przejawiająca się brakiem umiejętności odróżnienia dobra od zła oraz niemożnością uniknięcia nieprawidłowego postępowania. Ów stan potocznie określa się jako „brak sumienia”<sup>62</sup>.

Wspominana już zwierzęcość także może być związana z pustką, ale tylko i wyłącznie wtedy, gdy pustka określana jest w sposób pozytywny. Ten rodzaj pustki

to swoiste dobro umożliwiające człowiekowi wyzwalanie się ze stanu zależności zwierzęcych; stwarzające pole do kreowania nowych form jego życia oraz nowych jakości w tym życiu. Jest więc źródłem aktywności, zmuszając istoty ludzkie do ciągłego jej wypełniania, jako koniecznego warunku ich aktualnej egzystencji i przyszłego trwania. Powoduje, że istota ludzka, tworząc siebie i swoją rzeczywistość, może zasadnie mówić o sobie nie tylko *homo sapiens* (bo to nie do końca odróżnia ją od zwierząt), lecz *homo creator*<sup>63</sup>.

Tamara permanentnie odczuwając pustkę, nieustannie rozmyślała<sup>64</sup>. Bohaterka nienawidziła nie tylko samej siebie, ale również otaczających ją ludzi<sup>65</sup>. Co więcej, działo się tak, gdyż dziewczyna borykała się z problemem choroby alkoholowej, która sprawia, że

---

<sup>61</sup> Por. Z. HULL: *Wielowymiarowość pustki...*, s. 15. Inaczej pustka ta bywa nazywana fizyczną. Por. A. LATAWIEC: *Człowiek wobec cierpienia i śmierci. W: Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii...*, s. 223. W tym wypadku można też mówić o pustce wewnętrznej lub duchowej. Por. J. SAUŚ: *Czy istnieje problem pustki społecznej? Uwagi filozoficzno-socjologiczne. W: Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii...*, s. 163.

<sup>62</sup> Por. Z. HULL: *Wielowymiarowość pustki...*, s. 16. Z kolei brak jakiegokolwiek działania psychofizycznego może oznaczać szeroko rozumianą nudę, objawiającą się w sytuacji, gdy człowiek ma zaburzenia równowagi psychicznej. Działanie sprawia, że nie mamy czasu rozmyślać, a co za tym idzie – zastanawiać się nad pustką. Zob. J.M. DOŁĘGA: *Człowiek i pustka w refleksji filozoficznej i teologicznej. W: Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii...*, s. 19.

<sup>63</sup> J. SAUŚ: *Czy istnieje problem pustki społecznej? Uwagi filozoficzno-socjologiczne...*, s. 165.

<sup>64</sup> Zob. A. KĘPIŃSKI: *Melancholia...*, s. 50–51.

<sup>65</sup> Por. tamże, s. 56.



ludzie chorzy rezygnują z kontaktu z innymi<sup>66</sup>. Jak przekonywała Justyna Sobolewska,

w *Nocnych zwierzętach* groza i pustka mieszają się z ironią i czarnym humorem. Można tę książkę czytać jak satyrę na współczesność, zaśmiewając się z ripost Tamary, ale to przede wszystkim historia o tym, jak łatwo wypaść z ludzkiego świata. [...] Nie można bezkarnie wyłączyć się z gry – karą jest gwałt, zemstą morderstwo. Okazuje się, że granica między ludzkim a zwierzęcym jest płynna, krótka jest droga ze świata ludzi do świata larw. Zresztą Pustkowiak tak ustawia narrację, że obserwujemy świat z perspektywy larwy, owada – widzimy brud za paznokciami, wydzieliny i plamy na ciele. [...] Notuje uważnie wszystkie oznaki rozpadu, wie, że walutą przetargową w tym świecie jest ciało. Ona więc, chociaż ciało nie odmawia jej posłuszeństwa i nie jest stara, kontekstuje wszystko to, czym żyje współczesny świat<sup>67</sup>.

Sama Mortus zastanawiała się między innymi nad tym,

„Czy to możliwe [...], by w wieku trzydziestu lat być już u kresu? Czy to możliwe, żeby życie było tylko tym? Chciała oddać je do komisju, tak jak się oddaje stary płaszcz. Czasem, w nocy, leżała w łóżku i przyznając się do tchórzostwa, prosiła o śmierć, która przyszlaby tak, jak przychodzi deszcz w nocy – cicho, niezauważalnie, niosąc ukojenie”. Stąd dominująca w jej biografii jest strata<sup>68</sup>.

Bohaterka powieści Pustkowiak jest wewnętrznie rozbita, ale

przesycona pustką jest również jej egotyczna melancholia pojawiająca się wszędzie tam, gdzie cynizm nie znajduje adresata rozczarowań bohaterki. Melancholia ta służy Tamarze do łagodzenia tragicznej wymowy masochistycznej (auto)destrukcji. Jednocześnie unicestwia się i żałuje samej siebie. Porównując się do pustej kamienicy, podkreśla własną pustkę wewnętrzną: „Zawsze kiedy patrzy w ciemne okna starej, znikającej kamienicy, robi jej się żal. Gdy pali papierosa na balkonie i zagląda w te nagie, pozbawione szyb okna, w te blade – jak trupie ciało – mury, zastanawia się,

<sup>66</sup> Zob. W. SŁOMSKI: *Pustka jako kategoria filozoficzna w poglądach Antoniego Kępińskiego*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii...*, s. 243.

<sup>67</sup> J. SOBOLEWSKA: *Pustkowiak: słabsi muszą odejść*. „Gazeta Wyborcza” z 4.09.2014. [http://wyborcza.pl/1,75475,16580431,Pustkowiak\\_\\_slabsi\\_musza\\_\\_od\\_ejsc\\_FINALISTKA\\_NIKE\\_.html](http://wyborcza.pl/1,75475,16580431,Pustkowiak__slabsi_musza__od_ejsc_FINALISTKA_NIKE_.html) [dostęp: 13.11.2015].

<sup>68</sup> A. NĘCKA: *(Nie)znośna lekkość picia...*

kiedy życie wyprowadzi się z niej, tak samo jak wyprowadza się ze starych domów. Kamienica doskonale współgra z jej nieco skrywaną melancholią. Tamara, jak wielu pijaków, jest przywiązana do przeszłości<sup>69</sup>.

„Ja” Tamary wbrew pozorom pozostało zatem nieokreślone, puste. Z kolei samo myślenie o sobie przez pryzmat pustki związane jest z obserwacją własnych stanów<sup>70</sup>. Wobec tego „rodzi się (po)nowoczesna zdolność widzenia pustki w bycie<sup>71</sup>. W życiu Mor-tus zaś „pustka [...] jest podstawą wszystkiego, co się jawi i zdarza<sup>72</sup>. Dąży ona „do pustki poprzez doświadczenie zatury<sup>73</sup>. Doznanie pustki jest próbą stworzenia własnej, a zarazem nowej wizji świata, w której może pojawić się ukojenie<sup>74</sup>.

Nie bez znaczenia jest przeto miejsce, w którym egzystowała. Symbolizuje ono zderzenie starego z nowym. Tamara zamieszkiwała nowy blok, umożliwiający widok na starą kamienicę, która powoli zniknęła z powierzchni miasta, stając się odzwierciedleniem melancholijnej duszy bohaterki. To właśnie przeszłość była najpiękniejszym darem, to za nią dziewczyna tęskniła najbardziej.

Ponadto stany wewnętrzne Tamary odzwierciedlają i uwypuklają dominujące ciemne kolory, noc, minimalne oświetlenia, które często kojarzone są z lękiem czy też z agresją nie tylko wobec siebie, ale również wobec świata. Noc wiąże się z samotnością<sup>75</sup>, a ta – z silniejszym odczuwaniem starości. By zagłuszyć te lęki, Tamara wypełniała dzień pićm, jogą, medytacją, a także treningami osobistymi, paleniem papierosów, długim odsypianiem kaca czy też zaglądaniem na Facebooka. Nie rozstawała się także z telewizorem, namiętnie oglądając programy, w których występowały przepowiadające przyszłość wróżki. „Telewizor był dla

<sup>69</sup> A. POMIĘTŁO: *Między pustką a rytuałem. Powrót realnego w „Nocnych zwierzętach” Patrycji Pustkowiak...*

<sup>70</sup> Por. S. JASIONOWICZ: *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*. Kraków 2009, s. 29.

<sup>71</sup> Tamże, s. 36.

<sup>72</sup> Tamże, s. 83.

<sup>73</sup> Tamże, s. 121.

<sup>74</sup> Por. tamże, s. 126, 197.

<sup>75</sup> Zob. A. KĘPIŃSKI: *Melancholia...*, s. 92–96. Por. J. KRISTEVA: *Czarne słon-ce...*, s. 25.

niej lepszym znieczuleniem niż antydepresanty – które również ochoczo brała. [...] Bez ezoteryka nie była w stanie zapełnić pustki jej istnienia” (N, s. 16–17).

W konsekwencji Tamara nie potrafiła rozmawiać z innymi. Próbowwała wyobrazić sobie myśli spotykanych osób, często błędnie interpretując ich zachowanie. Zastanawiała się, czy aby na pewno chce spotykać ich na swojej drodze. Aż w końcu skłoniła się ku życiu w pojedynkę, stając się jednocześnie modną dziś singielką. Kobieta była przekonana, że prawdziwych mężczyzn już nie ma, ale mimo to nieustannie czekała.

Cały czas czekała na jakąś niespodziankę, na coś wielkiego i przełomowego, Gwiazdę Polarną, która zaświeci nad nią pierwszego wieczora i wskaże drogę. Myślała, że jeśli jeszcze trochę poczeka, to w jej życiu zjawi się ten szaman o imieniu Wielka Odmiana Losu. Tymczasem nie działo się nic takiego, w ogóle niewiele się działo, czasem, owszem, psuła się pralka, a włosy zostały zafarbowane na zły kolor; z rzeczy wielkich i spektakularnych to głównie bankomat zżerający kartę lub za drogi alkohol w klubie.

N, s. 169

Tamara nie chciała wracać do przeszłości, bała się wspomnień głównie dlatego, że nie była już tą samą osobą. Brzydziła się samej siebie, nie potrafiła przeglądać się w lustrze<sup>76</sup>. Była w depresji, „jak Alicja w krainie cierpienia, pacjentka będąca w depresji, nie znosi lustra. Jej własne oblicze jak i oblicza innych pobudzają w jej zranionym narcyzmie przemoc i żądzę mordy”<sup>77</sup>. Pragnęła śmierci, wyobrażała sobie, jak ktoś ją zabija, gdzieś na odludziu, w lesie, przywiązuje do drzewa jak psa i w okrutny sposób odbiera życie. Chciała być ofiarą z krwi dla innych zwierząt lasu. Dzieje się tak,

---

<sup>76</sup> „Lustro – symboliczny atrybut samouwielbienia, narcystyczne insygnium zapatrzenia w siebie – w prozie kobiecej zostaje poddane krytycznej analizie. [...] Autorki pokazują, iż kobiety nigdy nie widzą siebie w lustrze, lecz zadowalające lub niedostateczne odbicie tego, czego oczekuje od kobiet świat patriarcalny. To zawsze obce odbicie w lustrze budzi u kobiet niepokój, bo sugeruje, że »ja« nie do końca jest sobą i stawia podmiot w ciągłej niepewności. [...] Próby wyzwolenia się z tyranii lustra są sposobami na usamodzielnienie się bohaterek, rozpoczęcie życia na własną rękę”. U. CHOWANIEC: „*Femme mélancolique*”, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej..., s. 400–401.

<sup>77</sup> J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia...*, s. 79.

ponieważ pustka, która daje znać o sobie w *Nocnych zwierzętach*, związana jest głównie z chorobą alkoholową oraz z bardzo mocno uwydątnioną cielesnością. W rezultacie Tamara przypomina pustą i nic niewartą kobietę, kolokwialnie mówiąc: „wydmuszkę”.

### Pod presją cielesności

Tamara jest pusta w środku także dlatego, że „brak seksu zmienił ją w wędną roślinę ogrodową – pożółkłą, zeschniętą, zmurszałą. Niechętną wszystkiemu, obojętną” (N, s. 34). W jej przypadku melancholia prawdopodobnie objawia się „ukrytymi działaniami erotycznymi”<sup>78</sup>. Powołując się na Marsilia Ficina, Bieńczyk uważa, że owo działanie „przekształca to, co przynależy kontemplacji, w pragnienie aktu seksualnego”<sup>79</sup>. Wobec tego bohaterka bardzo szybko uzależniła się od filmów pornograficznych. Przyznanie się do tego nie sprawiło jej żadnych problemów.

Przestała uprawiać seks z żywymi ludźmi, mimo że kiedyś robiła to na masową skalę. Zastąpiła go pornografią i masturbacją. Bez kontaktu z ciałem, wydzielinami, zapachami drugiego człowieka – to zbędne dodatki, skoro prawdziwe relacje międzyludzkie nie istnieją. W ten sposób przejmuje ona kontrolę nad własnym ciałem, także nad jego starzeniem. [...] Jedynym sposobem na to, by odzyskać kontrolę nad swoim ciałem, jest wycofanie go z gry. Zaprzestanie dostosowywania się do wymagań męskiego świata<sup>80</sup>.

Co więcej, Tamara miała problem nie tylko z własną cielesnością, ale dodatkowo z akceptacją obcego ciała. Przeto zrezygnowała z kontaktów seksualnych i zwróciła się ku pornografii, żyjąc w świecie złudzeń i pozorów<sup>81</sup>. Mimo to kobieta próbowała walczyć o odpowiedni wygląd ciała za pomocą różnych drogich specyfików (maseczki, kremy, balsamy, suplementy diety). W efekcie, jak przekonywał Dariusz Nowacki, „z jednej strony Tamara

<sup>78</sup> M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty...*, s. 127.

<sup>79</sup> Tamże.

<sup>80</sup> K. DUNIN: *Pijana i przereqbana...*

<sup>81</sup> Zob. A. POMIĘTŁO: *Między pustką a rytuałem. Powrót realnego w „Nocnych zwierzętach” Patrycji Pustkowiak...*

kroczy ku zatraceniu, z drugiej zaś wciera w swój biust drogie kremy, które pomagają »utrzymać jędrność«. Zaiste, trudno ją zrozumieć<sup>82</sup>. Jak sądzi Kinga Dunin, bohaterka była

nadal atrakcyjna, wypowiada ten najbanalniejszy tekst powtarzany wciąż przez kobiety, których młodość ucieka: jestem stara, brzydka i zaraz umrę. Obsesyjnie interesuje się obrazami śmierci, rozkładającymi się ciałami, sekcjami zwłok. Fascynuje ją przemoc. A jej odpowiedzią jest wycofanie się. Wie, że żyje w huellebecqowskiim świecie cząstek elementarnych, w którym młodość i uroda są walutą na seksualnym rynku<sup>83</sup>.

Dzięki dbaniu o swoje ciało Tamara nadal chce być atrakcyjna nie tylko dla siebie, lecz także dla innych (szczególnie dla mężczyzn). W tej sytuacji „ciało staje się przestrzenią symbolicznych zmaganiań o prawo do indywidualnej ekspresji”<sup>84</sup>, ale naraża ją na niebezpieczeństwo gwałtu.

Nastawienie kultury współczesnej na cielesność sprawia, że „pisanie o ciele miało być gestem powrotu do tego, co jest rzeczywiście najważniejsze, a co do tej pory było [...] spychane w niepamięć lub ukrywane”<sup>85</sup>. W konsekwencji dopiero lata dziewięćdziesiąte XX wieku tak mocno podkreślają ludzką płciowość, seksualność<sup>86</sup>. Wielu autorów skupia się na ciele, ponieważ

<sup>82</sup> D. NOWACKI: *Mocny debiut...*

<sup>83</sup> K. DUNIN: *Pijana i przereqbana...*

<sup>84</sup> U. CHOWANIEC: „*Femme mélancolique*”, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej..., s. 405.

<sup>85</sup> B. PRZYMUSZAŁA: *Ciało czujące. Kilka uwag o doświadczeniu (nie tylko) w poezji najnowszej*. W: *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. Łódź 2010, s. 9.

<sup>86</sup> Por. tamże. Należałoby zatem stwierdzić, że „*Nocne zwierzęta* nie są narracją pozostającą w pamięci czy książką wyróżniającą się na tle bieżącej polskiej produkcji prozatorskiej. Wyjątkową nie czyni jej w dodatku śmiałe (przynajmniej momentami) mówienie o sprawach erotycznych czy cielesnych ani kompromitowanie stylu życia wielkomiejskich singli”. A. NĘCKA: *(Nie)znośna lekkość picia...* Podobnego zdania był Grzegorz Wysocki, twierdząc, że „momentami dość chaotyczna i wypełniona po brzegi słowami narracja »Nocnych zwierząt« przypomina strumień świadomości (i w ten sposób wracamy do złośliwego porównania z Joyce’em). [...] Ale *Nocne zwierzęta* to powieść napisana z przytupem, zabawna, odważna i dynamiczna (myślę tutaj przede wszystkim o drugiej połowie książki), w której przegadanie i nieujarzmiony flow autorki wydają się metodą. Mimo wszystkich mankamentów pochłania się błyskawicz-

dzięki niemu poznajemy otaczającą rzeczywistość (emocje, ból, doświadczenia, przyjemności)<sup>87</sup>. To właściwie „w ciele doświadczamy siebie i świata”<sup>88</sup>. Aczkolwiek ciało Tamary można nazwać „ciałem niechcianym”. Jest to ciało, które „wypada z ekonomii pożądania stanowiącej podstawowy wzorzec kulturowy ustanowiony ze względu na płęć i przypisywane jej role”<sup>89</sup>. Nierzadko jednak „ciało niechciane” przyciąga uwagę, stając się jednocześnie obiektem pożądania<sup>90</sup>. W przypadku głównej bohaterki uwidacznia się zarówno odrzucenie, jak i przyciągnięcie uwagi, gdyż kobieta przez uwydatnienie swojej niezależności, a dalej niechęci do płci przeciwnej, zostaje zgwałcona<sup>91</sup>. Jak zauważa Dariusz Nowacki,

cielesność drugiego człowieka, jego fizjologia zaczęły ją brzydzić, jakiegokolwiek porozumienie czy autentyczne relacje międzyludzkie nie są możliwe, więc po co tracić czas na te wszystkie głupie

---

nie. Przedzieranie się przez językowy gąszcz, z którego ją utkano, nie męczy aż tak bardzo, gdyż po zdaniu, nad którym czytelnik załamuje ręce, zazwyczaj następuje takie, po którym ponownie, ochocho i z uśmiechem na ustach, rusza dalej. *Nocne zwierzęta* to po prostu powieść bardzo nierówna, a nierówności te widać często na przestrzeni jednej strony, gdzie mieszają się ze sobą oryginalne, chwytliwe frazy i zdania zupełnie zbędne, żarty i grepsy udane z prostackimi i żenującymi, porównania pomysłowe z całkowicie chybionymi i przekombinowanymi. Zdarzają się też, niestety, obszerniejsze, a zupełnie zbędne sceny (najlepszym przykładem pełna nazistowskich analogii wizyta u »ginekolożycy«, które z kolei równoważą czytelnikowi dłuższe udane fragmenty (np. monolog Tamary o jodze, większość scen z Marceliną, monolog tejeż na temat żalonych współczesnych facetów itd.)”. G. WYSOCKI: *Patrycja Pustkowiak „Nocne zwierzęta”...*

<sup>87</sup> Por. R. SHUSTERMAN: *Somatoestetyka a problem ciała/media*. W: TEGOŻ: *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*. Przeł. W. MAŁECKI. Wrocław 2007, s. 74, 91.

<sup>88</sup> K. PIETRZYCH: *A jednak ciało? Kilka uwag o antologiach*. W: *Cieleśność w polskiej poezji najnowszej...*, s. 49.

<sup>89</sup> I. IWASIÓW: *Ciało niechciane. Pogranicze identyfikacji seksualnej jako problem literatury i krytyki literackiej*. W: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 292.

<sup>90</sup> Por. tamże, s. 297.

<sup>91</sup> W *Nocnych zwierzętach* ma znaczenie nie tylko samo ciało, ale także jego identyfikacja, a ponadto seksualność. Jednocześnie warto podkreślić, iż „pisarstwo kobiece [...] omawiane bywa w kategoriach seksualnych, albowiem kobieta jest zawsze obiektem i nic się nie zmieniło”. Tamże, s. 297–298.

związki. Nade wszystko jednak idzie jej o kontrolę nad własnym ciałem. Podstawowym warunkiem jest oczywiście wycofanie ciała z obiegu – jeśli nie uczestniczy w wymianie towarowej, jest bezpieczne. Gwałt na imprezie zyskuje zatem wymiar symboliczny: Tamarę dosięgła kara za odmowę udziału w grze, za aroganckie przeświadczenie, że ciało młodej i ładnej kobiety [...] może należeć tylko do niej<sup>92</sup>.

Przypadkowe spotkanie z koleżanką Marceliną nie było bez znaczenia. To właśnie ona uruchomiła ciąg wydarzeń, które zakończyły się zarówno dla Tamary, jak i samej Marceliny nieszczęśliwie. Otóż główna bohaterka podczas jednego z wieczorów została zgwałcona, gdyż nieświadomie zażyła pigułkę gwałtu. Nie potrafiła obronić się, a nawet wykrztusić z siebie jakiegokolwiek słowa. „Nieprzytomne ciało Tamary zostaje samo, porzucone na podłodze, jak zwłoki żołnierza poległego w jakiejś bitwie toczonyj w odległym kraju, którego nie sposób odnaleźć na mapie” (N, s. 213). W opinii Dariusza Nowackiego, „Marcelina, która przebywała cały czas obok przyjaciółki, nie tylko nie przyszła jej z odsieczą, ale i współdziałała z oprawcą/oprawcami (»O, ruchacie się, potrzymać ją? Bo się trochę kręci«)”<sup>93</sup>.

Kolejnego dnia bohaterka powoli przypominała sobie, co się wydarzyło. Nie była w stanie tego zrozumieć. Miała wrażenie, że uczestniczyła w jakimś pakcie złodziejskim.

Ale wczorajszej nocy ten złodziej przekroczył granicę. Jeżeli jeszcze miała coś swojego, było to jej ciało – jedyne, co mają zwierzęta. I to właśnie zostało jej ukradzione. Jej ciało zostało potraktowane jak ciała zwierząt – stało się produktem spożywczym o wysokim stopniu atrakcyjności, zostało więc skonsumowane.

N, s. 219

Wszelkie człowiecze prawa zostały jej odebrane, stała się zwierzęciem – jak sama przyznaje – robakiem. Została bowiem wykluczona ze świata ludzi.

Kiedy Tamara doszła do siebie, postanowiła „odegrać się” na Marcelinie. Uduśiła ją za pomocą poduszki. Zdaniem Zygmunta Baumana, ten rodzaj przemocy, to tak zwany proces zniewolenia

<sup>92</sup> D. NOWACKI: *Metonimie gwałtu...*, s. 21.

<sup>93</sup> Tamże, s. 20.

czy też ujarzemia, a prócz tego przekroczenie pewnych granic<sup>94</sup>. W *Nocnych zwierzętach* przemoc przejawia się zatem dwojako. Z jednej strony mamy do czynienia z gwałtem, z drugiej – z morderstwem. Gwałt oznacza „przemoc *nieregularną*, która podkopuje regularność zakładaną przez model ładu”<sup>95</sup>. Współcześnie gwałt, czy też inaczej mówiąc: przemoc w stosunkach międzypersonalnych oraz intymnych, ukazuje się tylko i wyłącznie poprzez tak zwane mechanizmy adiaforyzujące<sup>96</sup>, które polegają na „ustawianiu pewnych typów działań lub pewnych obiektów, na jakie działania się kierują, jako moralnie neutralnych i niepodlegających ocenie w kategoriach moralnych”<sup>97</sup>. W konsekwencji Tamara znajduje się poza prawem i poza moralnością<sup>98</sup>. Bohaterka bowiem nie ma żadnych wartości, wszystkie po prostu utraciła.

Z kolei jeśli spojrzeć na kwestię gwałtu z innej strony, to można uznać, że byłby on nie tylko niewyobrażalną karą głównie za naiwność, ale też ogromną porażką dla kogoś, kto uwierzył, że nawet chwilowa utrata kontroli nad własnym bytem jest najwyższą możliwością dominacji nad nim<sup>99</sup>. W przypadku Tamary gwałt został dokonany nie tylko na jej ciele, lecz także na jej duszy. Zostało pogwałcone jej nastawienie wobec świata, życia, otaczających ludzi. Kinga Dunin konstatuje, że w świecie konsumpcyjnym wszystkie kobiety mają po prostu trudne życie<sup>100</sup>. Starają się zatem bronić na rozmaite sposoby. Nic przeto dziwnego, że język Tamary jest zarówno agresywny, jak i dowcipnie inteligentny. Dzięki niemu Pustkowiak udało się uciec przed moralizatorstwem<sup>101</sup>. *Nocne zwierzęta* to z pewnością powieść satyryczna, przedstawiająca

---

<sup>94</sup> Por. Z. BAUMAN: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń 2005, s. 34–35.

<sup>95</sup> Tamże, s. 38. W konsekwencji gwałt jest uznawany za symboliczny i perwersyjny. Pojawia się między innymi u Marka Krajewskiego *W otchłani mroku* czy u Marty Syrwid w *Bogactwie*. Zob. D. NOWACKI: *Metonimie gwałtu...*, s. 18–23.

<sup>96</sup> Por. tamże, s. 60.

<sup>97</sup> Tamże, s. 46.

<sup>98</sup> Zob. P. PHARO: *Moralność a socjologia. Sens i wartości między naturą i kulturą*. Przeł. J. STRYCYK. Warszawa 2006, s. 46.

<sup>99</sup> Zob. D. NOWACKI: *Metonimie gwałtu...*, s. 22.

<sup>100</sup> Zob. K. DUNIN: *Pijana i przereqbana...*

<sup>101</sup> Por. A. POMIĘTŁO: *Między pustką a rytuałem. Powrót realnego w „Nocnych zwierzętach” Patrycji Pustkowiak...*



życie celebrowane przez magazyny oraz nędzę etosu wielkomiejskich singielek, których przeznaczeniem jest klęska<sup>102</sup>. Nie ma, jak się zdaje, alternatywy. Ucieczka przed uzależnieniem od substancji psychoaktywnych, zezwierzeczeniem, melancholią, pustką czy dyktatem cielesności okazuje się wszak we współczesnym świecie konsumpcyjnym coraz trudniejsza.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

PUSTKOWIAK P.: *Nocne zwierzęta*. Warszawa 2013.

### Bibliografia przedmiotowa

- BAUDLER G.: *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizm, religia*. Przeł. A. BANIUKIEWICZ. Gdynia 1995.
- BAUMAN Z.: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń 2005.
- BAUMAN Z.: *Życie na przemiał*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2004.
- BIEŃCZYK M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2014.
- CHOWANIEC U.: „Femme mélancolique”, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej. W: *Ćwiczenia z rozpaczki. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. JARZĘBSKI, J. MOMRO. Kraków 2011.
- Cielesność w polskiej poezji najnowszej*. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. Łódź 2010.
- CZAPLIŃSKI P.: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgia w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
- Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*. Red. Z. HULL, W. TULIBACKI. Olsztyn 2000.
- DARSKA B.: „Nocne zwierzęta” Patrycji Pustkowiak. <http://ksiazki.onet.pl/recenzje/recenzja-nocne-zwierzeta-patrycja-pustkowiak/yt4w7> [dostęp: 11.10.2015].
- DERRIDA J.: *Kres człowieka*. W: TEGOŻ: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. DZIADEK, J. MARGAŃSKI, P. PIENIAŻEK. Warszawa 2002.
- DOŁĘGA J.M.: *Człowiek i pustka w refleksji filozoficznej i teologicznej*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*. Red. Z. HULL, W. TULIBACKI. Olsztyn 2000.

---

<sup>102</sup> A. NĘCKA: *(Nie)znośna lekkość picia...*

- DUNIN K.: *Pijana i przerąbana*. <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20131030/dunin-pijana-i-przerabana> [dostęp: 12.10.2015].
- GOŁĘBIEWSKA M.: *Derridy refleksje na temat pustki. Polemika ze strukturalizmem*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*. Red. Z. HULL, W. TULIBACKI. Olsztyn 2000.
- HULL Z.: *Wielowymiarowość pustki*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*. Red. Z. HULL, W. TULIBACKI. Olsztyn 2000.
- IWASIÓW I.: *Ciało niechciane. Pogranicze identyfikacji seksualnej jako problem literatury i krytyki literackiej*. W: *Codziennie, przedmiotowe, cieleśne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. GOSK. Izabelin 2002.
- JASONOWICZ S.: *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*. Kraków 2009.
- KĘPIŃSKI A.: *Melancholia*. Kraków 2001.
- KĘPIŃSKI A.: *Psychopatie*. Warszawa 1988.
- KŁOSIŃSKI M.: *Potwór, którym więc jestem*. W: *Potwory – hybrydy – mutanty. Pogranicza ludzkiej natury*. Red. R. KOZIOŁEK, M. MARCELA, O. KNAPEK, J. SOĆKO. Katowice 2012.
- KOZA M.: *Śladem różnicy. Dekonstrukcja granicy między człowiekiem a zwierzęciem w filozofii Jacques'a Derridy*. W: *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin, maszyn w kulturze*. T. 1. Red. J. TYMIENIECKA-SUCHANEK. Katowice 2014.
- KRISTEVA J.: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, R. RYZIŃSKI. Kraków 2007.
- LEDER A.: *Nieświadomość jako pustka*. Warszawa 2001.
- ŁASTOWSKI K.: *Człowiek bez innych. Idea „pustki” gatunkowej w parafrazie teorii ewolucji*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*. Red. Z. HULL, W. TULIBACKI. Olsztyn 2000.
- NAZAR R.: *Uwagi w sprawie statusu metodologicznego terminu pustka*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*. Red. Z. HULL, W. TULIBACKI. Olsztyn 2000.
- NĘCKA A.: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006.
- NĘCKA A.: *(Nie)znośna lekkość picia*. <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=189&artykul=4091> [dostęp: 20.10.2015].
- NOWACKI D.: *Metonimie gwałtu*. „Opcje” 2014, nr 1–2.
- NOWACKI D.: *Mocny debiut*. [http://wyborcza.pl/1,75475,14973954,\\_Noc\\_ne\\_zwierzeta\\_\\_Patrycji\\_Pustkowiak\\_\\_mocny\\_debiut.html#ixzz3QPYYVbac8](http://wyborcza.pl/1,75475,14973954,_Noc_ne_zwierzeta__Patrycji_Pustkowiak__mocny_debiut.html#ixzz3QPYYVbac8) [dostęp: 24.11.2015].
- O człowieku i zwierzęciu, Marksie i żałobie. Z Jacques'em DERRIDĄ rozmawiają Małgorzata KOWALSKA i Jerzy NIECIKOWSKI. „Przegląd Filozoficzny” 1998, nr 1.

- PAKSZYS E.: *Między naturą a kulturą: kategoria płci/rodzaju w poznaniu. Studium epistemologii naturalizowanej w perspektywie feministycznej*. Poznań 2000.
- PHARO P.: *Moralność a socjologia. Sens i wartości między naturą i kulturą*. Przeł. J. STRYJCZYK. Warszawa 2006.
- PIĄTEK Z.: *Etyka środowiskowa. Nowe spojrzenie na miejsce człowieka w przyrodzie*. Kraków 1998.
- PIETRYCH K.: *A jednak ciało? Kilka uwag o antologiach*. W: *Cieleśność w polskiej poezji najnowszej*. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRYCH.
- POMIĘTŁO A.: *Między pustką a rytuałem. Powrót realnego w „Nocnych zwierzętach” Patrycji Pustkowiak*. Tekst złożony do druku, udostępniony dzięki uprzejmości Autora.
- Pustka*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 2. Red. M. SZYMCAK. Warszawa 1979.
- PRZYMUSZAŁA B.: *Ciało czujące. Kilka uwag o doświadczeniu (nie tylko) w poezji najnowszej*. W: *Cieleśność w polskiej poezji najnowszej*. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRYCH. Łódź 2010.
- RYDER R.D.: *Szowinizm gatunkowy, czyli etyka wiwisekcji*. „Etyka” 1980, t. 18.
- SAUŚ J.: *Czy istnieje problem pustki społecznej? Uwagi filozoficzno-socjologiczne*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*. Red. Z. HULL, W. TULIBACKI. Opole 2000.
- SHUSTERMAN R.: *Somatoestetyka a problem ciało/media*. W: *Tegoż: O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*. Przeł. W. MAŁECKI. Wrocław 2007.
- SŁOMSKI W.: *Pustka jako kategoria filozoficzna w poglądach Antoniego Kępińskiego*. W: *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*. Red. Z. HULL, W. TULIBACKI. Opole 2000.
- SOBOLEWSKA J.: *Piję, więc jestem*. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1562505,1,recenzja-ksiazki-patrycja-pustkowiak-nocne-zwierzeta.read> [dostęp: 22.11.2015].
- SOBOLEWSKA J.: *Pustkowiak: słabsi muszą odejść*. „Gazeta Wyborcza” z 04.09.2014. [http://wyborcza.pl/1,75475,16580431,Pustkowiak\\_\\_slabsi\\_musza\\_odejsc\\_\\_FINALISTKA\\_NIKE\\_.html](http://wyborcza.pl/1,75475,16580431,Pustkowiak__slabsi_musza_odejsc__FINALISTKA_NIKE_.html) [dostęp: 13.11.2015].
- WYSOCKI G.: *Patrycja Pustkowiak „Nocne zwierzęta”*. <http://culture.pl/dzielo/patrycja-pustkowiak-nocne-zwierzeta> [dostęp: 10.10.2015].

Emilia Wilk

„Jeżeli jeszcze miała coś swojego, było to jej ciało –  
jedyne, co mają zwierzęta”

On *Nocne Zwierzęta* by Patrycja Pustkowiak

Summary

The aim of the article has been to present Tamara Mortus – the protagonist of *Nocne Zwierzęta* by Patrycja Pustkowiak – who exhibits autodestructive behaviour, struggles with addiction to psychoactive substances and with animalism manifesting itself in the lack of possibility to fix a boundary between what is human and what is feral. In consequence, Tamara represents a type of person who is excluded from society, called *homo sacer*, devoid of human values, therefore a human-reject. Probably, in *Nocne Zwierzęta*, the boundary between the human and the feral is overstepped due to the fact that –just like an animal – Tamara was able to pounce on her prey and kill it, but –like a human being – loses herself in melancholic reclaimings, unceasingly experiencing loss (from the most earthbound things to existential values, which in general cultural opinion are elusive). Moreover, in Tamara’s life, a non-trivial role is played by the feeling of unremitting emptiness connected mainly with her alcoholism, and also by very strongly exposed corporeality, as well as the impossibility of finding herself in the contemporary consumptive world. All the above-mentioned factors make us think of Tamara as of an empty and worthless woman, or, to put it colloquially, a “blown egg”.

Joanna Wawryk

Uniwersytet Zielonogórski

## Baśń bez granic O Czerwonym Kapturku we współczesnej literaturze i poza nią

*Wszystkie odmiany literatury w końcu umierają. [...] Bajkę natomiast rozumieją dosłownie wszyscy. Bez trudu przekracza ona wszelkie granice językowe dzielące jeden naród od drugiego, by trwać przez tysiąclecia.*

W. Propp: *Pochwała bajki*<sup>1</sup>

Baśń towarzyszy ludzkości od zarania dziejów, a w kontekście jednostkowego człowieka – od wczesnego dzieciństwa, stając się jednym z pierwszych doświadczeń lekturowych (jak również pozalekturowych) oraz matrycą kolejnych spotkań z tekstami, wśród których mogą się znaleźć inne wersje znanych już historii czy nawiązania do nich. Baśń pojmowana jako gatunek literacki od wieków ewoluuje, więc zmieniają się też jej definicja i perspektywy badawcze, w jakich można ją sytuować. Nie tylko terminologia i metodologia badań dostosowują się do materiału badawczego. Zmieniają się również odbiorca baśni i jego oczekiwania wobec tekstów kultury. Współcześnie można wręcz mówić o modzie na baśń, modzie, która polega między innymi na tym, że po baśniową topikę sięgają z jednej strony autorzy tworzący w rozmaitych gatunkach (nie tylko literackich), reprezentujący różne gałęzie sztuki, z drugiej zaś – producenci, handlowcy, marketingowcy, dając odbiorcy kultury (wysokiej i popularnej) szerokie spektrum

---

<sup>1</sup> W. PROPP: *Nie tylko bajka*. Przeł. D. ULICKA. Warszawa 2000, s. 29–30.

utworów oraz produktów. W odniesieniu do literatury bajkosfera<sup>2</sup> ma coraz szersze wykorzystanie, baśniowość zaś jest kategorią dotyczącą niekiedy, zdawać by się mogło, bardzo niebaśniowych tekstów.

Philip Pullman twierdzi, że „baśń nie jest tekstem”, lecz opowieścią aktualizującą się w jednorazowym akcie opowiadania<sup>3</sup>. Jednakże w odniesieniu do współczesnego bytu baśni zdaje się, że jest odwrotnie – baśń jest tekstem, doprecyzowując: tekstem kultury<sup>4</sup>. Tekst kultury zaś należy traktować szeroko (literatura, teatr, film, muzyka, komiks, hipertekst, gra, popkultura, sztuka użytkowa itd.). Również intertekstualność – konstytutywny wyznacznik postmodernistycznej baśni – dotyczy relacji dzieła z tekstami reprezentującymi rozmaite dziedziny kultury zarówno symbolicznej, jak i masowej.

Baśnią, która doczekała się niezliczonej ilości wersji, przeróbek, trawestacji, jest niewątpliwie *Czerwony Kapturek*. To fascynujące spotkanie odwiecznej baśni ze współczesnością, jakie dokonuje się w najnowszych tekstach kultury, zawężone do jednej historii, jest tematem niniejszych rozważań. Spośród licznych baśni powszechnie znanych bądź kojarzonych wybrałam akurat tę wcale nie dlatego, że uważam ją za reprezentatywną, typową baśń, wręcz przeciwnie – tkwi w niej tak wielki pokład tajemnicy i niedomówienia, a przy tym jest tak sugestywna, że od pierwszego z nią spotkania głęboko zapada w pamięć. Wielowiekowe trwanie baśni w depozycie pamięci kolejnych pokoleń zdaje się to potwierdzać. Baśń o Czerwonym Kapturku jest trudnym do uchwycenia fenomenem, ale jest również tekstem kultury ulegającym aktualizacjom i przeobrażeniom.

---

<sup>2</sup> R. WAKSMUND definiuje bajkosferę jako „całokształt zjawisk i wytworów kulturowych o charakterze semiotycznym, u podstaw których leży fabuła baśniowa jako pewien typ języka. Tak rozumiana, stanowi niewielką cząstkę wszechobecnej »mitosfery«, w obrębie której zanurzona jest cała nasza żywa współczesność”. R. WAKSMUND: *Bajkosfera, czyli o użyciu semiotycznym fabuł baśniowych. Rekonesans badawczy*. „Litteraria” 1978, t. 9, s. 119.

<sup>3</sup> Ph. PULLMAN: *Wstęp*. W: TEGOŻ: *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i młodzieży*. Przeł. T. WYŻYŃSKI. Poznań 2014, s. 17–19.

<sup>4</sup> Od takiego też stwierdzenia zaczyna swoje rozważania W. KOSTECKA: „Baśń jest tekstem kultury”. W. KOSTECKA: *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*. Warszawa 2014, s. 9.

Ze względu na ogrom materiału dokonuję selekcji, skupiając uwagę przede wszystkim na utworach zawierających oryginalną reinterpretację powszechnie znanych motywów. Celem artykułu jest wstępne rozpoznanie aktualnej sytuacji baśni o Czerwonym Kapturku w literaturze i wskazanie choć części kontekstów, w jakich gatunek ten funkcjonuje i jakie są tego konsekwencje, dlatego główny materiał badawczy stanowią teksty współczesne, dla których kontekstem są zarówno teksty wcześniejsze, jak i aktualne zjawiska pozaliterackie. Dotychczas powstało kilka zbiorów zawierających różne wersje tej baśni, jak publikacja Jacka Zipesa *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*<sup>5</sup> czy projekt „The Little Red Riding Hood Project University of Southern Mississippi”, którego efekty prac źródłowych są dostępne w internecie<sup>6</sup>. Każdą współczesną wersję można włączyć w konstelację utworów/tekstów mniej lub bardziej oddalających się od podstawowej wersji baśni. Nowe sensory wypływają z napięcia między tradycją a nowoczesnością. I tu już musi paść pytanie o to, która wersja jest podstawowa. Co ma być punktem wyjścia?

### Pra-tekst i baśń tradycyjna

Pytanie o pierwotną/pierwszą wersję baśni o Czerwonym Kapturku ginie w mrokach tradycji oralnej, w której – jak stwierdza Walter J. Ong odnośnie do mitu, ale uwagę można też odnieść do baśni – „musi być tyle wariantów, choćby nieco innych, danego mitu, ile było jego powtórzeń, a liczba powtórzeń może rosnać nieskończenie”<sup>7</sup>. Innymi słowy, nie dysponujemy pierwotną baśnią o Czerwonym Kapturku<sup>8</sup>, można jednak wskazać autorów

<sup>5</sup> J. ZIPES w *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood* (London–New York 1993) zebrał blisko 40 wersji baśni, zaczynając od XVII-wiecznej wersji Perraulta, przez między innymi wersję Grimmów, na współczesnej prozie Tanih Lee i Angeli Carter kończąc. Całość poprzedził wnikliwą analizą.

<sup>6</sup> Zob. *The Little Red Riding Hood Project University of Southern Mississippi*. <http://media.usm.edu/english/fairytales/lrrh/lrrhhome.htm> [dostęp: 5.04.2016].

<sup>7</sup> W.J. ONG: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. J. JAPOLA. Lublin 1992, s. 68.

<sup>8</sup> B. Bettelheim wskazał elementy tej baśni funkcjonujące w mitach i literaturze: „Istnieje mit o Kronosie pożerającym własne dzieci; ocalają się one w cu-

pierwszych spisanych wersji. Po raz pierwszy opowieść ukazała się w zbiorze pt. *Bajki Babci Gąski* Charles'a Perraulta w 1697 roku<sup>9</sup>. Utwór ten ma charakter wyraźnie moralizatorski: dziewczynka, wbrew przestrogom matki, zbacza ze ścieżki, za co spotyka ją kara – zostaje pożarta przez wilka. Z opowieści płynie nauka, by nie rozmawiać z obcymi. Morał zostaje wyłożony w wierszyku skierowanym do dziewcząt, zamykającym utwór.

Ponad sto lat później, dokładnie w 1812 roku, ukazało się pierwsze wydanie zbioru baśni zebranych przez Jacoba i Wilhelma Grimmów, zawierające *Czerwoną Czapeczkę*<sup>10</sup>. Ta wersja różni się nie tylko zawartością koszyczka (dziewczynka już nie niesie maślanych placuszków i masła w garnuszku, lecz placek i wino), ale przede wszystkim zakończeniem. Pojawia się myśliwy, który uwalnia babcie i dziewczynkę z wilczego brzucha. Czerwony Kapturek rozumie, że był nieostrożny, i więcej nie popełnia tego błędu. Aby dydaktyzm baśni wybrzmiał dobitniej, dochodzi do powtórzenia sytuacji: dziewczynka spotyka innego wilka, ale tym razem jest mądrzejsza, więc natręt tonie w kamiennym koryciu.

Opowieści o Czerwonym Kapturku zawarte w zbiorach Perraulta i braci Grimm to baśnie tradycyjne w tym znaczeniu, że – zgodnie z definicją zaproponowaną przez Weronikę Kostecką – są znane przynajmniej od kilku wieków, a ponadto „najbliższe pod względem formy i treści tradycji ludowej”<sup>11</sup>. Można uznać je za punkt odniesienia dla późniejszych wersji literackich ze

---

downy sposób i w brzuchu ojca zastępuje je ciężki kamień. W łacińskiej opowieści Egberta z Lièges, *Fecunda ratis* z 1023 r. pojawia się dziewczynka znaleziona wśród wilków; nosi ona jakieś czerwone nakrycie głowy, co odgrywa w opowieści istotną rolę, a według komentatorów ma to być czerwony czepek” (B. BETTELHEIM: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przełożyła, wprowadzeniem, objaśnieniami i posłowiem opatrzyła D. DANEK. Warszawa 1996, s. 266).

<sup>9</sup> Zob. Ch. PERRAULT: *Bajki Babci Gąski* 1967. Przeł. H. JANUSZEWSKA. Il. G. DORÉ. Posł. A. NIKLIBORC. Wrocław 1993.

<sup>10</sup> Zob. W. i J. GRIMM: *Baśnie dla dzieci i dla domu*. T. 1. Przeł. E. PIECIUL-KARMIŃSKA. Il. O. UBBELOHDE. Poznań 2010.

<sup>11</sup> W. KOSTECKA: *Baśń postmodernistyczna...*, s. 17. Autorka dokonała różniczenia baśni tradycyjnej i baśni kanonicznej (klasycznej), którą traktuje jako pojęcie „nadrzędne, obejmujące baśniowe opowieści utrwalone w powszechnej świadomości [...], nie tylko o proveniencji ludowej”, w przypadku których zwykle można ustalić autora.



względu na to, że są to pierwsze wersje utrwalone, które zmieniły byt baśni – z opowieści ustnej stała się ona wytworem kultury druku i z czasem zaczęła krążyć w różnych adaptacjach oraz przekładach, zajmując trwałe miejsce w literaturze europejskiej, dokładniej: zarówno w literaturach narodów europejskich, jak i poza europejskim kręgiem kulturowym. Te utwory są przedmiotem reinterpretacji we współczesnych tekstach kultury, podobnie jak reinterpretacji (polemicznej, krytycznej bądź podejmującej niektóre wątki) podlegają najbardziej utarte ścieżki interpretacyjne.

### Propozycje odczytań

*Czerwony Kapturek* stał się przedmiotem badań między innymi kulturoznawców, antropologów, psychologów, literaturoznawców. Żadna z interpretacji nie powinna rościć sobie prawa do obiektywnej, jedynie słusznej wykładni. Za każdym razem jest to próba odszyfrowania sensu, a – jak zauważa Manfred Lurker – interpretujący tylko włączają baśniowe sensory w odpowiadający im układ odniesień. I tak:

Opierając się na XIX-wiecznych interpretacjach przyrodniczo-mitologicznych, dopatrywano się w Czerwonym Kapturku postaci solarnej (czerwona czapka = słońce) połykanej przez demona ciemności (wilka). Interpretacja psychologizująca może widzieć związek między kolorem czerwonym a seksualnością: czerwona czapeczka jest symbolem seksualnego dojrzewania, wilk reprezentuje zwierzęcy popęd, myśliwy zaś zmysł porządku moralnego. Dla antropozofów i zbliżonych do nich interpretacji w baśniach objawia się przez wszystkie stopnie postrzegania obrazowa historia ludzkości, a tym samym jednostki. [...] W wypadku czerwonego kapturka nie chodzi o zewnętrzne nakrycie głowy, lecz o podmiotowo myślącą duszę. Wilk jest mocą reprezentującą fałsz i kłamstwo, która sięga po Czerwonego Kapturka (jego duszę), połyka ją i tym samym wydaje na pastwę ciemności, póki nie zjawi się pomocny myśliwy [...] <sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> M. LURKER: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1994, s. 62.

Erich Fromm widział w baśni ilustrację poglądów Zygmunta Freuda („jest to opowieść o triumfie święconym przez zienawidzące mężczyzn kobiety, kończąca się ich zwycięstwem, zupełne przeciwieństwo mitu o Edypie [...]”<sup>13</sup>). Również w duchu psychoanalizy utrzymana jest wykładnia Brunona Bettelheima. Obszerna analiza baśni miała na celu wykazanie, że jej treścią są namiętność ludzka, agresja i pragnienia seksualne okresu dojrzewania<sup>14</sup>.

Interesujące są poszukiwania antropologiczne. Francuska etnologka Yvonne Verdier w pracy *Little Red Riding Hood in Oral Tradition*<sup>15</sup> interpretowała baśń jako ujęcie rywalizacji pokoleń i przemiany (istotnym wątkiem jest to, że dziewczynkę pożera wilk przebrany za babcię). *Czerwony Kapturek* był też wiązany z autentycznymi historiami (chodzi o ataki wilków w XVIII-wiecznej Francji na terenie Gévaudan), o czym pisała Catherine Valay-Vallantin<sup>16</sup>. Te ujęcia przywołał Stanisław Kandulski w artykule *Antropologiczne studium przypadku Czerwonego Kapturka*. Badacz, korzystając z założenia antropologii kulturowej i historycznej, zestawiał baśń Perraulta z innymi jej wersjami, co pozwoliło wskazać rozmaite modyfikacje baśniowych sensów w zależności od intencji autora. Ze współczesnych badań cenne są też rozważania Jacka Zipesa (także akcentujące seksualny podtekst baśni, który ulega przekształceniom w różnych utworach), również z uwagi na obszerny materiał baśniowy, jaki posłużył do analiz.

Z interpretacjami psychoanalitycznymi i formalistycznymi polemizował Pierre Péju, przy czym sam wystrzegał się interpretacji. Francuski badacz, przytaczając Freudowską psychoanalizę Człowieka-Wilka, zaznaczył istotną kwestię: „[...] jednym z wpływów, jaki baśnie na nas wywierają, jest owo nieświadome piętno dających się wyodrębnić obrazów, wyniesionych ponad całą opo-

<sup>13</sup> E. FROMM: *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i motywów*. Przeł. J. MARZĘCKI. Wstęp K.T. TOEPLITZ. Warszawa 1977, s. 227.

<sup>14</sup> Zob. B. BETTELHEIM: *Cudowne i pożyteczne...*, s. 285.

<sup>15</sup> Opracowanie dostępne na stronie: <http://digitalcommons.wayne.edu/marvels/voll1/iss1/8/> [dostęp: 5.04.2016].

<sup>16</sup> Zob. więcej: S. KANDULSKI: *Antropologiczne studium przypadku Czerwonego Kapturka*. W: *Historia idei komunikacji*. Red. M. WENDLAND. Poznań 2015, s. 319–321.

wieść i od niej niezależnych<sup>17</sup>. Być może więc nie interpretacja, lecz indywidualne przeżycie, odnalezienie czegoś dla siebie są najistotniejsze w doświadczaniu baśni. Wydaje się, że coraz ważniejsze jest pytanie właśnie o indywidualne przeżycie. Takie spojrzenie na baśń można by streścić w słowach Ottona Betza: „[baśnie – J.W.] nie chcą być analizowane i interpretowane, winniśmy się w nie wsłuchiwać i zwracać uwagę na to, jak wiele strun potrafią poruszyć<sup>18</sup>”.

Nawiązując do wyniesionych z baśni obrazów, o których pisał Péju, *Czerwony Kapturek* jest pod tym względem bardzo sugestywny. Kluczowy moment baśni, którego nie sposób pominąć nawet w wersjach odchodzących od tradycyjnej, stanowi spotkanie dziewczynki z wilkiem (dokładniej dwa spotkania: w lesie i w domu babci). W rozmaitych aktualizacjach tego najważniejszego obrazu dochodzą do głosu intencje nadawcy. Relacja między Czerwonym Kapturkiem a wilkiem jest sednem baśni i jej – niekiedy mroczną – tajemnicą. Wymowa baśni zmienia się w zależności od tego, czy Czerwony Kapturek zostanie ukazany jako dziecko, czy dziewczyna/kobieta i jaki będzie finał.

Do baśni można sformułować serię pozornie naiwnych pytań i każde okaże się skomplikowane. Dlaczego wilk nie zjada dziewczynki w lesie? Dlaczego najpierw chora babcia musi być pożarta? Dlaczego bohaterka idzie odziana tak, że musi zwracać uwagę? Kto jest winny takiego rozwoju wypadków? W zależności od tego, z jaką wersją baśni odbiorca będzie miał do czynienia, propozycje odpowiedzi będą różne. Egalitaryzm baśniowego tekstu polega zaś na tym, że próby odczytania baśni padają zarówno w przedszkolnych salach, jak i w naukowych opracowaniach. Ponadto każdy odbiorca kultury masowej, w której baśnie są mocno zanurzone, ma prawo do własnej interpretacji, a i ona może ewoluować w trakcie kolejnych spotkań z co rusz to inną wersją baśni. Współczesne teksty kultury są odpowiedzią na wcześniejsze teksty, jednocześnie implikują nowe niewiadome. Mamy więc zwykle do czynienia z reinterpretacją i nałożeniem kolejnej warstwy znaczeniowej. Baśniowy palimpsest się rozrasta, a kwestia jego odczytania zawsze pozostanie otwarta.

<sup>17</sup> P. PÉJU: *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*. Przeł. M. PLUTA. Warszawa 2008, s. 201.

<sup>18</sup> Cyt. za: M. LURKER: *Przesłanie symboli...*, s. 64.

## W stronę postmodernizmu

Pierwsze spisane wersje baśni bardzo szybko zaczęły przenikać do literatury. Stanowiły źródło inspiracji, ale z czasem zaczęto je postrzegać jako historie wyczerpane, przynajmniej w dotychczasowej formie, i wymagające aktualizacji. Do tej pory powstają wersje, którym – zwykle decyzją wydawcy – patronują Perrault lub Grimmowie, a obok nich funkcjonują autorskie teksty nie powielające, lecz oryginalnie wykorzystujące baśni. Wielokrotnie nowa forma wyrasta z poczucia znużenia znaną opowieścią.

„Czerwony Kapturek to jedna z najgłupszych bajek na świecie”<sup>19</sup> – tym bezlitosnym sądem pewnej dorastającej dziewczyny nad baśnią zaczyna się opowiadanie Harriet Louisy Childe-Pemberton *To wszystko moja wina, czyli o Czerwonym Kapturku raz jeszcze* z 1882 roku. Sąd wypowiada nastolatka, która zarazem przyznaje, że gdy była mała, podobała jej się ta baśń. Dziewczyna krytykuje: „W tej bajce każda rzecz wydaje się nieprawdziwa”<sup>20</sup>, na co ciotka przytacza jej historię, która wykazuje, że w życiu można spotkać człowieka, który – jak wilk – podstępnie wkradnie się w łaski, korzystając z ufności i niewinności swojej przyszłej ofiary. Baśń potrzebuje uwspółcześnienia, a przy tym nowa, opowiedziana przez narratorkę wersja w warstwie znaczeń nie oddala się tak bardzo od ujęcia Perraulta – jej dydaktyzm jest skierowany do lekkomyślnych dziewcząt, które przez wiele lat mogą obwiniać się za grzech łatwości. Baśń o Czerwonym Kapturku aktualizuje się w realiach XIX-wiecznej Anglii. Nastolatka negująca baśń nieświadomie krytykuje jej warstwę symboliczną, a przecież to jej baśń zawdzięcza swój potencjał aktualizowania się w nowych formach.

Przywołałam utwór z epoki wiktoriańskiej, by pokazać, jak szybko znana historia zaczęła funkcjonować w innej formie gatunkowej (w tym wypadku jest to opowiadanie kryminalne). Już pod koniec XIX i na początku XX wieku doszły do głosu zjawiska tak dobrze znane literaturze współczesnej (w sferze baśni uobec-

<sup>19</sup> H.L. CHILDE-PEMBERTON: *To wszystko moja wina, czyli o Czerwonym Kapturku jeszcze raz*. Przeł. M. SZECÓWKA. W: *Ostatni smok. Baśnie pisarzy angielskich*. Wybór, wstęp i noty biograficzne R. WAKSMUND. Wrocław 2005, s. 326.

<sup>20</sup> Tamże.

niły się: humor, parodia, autotematyzm, zabawa z konwencją). Z czasem poczucie znużenia starą formą na dobre zagościło w literaturze i doprowadziło do znacznych dekonstrukcji baśniowych sensów we współczesnych tekstach. Ewolucja gatunkowa baśni dała baśń postmodernistyczną, którą – zgodnie z ustaleniami Weroniki Kosteckiej – można definiować jako

utwór literacki, który w odróżnieniu od adaptacji reinterpretuje baśń klasyczną, czyli dekonstruuje ją, proponuje nowe jej odczytanie, włącza ją w obszar intertekstualnych gier z tradycją, weryfikuje dotychczasowe interpretacje. Baśń postmodernistyczna nie tylko skłania do reinterpretacji, lecz przede wszystkim sama stanowi reinterpretację baśni tradycyjnej (m.in. na zasadzie parodii)<sup>21</sup>.

Gwoli przykładu – *Kapturek* Sławomira Mrożka. Autor w krótkim utworze prozatorskim podjął ciekawy dialog z tradycją. W sposób ironiczny i parodystyczny przedstawił znaną baśń jako historię budzącą niechęć samego Kapturka, który musi odgrywać swoją rolę. „Co za grafoman z brudną wyobraźnią napisał całą tę bajkę”<sup>22</sup> – padają dosadne słowa. Autor ostrze ironii kieruje wobec tradycyjnej baśni (ale czy na pewno tylko o baśń tu chodzi?), wykorzystując do tego główną bohaterkę. Najgorsze dla Kapturka okazuje się znużenie, udawanie, że oczywisty ciąg zdarzeń jest pasjonujący i dzieje się po raz pierwszy – trzeba odgrywać rolę, padają rytualne odpowiedzi, wiadomo, że epilog będzie „kretyński”, a potem historia zacznie się od nowa. Wilk przebrany za babcię zabrania głównej bohaterce wyłamania się ze schematu:

„Powiedziała: nie wygłupiaj się, drogie dziecko. Jeżeli ci się znowu wydaje, że to jest bajka, a nie rzeczywistość, i że ja nie jestem twoją babcią, ale przebrany wilkiem, to się mylisz. A teraz pokaż, co przyniosłaś mi do jedzenia”. – „Czerwony Kapturek” wes-

<sup>21</sup> W. KOSTECKA: *Baśń postmodernistyczna...*, s. 16. Podkr. – J.W. Tak rozumiana baśń odnosi się nie tylko do gatunku literackiego, lecz także do konwencji literackiej i wymaga badawczego eklektyzmu metodologicznego, pozwalającego na analizę utworów realizujących w różnym stopniu paradygmat tradycyjnej baśni oraz tych, które w różnych celach wykorzystują baśniowość i bajkosferę (zob. tamże, s. 83–87).

<sup>22</sup> S. MROŻEK: *Kapturek*. „Tygodnik Powszechny” 1983, nr 34. Cyt. za: TEGOŻ: *Małe prozy*. Wybór i wstęp T. NYCZEK. Warszawa 1982, s. 79.

tchnął jeszcze ciężiej niż poprzednio i opuścił głowę. Zrozumiał, że prawdziwa nuda zaczyna się dopiero teraz<sup>23</sup>.

Akcja kończy się przed kulminacyjną sceną pożarcia, które zostało z góry określone jako „prawdziwa nuda”. Kapturek nie ma prawa wyłamywać się z baśni, w której obowiązuje determinizm przyczynowy – i w warstwie fabuły tego nie czyni, historia toczy się zgodnie ze schematem, jednakże w świadomości bohaterki nastąpiło istotne rozpoznanie sytuacji. Uwzględniając tendencję Mrożka do paraboli i metafory, odnajdziemy w tym utworze odniesienie do współczesności, ponieważ jego małe prozy tworzą – jak stwierdza Tadeusz Nyczek – „coś w rodzaju literackiej kroniki przedostatniej dekady wieku, ze szczególnym uwzględnieniem terenów Europy Środkowowschodniej”<sup>24</sup>. To nie baśń się kończy, to system (komunizm) trzeszczy w szwach, a opowiadanie *Czerwonego Kapturek* na nowo, za pomocą ironii i paraboli pozwala tę prognozę wyartykułować w niekonwencjonalny, dowcipem podszyty sposób. Pozorna satyra baśni jest parodią współczesności. Baśń o Czerwonym Kapturku nie traci nudną, wręcz przeciwnie – w sposób skłaniający do refleksji służy ocenie dalekiej od baśniowości rzeczywistości.

Baśnią „polityczną” o tyle, że jej główny zamysł sprowadza się do stworzenia wersji „poprawnej politycznie”<sup>25</sup>, jest *Czerwony Kapturek* Jamesa Finna Garnera. Autor osiągnął humorystyczny efekt dzięki parodystyczno-sarkastycznemu prowadzeniu akcji, również w odniesieniu do seksualnego podtekstu baśni<sup>26</sup>.

O współczesności w zawołowany sposób mówi też Hanna Krall w opowiadaniu *Co się stało z naszą bajką*<sup>27</sup>. Tytułowa kwestia nie

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> T. NYCZEK: *Wstęp*. W: *Małe prozy...*, s. 3.

<sup>25</sup> J.F. GARNER: *Politycznie poprawne bajki na dobranoc*. Przeł. B. JANKOWIAK, Z.A. KRÓLICKI. Poznań 1997; również online: *Czerwony Kapturek. Wersja politycznie poprawna*. <http://femmes.republika.pl/basnie/kaptureki/04pc.html> [dostęp: 5.04.2016].

<sup>26</sup> Na przykład taki fragment: „Twój seksistowski tekst uważam za bezgranicznie obraźliwy – odparła Czerwony Kapturek – ale zignoruję go ze względu na twój tradycyjny status społecznego wyrzutka i wywołany nim stres, pod wpływem którego wyrobiłeś sobie własny, w pełni uzasadniony, pogląd na świat”. Tamże.

<sup>27</sup> H. KRALL: *Co się stało z naszą bajką*. W: TEJŻE: *Co się stało z naszą bajką. Król kier znów na wylocie. Różowe strusie pióra*. Warszawa 2011.

jest pytaniem, lecz wskazaniem pewnej diagnozy. W utworze pojawiają się baśniowe postacie, przede wszystkim Wilk rodem „Z Czerwonego Kapturka, z Wilka i siedmiu koźlątek, Wilka i człowieka, Wilka i lisa” oraz Baba-Jaga, którzy nie chcą już odgrywać w bajkach złych ról. Mistrzynie reportażu, której pisarstwo dotyka najboleśniej kwestii XX wieku, nie napisała bajki dla dzieci. Nie o samą grę z tradycją tu chodzi, lecz o najważniejszą kwestię – wartości. Świat nie jest czarno-biały, więc współczesna baśń-niebaśń powieła taką diagnozę świata. Wyjałowienie baśni z ich najbardziej konstytutywnych elementów burzy dotychczasowy porządek aksjologiczny. Gdy równowaga wynikająca z napięcia między dobrem a złem zostaje zakwestionowana, ład staje się chaosem, a jednoznaczne zakończenie przestaje być możliwe.

Postrzeganie baśni przez pryzmat przemian gatunkowych to nie tylko kwestia formy i jej granic, lecz także pytanie o przyczyny, które sięgają dylematów aksjologicznych. Na przykładzie innych utworów korzystających z motywów *Czerwonego Kapturka* też można próbować odpowiedzieć na pytanie: „co się stało z naszą bajką?”, a przede wszystkim – dlaczego. Aktualizacja baśni wielokrotnie służy powiedzeniu sądu o współczesności. Trudno niektóre kwestie wyrazić wprost, język baśni wydaje się do tego bardziej predysponowany i za pomocą symbolu, metafory, paraboli pozwala wskazać istotne problemy. Z jednej strony współczesne baśnie są świadectwem kryzysu wartości, z drugiej – dochodzą w nich do głosu zupełnie nowe wątki, przełamywane jest kulturowe tabu.

### Biegąca z wilkami

Oryginalną reinterpretacją *Czerwonego Kapturka* jest *Towarzystwo wilków* Angeli Carter. Opowiadanie zawiera kilka mikrohistorii o spotkaniu człowieka z wilkiem, nawiązujących do folkloru i archetypicznych przedstawień wilka/wilkołaka. Zgodnie z utartym w kulturze wizerunkiem wilk jest przebiegłym, okrutnym, bezlitosnym mięsożercą, którego trzeba się bać. Dziewczyna wchodzi do lasu nie wysłana przez matkę (znamienne odejście od schematu), lecz dlatego, że się uparła i wierzy, że leśne bestie nie

zrobią jej krzywdy. Nie jest już dzieckiem, dojrzewa („Tkwi i porusza się w niewidzialnym pentagramie własnej dziewiczości”<sup>28</sup>). Spotkany w lesie osobnik wygląda jak przystojny młodzieniec w stroju myśliwego. Zakłada się z dziewczyną o pocałunek, że pierwszy dotrze do babci. Dziewczyna chce przegrać zakład; gdy dochodzi do ponownego spotkania w domu babci, pokonuje strach i uświadamia sobie swoją siłę, co pozwala jej zapanować nad sytuacją:

Roześmiała mu się prosto w twarz, zerwała z niego koszulę i rzuciła ją w ogień, w ślad za swoją własną gorejącą odzieżą. Płomienie tańczyły jak duchy zmarłych w noc Walpurgi, a stare kości pod łóżkiem rozpoczęły makabryczny grzechot, ale nie zwracała na to najmniejszej uwagi.

Urodzony mięsożerca, tylko nieskalane ciało go poskromi.  
[...] Popatrzcie! Słodko i mocno śpi dziewczyna w babcinym łóżku, między łapami czułego wilka<sup>29</sup>.

Mroczną baśń wieńczy szczęśliwe zakończenie. Dziewczyna w czułych łapach wilka czuje się bezpiecznie, nie ma tu mowy o agresji ani przemocy.

*Towarzystwo wilków*, które po raz pierwszy ukazało się w 1977 roku, to opowieść utrzymana w poetyce realizmu magicznego, czerpiąca z mitu, baśni i folkloru, a zarazem utwór jak najbardziej wpisujący się w definicję baśni postmodernistycznej, modyfikującej ogólnoeuropejskie symbole i archetypy. Dochodzi tu też do głosu stereotyp kultury patriarchalnej, z którym autorka polemizuje. Ojciec dziewczyny przebywa daleko i żaden gajowy/leśniczy nie jest potrzebny, bohaterka bowiem, świadoma swojej kobiecości, sama pożąda losu, który z perspektywy baśniowego schematu jest złem.

Podobne ujęcie baśni, to znaczy wskazujące na wymiar seksualny, akcentujące wzajemną fascynację obojga głównych bohaterów, na dobre zagościło w kulturze wysokiej i popkulturze (włącznie z masą parodystycznych, humorystycznych ilustracji, dowcipów i satyr). Jedno z pierwszych graficznych przedstawień

<sup>28</sup> A. CARTER: *Towarzystwo wilków*. W: TEJŻE: *Czarna Wenus. Opowiadania*. Wybór, przekł., wstęp i przypisy A. AMBROS. Warszawa 2000, s. 212.

<sup>29</sup> Tamże, s. 220–221.



dziewczynki z wilkiem w łóżku, autorstwa Gustawa Doré do baśni Perraulta, mogło budzić pewną konsternację, obecnie zaś relacja dziewczyny i wilka/wilkołaka w tekstach kultury często jest jednoznacznie seksualna. Angela Carter dokonała istotnego przewartościowania: to dziewczyna okazuje się stroną silniejszą i to ona przejmuje inicjatywę. Opowiadanie można interpretować w kontekście archetypu Dzikiej Kobiety, o którym pisała Clarissa Pinkola Estés. Zdaniem amerykańskiej psychoanalityk jungowskiej,

Zdrowe wilki i zdrowe kobiety dzielają pewne cechy psychiczne: wyczułone zmysły, duch zabawy, ogromną zdolność do poświęceń. Wilki i kobiety to istoty z natury pokrewne, są dociekliwe, bardzo silne i odporne. Mają głęboką intuicję, z poświęceniem troszczą się o potomstwo, partnerów i stado. Potrafią się doskonale przystosować do wciąż zmieniających się warunków, odznaczają się silnym charakterem i wielką odwagą<sup>30</sup>.

Mit Dzikiej Kobiety w odmianie Kobiety-Wilka (*La Loba*) odżywa we współczesnych tekstach kultury. Taka postać pojawia się w *Księdze rzeczy utraconych* Johna Connolly'ego, wbudowanej w fabułę *Pierwszej opowieści Leśniczego*. Gdy dziewczyna w czerwieni, wędrując wśród drzew, spotyka wilka, role – w porównaniu z tradycyjnym ujęciem – się odwracają. To ona ma wyostrzone zmysły, dostrzegłszy wilka, zakochuje się w nim, śledzi go i uwodzi:

– Śliczny wilku – szepnęła. – Nie masz się czego bać. Nic ci nie zrobię.

Wyciągnęła rękę i położyła ją na łbie zwierzęcia. Przesunęła palce przez futro i uspokoiła się. Wilk zobaczył jej piękne oczy (żeby mogła lepiej go widzieć) i łagodne dłonie (żeby mogła lepiej go pieścić), i miękkie, czerwone usta (żeby mogła lepiej go smakować). Dziewczyna pochyliła się i pocałowała go. Zrzuciła czerwony płaszcz, odstawiła koszyk z kwiatami i położyła się z wilkami. Z ich związku narodziło się stworzenie podobne bardziej do człowieka niż wilka<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> C.P. ESTÉS: *Biegająca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Przeł. A. CIOCH. Poznań 2001, s. 12.

<sup>31</sup> J. CONNOLLY: *Księża rzeczy utraconych*. Przeł. K. MALITA. Warszawa 2007, s. 96.

Bohaterka tej opowieści jest świadoma swoich czynów i sprawia, że i inne kobiety obcuja z wilkami. Ginie pożarta przez tych, którym dała życie (wzorem mitycznych bogiń, które muszą poświęcić życie, dając początek nowemu istnieniu). W tym wypadku nowa rasa ludzi wilków (wilkonów) na wyższym poziomie narracji okazuje się wytworem lęków i koszmarów jednego z bohaterów, który również ginie z rąk wilkona (tym samym los dziewczyny w czerwieni – matki nowej rasy – jest prefiguracją losu postaci będącej sprawcą takiej wersji baśni).

Mit kobiety biegnącej z wilkami jest obecny w literaturze postmodernistycznej i tak też można interpretować fascynujące ilustracje Joanny Concejo do wydania *Czerwonego Kapturka* (Toruń 2015). W przestrzeni książki, którą należy traktować jako wielopoziomowy przekaz literacko-graficzny, rozwija się relacja dziewczyny i wilka (ciekawym motywem jest motek czerwonej włóczki, która służy do kuszenia, ale i poskromienia wilka, w ilustracyjnym epilogu dziewczyna haftuje nią scenkę z wilkiem, co może świadczyć o swoistej tęsknocie)<sup>32</sup>. Ilustracje Concejo są niezwykle sugestywne. Baśń zostaje opowiedziana obrazami, właściwie nie potrzebuje warstwy słownej. Niemniej skorzystano z przekładu dokonanego na podstawie pierwszego wydania zbioru Grimmów z 1812 roku i w ten sposób tradycja spotkała się z nowoczesną ilustracją, dając książkowe arcydzieło.

Obraz dziewczyny i wilka jest mocno zakorzeniony się w kulturze. Przede wszystkim język filmu daje możliwość kreacji wielowymiarowej postaci (o czym będzie jeszcze mowa), ale i sztuki wizualne (na przykład fotografie Eugenia Recuena czy Marii Dmitruk). Taki wizerunek wzmacnia popkultura. Warto zwrócić uwagę na kultową reklamę Chanel n°5. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia francuski reżyser Luc Besson wyreżyserował reklamę, w której Estella Warren wcieliła się w rolę osuwającej wilka dziewczyny w czerwonej pelerynie. Czerwony Kapturek to nie dziewczynka zagubiona w lesie, lecz kobieta świadomie dokonująca wyboru, poskramiająca dzikie zwierzę i przejmująca nad nim władzę, co też ma mocny związek z coraz silniejszą pozycją kobiety we współczesnym świecie.

<sup>32</sup> W. i J. GRIMM: *Czerwony Kapturek*. Przeł. Ł. MUSIAŁ. Il. J. CONCEJO. Toruń 2015.

Ciekawym kontekstem dla podanych przykładów jest książka Weroniki Józwiak *O dzielnych księżniczках i pięknych królewiczach. Stare baśnie w nowej odsłonie* z 2015 roku. Jak wskazuje tytuł – autorka dokonała reinterpretacji tradycyjnych baśni. Zamieniając płeć bohaterów (głównych i pobocznych), Józwiak zakwestionowała stereotypy związane z płcią. Mateusz Mirys, autor wstępu do tego zbioru, pisze, że w klasycznych baśniach tkwi niepokojąca prawidłowość – kobiety i dziewczynki są ukazywane jako słabe i nieporadne, wymagające uratowania przez mężczyznę, albo jako zazdrosne i zawistne postacie drugoplanowe (królowe, macochy, wiedźmy). W odpowiedzi na utrwalanie takiego wzorca powstał pomysł odwrócenia ról bohaterów. W ten sposób „książka przywraca należne wszystkim dziewczynkom i kobietom miejsce w roli aktywnych, pomysłowych, odważnych bohaterek”<sup>33</sup>. Przeróbka baśni jest konsekwentna: zamiast dziewczynki jest chłopiec w czerwonym jedwabnym kapturku, zamiast matki – ojciec, zamiast babci – dziadek, zamiast myśliwego – myśliwa, oraz zamiast wilka – wilczyca<sup>34</sup>. Wydaje się jednak, że zapowiedziane we wstępie cele nie zostały w tym wypadku zrealizowane. Jedną słabą, niepotrafiącą poradzić sobie z przeciwnikiem bohaterkę – dziewczynkę, zastępuje bohater – chłopiec, który okazuje się równie bezsilny. Niepowielanie wzorca byłoby bliższe realizacji wyłożonych zamierzeń, gdyby Czerwony Kapturek pokonał wilka, gdyby to on rozgrywał sytuację, gdyby poradził sobie sam czy też gdyby nie został pożarty przez wilka. W tej wersji baśni pierwiastek żeński jest silny, dominujący i rozstrzygający (wilczyca i myśliwa), męski zaś – nierozważny, wydelikacowany, słaby. Czy wspieranie aktywności i siły kobiet powinno odbywać się kosztem słabości mężczyzn – można mieć wątpliwości. Niewątpliwie jednakże ta wersja historii, podobnie jak cały zbiór, kieruje uwagę na pewien obraz rzeczywistości (czy raczej jej wycinek) jako kulturowo anachro-

<sup>33</sup> M. MIRYS: *Wstęp*. W: W. JÓZWIAK: *O dzielnych księżniczках i pięknych królewiczach. Stare baśnie w nowej odsłonie*. Il. M. ZABŁOCKA. Zgierz 2015.

<sup>34</sup> Zmiana płci zwierzęcia również modyfikuje czy raczej unieważnia sensy symboliczne. Wilk w kulturze symbolizuje między innymi pierwotne zło, grzech, dzikość, ale i wolność, męstwo. Natomiast wilczyca to także karmicielka – taki symboliczny obraz przynosi zarówno legenda o założeniu Rzymu (por. wilczyca kapitołińska), jak i *Księga dżungli* R. Kiplinga.

niczny, nieprzystający do rzeczywistości, jednocześnie go negując i wydając aksjologiczny sąd, że to, co było w klasycznych baśniach, odbierało kobietom należne im miejsce.

### Kryminalne historie

Literatura współczesna zawiera przykład reinterpretacji motywu spotkania dziewczyny z wilkiem, przykład dopisujący mroczny ciąg dalszy sytuacji z dzieciństwa. Po *Czerwonego Kapturka* sięgnęła norweska pisarka Unni Lindell, budując pełen psychologicznych zawiłości kryminał. W 2008 roku ukazał się jej *Czerwony Kapturek*, którego bohaterkami są trzy siostry. W dzieciństwie, z powodu niewydolności matki, zamieszkały one w domu babci, która też nie była w stanie uchronić ich przed złem. Pewnego dnia w lesie jedna z dziewczynek (jak się później okazuje – najstarsza Judyta), ubrana w czerwoną sukienkę, spotyka złego mężczyznę. Dziecku udaje się wyrwać, ale agresywna napaść już wyrządziła zło w jej psychice. Las przestał być bezpieczny: „Opowiadała, że liście na drzewach potrafią dawać tajemne znaki, że drobne zwierzątka w poszyciu lasu zjadają ludzkie serca i że w lesie są ukryte niewidzialne drzwi prowadzące do różnych pomieszczeń, a w nich czekają mężczyźni”<sup>35</sup>. Z czasem ofiara staje się sędzią i katem, mordując kolejnych będących zagrożeniem mężczyzn. Pierwszym jest wuj dziewczynek, który ponosi karę za molestowanie (to on i babka czytali trzem siostrą *Czerwonego Kapturka* Grimmów). Mordująca kobieta w dorosłym życiu wyznaje, że czuje się jak Czerwony Kapturek, a krzywdzący mężczyźni w jej oczach to złe wilki. Najgroźniejszy wilk (pierwszy mężczyzna spotkany w lesie) jest blisko i długo pozostaje nierozpoznany – tak prowadzona akcja ma na celu budowanie napięcia.

Baśń w literaturze współczesnej dla dorosłych rzadko ma dobre zakończenie, rzadko też postacie są jednoznacznie dobre bądź złe. Powieść Lindell to jak gdyby epilog baśniowej historii, interpretując ją jednoznacznie: spotkanie z wilkiem jest złem, które musi

<sup>35</sup> U. LINDELL: *Czerwony Kapturek*. Przeł. M. GOŁĘBIEWSKA-BIJAK. Katowice 2008, s. 196.

mieć konsekwencje – przemoc rodzi przemoc. W wersjach dla dzieci unicestwienie wilka jest momentem zwycięstwa nad nim, następuje szczęśliwy finał. W nawiązanym przez Lindell dialogu z baśnią pozytywny finał byłby psychologicznie niemożliwy, ponieważ zło już się dokonało i skrzywdzona dziewczynka wniesie traumatyczne doświadczenie w dorosłe życie. Próba terapii zawodzi i ofiara przemocy nie potrafi wyjść z kręgu zła. W tej powieści baśń służy do zbudowania wielowymiarowej opowieści o różnych formach zła i przemocy.

W jednej ze współczesnych opowiadań o Czerwonym Kapturku wilk zastanawia się nad napisaniem książki o swoich dokonaniach: „Wspomnienia na przykład. Aby mniej utalentowani złoczyńcy mogli się uczyć na przykładzie mych wspaniałych, godnych naśladowania, odrażających czynów”<sup>36</sup>. Na ten sam pomysł wpada bohater powieści kryminalnej Johna Katzenbacha *Czerwone Kapturki. Numer 1, numer 2, numer 3*<sup>37</sup>. Jest nim pisarz kryminałów (nazywany Wielkim Złym Wilkiem), który dokonuje morderstw, a ich opisy wykorzystuje w powieściach. Planuje on następną książkę i wybiera kolejne ofiary. Trzy Kapturki – kobiety o rudych włosach, które są osamotnione w otoczeniu, wskutek czego wydają się bezbronne, dostają listy z informacją, że mają zginąć. Treść listu jednoznacznie nawiązuje do znanej baśni<sup>38</sup>. Wielkiemu Złemu Wilkowi – podobnie jak w tradycyjnym ujęciu – chodzi o nawiązanie relacji i zaspokojenie pożądania. W toku akcji kobiety się poznają; postanawiają nie czekać bezczynnie i same wpłynąć na bieg wydarzeń. Najmłodsza – Jordan szuka prawdziwej wersji *Czerwonego*

---

<sup>36</sup> J. DONNELLY: *Czerwony Kapturek*. W: TEGOŻ: *Trzy opowiadania dla dzieci*. Przeł. M. RUSINEK. Il. E. GOREY. Kraków 2013, s. 48.

<sup>37</sup> J. KATZENBACH: *Czerwone Kapturki. Numer 1, numer 2, numer 3*. Przeł. R. JANUSZEWSKI. Warszawa 2014 [e-book].

<sup>38</sup> „»Pewnego pięknego, słonecznego dnia Czerwony Kapturek postanowił zanieść koszyk ze smakołykami ukochanej babci, która mieszkała po drugiej stronie głębokiego, ciemnego lasu...«. Na pewno czytałyście tę bajkę przed laty, kiedy byłyście dziećmi. Ale prawdopodobnie przedstawiono wam złagodzoną wersję: Babcia chowa się do szafy, a Czerwonego Kapturka dzielny drwal ratuje przed pożarciem przez wilka. W tej wersji wszystko kończy się szczęśliwie. W oryginalnej zakończenie jest zupełnie inne i ponure. [...] Wiem, że wszystkie zagubiłyście się w lesie. I tak jak dziewczynka z bajki, zostałyście wybrane na śmierć”. Tamże.

*Kapturka*, a poznawszy baśń Grimmów, potrafi lepiej, bardziej przenikliwie rozpoznać swoją sytuację. Schemat baśni zostaje przełamany dzięki aktywności kobiecych bohaterek. W konsekwencji role się odwracają – to Wielki Zły Wilk zostaje napadnięty w swoim domu. Rozgrywa się scena w sypialni, która – ze względu na wybór przestrzeni – jest wyraźnym nawiązaniem do tradycyjnej baśni, a zakończenie nie przynosi definitywnego rozstrzygnięcia, to znaczy Kapturki nie są w stanie zabić swojego niedoszłego mordercy, ale go osłabiają, poniżają i szantażują, czyniąc go niegroźnym. Interesujące wykorzystanie baśniowych motywów w powieści Katzenbacha również spełnia kryteria baśni postmodernistycznej, aczkolwiek utwór jest przede wszystkim kryminałem, w którym baśń staje się mrzonką psychopaty, a bohaterki okazują się na tyle silne i świadome, że wyłamują się z szalonego schematu i to one piszą zakończenie tej mrocznej opowieści.

Autorzy przywołanych kryminałów w zupełnie inny sposób wykorzystali znaną baśń, ale w obu przypadkach historia Czerwonego Kapturka pozwoliła kobiecym bohaterkom rozpoznać i ustosunkować się do sytuacji, w jakiej się znalazły. Podejmują aktywność, która doprowadza do zaburzeń psychicznych (pierwsza powieść) lub wzmocnienia, odzyskania kontroli nad własnym życiem (druga powieść).

### Czerwony Kapturek (nie tylko) dla dzieci

Literatura dla dzieci zawsze jest odbiciem tendencji, jakie znajdują odzwierciedlenie w tekstach przeznaczonych dla dorosłych. Nie inaczej dzieje się z aktualnymi odsłonami baśni, przy czym jeśli chodzi o współczesne edycje historii o Czerwonym Kapturku, najliczniejszą grupę stanowią łagodne, adresowane do najmłodszych wersje. Często są to kilkunastostronicowe książki kartonowe o mocno zredukowanej warstwie tekstowej. Zdarza się, że nie mają autora, będąc opracowaniem redakcyjnym, zespołowym czy tłumaczeniem ze wskazaniem na pierwowzór Perraulta lub Grimmów.

W wersjach dla najmłodszych istotnym aspektem jest dydaktyzm, zgodny z tendencjami pierwszych spisanych wersji, ale

odmiennie wyłożony. Z historii Perraulta płynęła nauka skierowana tylko do dziewczuszek (!), by nie rozmawiały z obcymi i były czujne, gdyż mogą trafić na podstępного wilka w ludzkiej skórze. Bruno Bettelheim, powołując się na Andrew Langa, pisał: „[...] gdyby wszystkie wersje tej opowieści baśniowej kończyły się tak, jak u Perraulta, moglibyśmy ją z powodzeniem odrzucić”<sup>39</sup>, gdyż zwycięstwo wilka ma co prawda wymiar dydaktyczny, lecz niweczy wartości, które niesie baśń (konsolacja), i nie rozproszy lęków dziecka. Zakończenie znane z wersji braci Grimm jest pod tym względem lepsze, przy czym w przeróbkach dla najmłodszych wciąż ulega różnym puryfikacjom<sup>40</sup>.

*Czerwony Kapturek* funkcjonuje w różnych formach pracy z dziećmi (książka, drama, baśń muzyczna, audiobook), mających uczyć, by nie rozmawiać z obcymi i słuchać mamy. W utworach odchodzących od baśni tradycyjnej dydaktyzm może też dotyczyć na przykład zagadnień ekologicznych czy matematycznych.

W literaturze dla dzieci funkcjonują także utwory spełniające kryteria baśni postmodernistycznej, w nowatorski sposób traktujące tradycyjne rozwiązania lub nieznacznie modyfikujące znaną baśń, by ją uwspółcześnić. Na przykład *Czerwony Kapturek* w wersji Jamesa Donnelly’ego to odważna dziewczynka, która w konfrontacji z wilkiem w domu babci nie daje się zjeść i wychodzi cała z opresji. Dowcipna i ciepła historia kończy się happy endem najlepszym z możliwych: „A potem dziewczynka dorosła

<sup>39</sup> B. BETTELHEIM: *Cudowne i pożyteczne...*, s. 264.

<sup>40</sup> Na przykład w *Czerwonym Kapturku* Zofii Staneckiej z serii *Baśniow* Muchomor następuje uaktualnienie historii i zostają wprowadzone nowe detale. Na początku historii, prócz matki, jest też ojciec. Pojawiają się wiejskie realia, wyruszenie w podróż do babci jest bardziej umotywowane, zawartość koszyka – uwspółcześniona. Dziewczynka zostaje przedstawiona jako wesoła i uprzejma, choć samowolna i nierozważna. Historia toczy się według znanego schematu, tyle że językowo jest cieplejsza, dostosowana do najmłodszego odbiorcy. Tylko zakończenie może budzić pewne zastrzeżenie. Leśniczy uwalnia Babcię i dziewczynkę z wilczego brzucha (nie wiadomo jak), *Czerwony Kapturek* wraca do rodziców, ale nie wiadomo, co stało się z wilkiem. W treści nie ma o tym słowa, natomiast ilustracja przedstawia zadowolonych Babcię, dziewczynkę i Leśniczego oraz wilka, który nie poniósł kary i choć pokonany, wydaje się nadal żyły i groźny. Zob. Z. STANECKA: *Czerwony Kapturek*. Il. B. DREJEWICZ. Warszawa 2004.

do robienia ważnych rzeczy, które wymagały zarówno wielkiej odwagi, jak i wielkiej mądrości”<sup>41</sup>.

Wśród wydań adresowanych do dzieci zdarzają się też wersje dokonujące głębokiej dekonstrukcji baśniowego pierwowzoru, sytuujące się na antypodach dydaktycznych opowiadań o tym, że niesłuchanie mamy źle się kończy i trzeba uważać na wilka. Na przykład *Czerwony Kapturek* z opowieści Joanny Olech, książki wydanej w serii *Niebaśnie*, to dziewczynka posłuszna rodzicom, wręcz zbyt uległa, typ ofiary („Nawet kiedy dziewczuchy ze starszych klas nazywały ją kujonką i szczypały boleśnie – nie skarżyła się i potulnie łykała łzy”<sup>42</sup>). Kolejny element przełamujący tradycyjną wersję to fakt, że dziewczynce nie podoba się ofiarowane przez matkę nakrycie głowy, bo jest dziwaczne i staromodne (w takim podejściu do najbardziej charakterystycznego przedmiotu wyraża się stosunek do klasycznej wersji baśni, która w podtekście jawi się jako właśnie dziwaczna i staromodna), nienawidzi go, ale jest posłuszna, więc je nosi. Wilk nie musi namawiać dziewczynki do zboczenia z drogi, gdyż ona sama wchodzi w głąb lasu, zbierając różyczki. Pan Wilk zaś to mężczyzna, który od razu nie podoba się Czerwonemu Kapturkowi, ale dobre wychowanie bierze górę i musi być dla niego miła. Wilk bez ceregieli zjada babcię, potem dziewczynkę i rodzice znajdują „puste obejście i ani żywego ducha!”. Joanna Olech polemizuje z dydaktyzmem wzorcowych baśni, w których nieposłuchanie rad mamy doprowadziło do nieszczęścia, dając jednocześnie rozwiązanie jak u Perraulta – żaden gajowy się nie zjawi, baśń nie ma dobrego zakończenia. Olech pokazuje, do czego doprowadza bezgraniczna uległość. Prawdziwym nieszczęściem jest dominacja nad dzieckiem, która mu zabiera autonomiczność i możliwość decydowania o sobie w określonym zakresie. Taki morał powinien odczytać dorosły odbiorca. Czy jest to książka tylko dla dzieci?

Nową odsłonę baśni zaproponował też Alojzy Suchar. Jego *Czerwony Kapturek* wydany w serii *Baśnie Pokręcone*<sup>43</sup> podejmuje

<sup>41</sup> J. DONNELLY: *Czerwony Kapturek...*, s. 48.

<sup>42</sup> J. OLECH: *Czerwony Kapturek*. Oprac. graf. G. LANGE. Poznań 2005, s. [4].

<sup>43</sup> A. SUCHAR: *Czerwony Kapturek*. Il. M. WINIECKI. Poznań 2005. Autor w serii *Baśnie Pokręcone* wydał też *Kopciuszek, Śpiącą królową, Jasia i Małgośię* (wszystkie pozycje – Poznań 2005).



dialog z tą konkretnie historią oraz z samą konwencją baśni. Już od początku wiadomo, że „nie jest to bajeczka dla grzecznych dzieci, ale mocno odjechana opowieść dla zakreślonych urwisów”<sup>44</sup>. Współczesność miesza się ze światem baśni i średniowiecznymi realiami: dziewczynka niezbyt chętnie udaje się z lekarstwem do babci (wolałaby iść na pokaz mody), ojciec wyjeżdża w delegację, żeby pokonać smoka, pewna wiedźma obsługuje Wilczą Infolinię, a sam wilk nie jest zbyt bystry, ale udaje mu się w końcu połączyć babcię i wnuczkę, po czym nadchodzi gajowy. W epilogu dowiadujemy się, że wilk łagodnieje (udała się resocjalizacja w ZOO o zastrzonym rygorze<sup>45</sup>), Czerwony Kapturek został modelką, a babcia zakochuje się w gajowym. Nie wiadomo, czy ta wersja sprostą próbie czasu, gdyż coś, co w największym stopniu miało świadczyć o jej nowoczesności (wykorzystanie socjolektu dziecięcego i młodzieżowego), może niebawem stać się przyczyną jej anachroniczności. Ponadto taki utwór nie przedstawia żadnej uniwersalnej prawdy, lecz wpisuje się w nurt ludycznego wykorzystywania baśni.

Zasadą książek z serii Niebaśnie czy Baśnie Pokręcone jest to, że ich autorzy bawią się schematem baśni, proponują inne zakończenia, zaskakują, podając *au rebours* najbardziej znane elementy danej baśni. Jak podaje Wydawca drugiej przywołanej serii, „dla dzieciaka i wapniaka książka nieco ściwowata”. Publikacje te wzbudzają inny zestaw emocji (na przykład śmiech zamiast strachu przed wilkiem), dobrze więc, by dziecko wcześniej poznało wersje tradycyjne i mogło do nich odnieść te nowe propozycje. Rolą baśni jest bowiem prezentowanie pewnego ładu, w którym co prawda istnieją wilki, ale porządek tego świata wymaga, by złoczyńca poniósł karę. Dopiero dojrzewanie wiąże się z odejściem od tradycyjnej baśni i szukaniem odmiennych lektur. Tymczasem już w pozycjach dla dzieci dochodzi do dekonstrukcji sensu, z którym dziecko być może nie zdążyło się jeszcze oswoić.

Zdarzają się książki, mające warstwę ilustracyjną tak znakomitą, że równoważy ona albo i góruje nad warstwą słowa. Staje się ona

---

<sup>44</sup> A. SUCHAR: *Czerwony Kapturek...*, s. 3.

<sup>45</sup> Zakończenie nawiązuje do rymowanej wersji *Czerwonego Kapturka* Jana Brzechwy z lat sześćdziesiątych.

interpretacją opowieści, dzięki swej sugestywności ukierunkowuje recepcję działła, a zarazem sama może się stać atrakcyjnym obiektem analizy (jak w przypadku Concejo). Przesłanie *Czerwonego Kapturka* Joanny Olech zyskało znakomitą warstwę graficzną za sprawą Grażki Lange. Ilustracje operujące tylko kilkoma kolorami (czerwień, czerń, biel, srebrny) budują poczucie zagrożenia, rosnące napięcie. Natężenie czerni wskazuje na dramatyczne zakończenie.

Spotkaniem sztuki współczesnej z tradycyjną baśnią są też ilustracje Květy Pacovskiej<sup>46</sup>. Oparte na abstrakcyjnych, zgeometryzowanych formach, z kolorystyczną przewagą czerwieni, skomponowane na zasadzie kolażu, są przykładem awangardowych rozwiązań, które w zestawieniu z przekładem klasycznej baśni Grimmów mogą dawać poczucie dysharmonii. Jednakże taka forma pozwala dotknąć symbolicznej warstwy baśni, którą figuralna ilustracja zinterpretowałaby dosłownie. Przekaz Květy Pacovskiej toczy się obok słów. W tym wypadku to baśń może posłużyć do interpretacji warstwy ilustracyjnej.

Książką, która wyróżnia się na rynku księgarskim, jest również *Czerwony Kapturek w wielkim mieście*<sup>47</sup> z 2014 roku. Autorem koncepcji i ilustracji jest Roberto Innocenti, a tekstu – Aoron Frisch. Dziewczynka Sophia mieszka w brzydkim, brudnym, zaśmieconym mieście. Są tu: śpiący bezdomni, chuligani, agresywne obrazy z telewizji, epatujące erotyzmem billboardy, pełne przemocy zabawki – świat, który krzyczy sloganem, reklamą i tandetą, a w nim zidiociałe twarze ludzi-automatów. Miasto-las ma też swoją muzykę, magię, tajemnice i mroczny środek – centrum handlowe (nazwane Puszcza). Jego struktura jest labiryntowa i dziewczynka, idąc do babci, zbacza z drogi. Spotyka mężczyznę, który przepędza zgraję łobuzów, więc wzbudza jej zaufanie. Sophia wyjawia mu, dokąd idzie, a on dociera do domu babci przed nią. Odejściem od baśniowej historii jest to, że scena wewnątrz domu babci zostaje przemilczana – odbiorca może się domyślać, co zaszło. Mężczyzna przeistoczony w wilka (a może wilkołaka?)

<sup>46</sup> BRACIA GRIMM: *Czerwony Kapturek*. Przeł. W. SAMBORSKI. Il. K. PACOVSKA. Warszawa 2008.

<sup>47</sup> Zob. R. INNOCENTI, A. FRISCH: *Czerwony Kapturek w wielkim mieście*. Przeł. E. ANGIELCZYK. Poznań 2014.

odjeżdża z miejsca zdarzenia, w momencie gdy nadjeżdżają radio-wozy. Takie rozwiązanie nie przyniesie otuchy, ale oto pojawia się drugie, alternatywne, dobre zakończenie, bo przecież baśń można opowiadać wielokrotnie, modyfikując jej treść – więc złoczyńca zostaje pojmany, a Sophia jest bezpieczna.

Zaproponowana przez Innocentiego i Frischa historia akcentuje różne aspekty zła czające się we współczesnym mieście. Obok archetypicznego zła (symbolizowanego przez wilka, którym jest tu groźny mężczyzna) pojawia się obraz zła cywilizacyjnego, popkulturowego. Tu nie potrzeba wilka, by doszło do tragedii (nie wiadomo, jak by się zakończyło osaczenie Sophii przez bandę wyrostków nazwanych „szakalami”).

Wymienione pozycje książkowe wskazują również problem adresata. Wersje ilustrowane zwykle są klasyfikowane jako utwory dla dzieci, tymczasem wśród nich zdarzają się zarówno genialne *picture books* – rarytasy dla bibliofilów, jak i wersje, które – z uwagi na zawartość treściową – powinny skłonić do refleksji dorosłego czytelnika. Współczesny odbiorca już u progu swoich lekturowych doświadczeń styka się z tradycyjnymi wersjami *Czerwonego Kapturka*, z którymi konkurują nowoczesne czy uwspółcześnione teksty.

## Baśniowy recykling

Aby zilustrować, jak wieloaspektowym problemem jest współczesny byt omawianej baśni, posłużę się następującym przykładem: w katalogach Biblioteki Narodowej<sup>48</sup> do hasła „Czerwony Kapturek” odnosi się 368 wyników (331 rekordów w kategorii „tytuł” i 27 w kategorii „temat”), w tym mniej niż 10 procent ma związek z braćmi Grimm lub z Perraultem. Już pobieżne przejrzanie zawartości potężnej bazy bibliotecznej pozwala na wyciągnięcie wniosku, że jest to bardzo rozległe zjawisko. *Czerwony Kapturek* funkcjonuje bowiem w rozmaitych formach (chodzi przede wszystkim o typ nośnika: książka, druk ulotny, artykuł,

<sup>48</sup> [http://katalogi.bn.org.pl/iii/encore/search/C\\_\\_Szczerwony%20kapturek\\_\\_Orightrresult\\_\\_U?lang=pol&suite=cobalt](http://katalogi.bn.org.pl/iii/encore/search/C__Szczerwony%20kapturek__Orightrresult__U?lang=pol&suite=cobalt) [dostęp: 1.04.2016].

nagranie dźwiękowe, film, audiobook, zapis nutowy, czasopismo, dokument elektroniczny), w wielu językach i tłumaczeniach, w przyporządkowaniu do różnych autorów, lat i miejsc wydania, gatunków i rodzajów, jak również bardzo szerokiego wachlarza haseł przedmiotowych. Analiza tak rozległego materiału wykracza poza ramy niniejszego artykułu, jednakże ich liczba przekonuje o silnej pozycji baśni współcześnie. Warto zauważyć, że wiele z tych pozycji to mniej lub bardziej udane (pod względem edytor-skim, a przede wszystkim w odniesieniu do warstwy znaczeniowej baśniowej historii) edycje, przygotowane z myślą o najmłodszych odbiorcach, często w opracowaniu zbiorowym, dość luźnie traktujące wersję Grimmów lub Perraulta<sup>49</sup>.

Obecnie książka dla dziecka to nie tylko połączenie warstwy słownej i warstwy ilustracyjnej. Znakiem czasu jest też powszechne stosowanie dodatkowych elementów, mających uatrakcyjnić książkę i nadać recepcji wymiar interaktywny na różnych płaszczyznach. Ikoniczność literatury nie zawsze ma znamiona artystyzmu, często bywa wyrazem koniunkturalnych decyzji wydawcy. W kulturze masowej baśń (doprecyzowując: jej materialny nośnik) funkcjonuje jako produkt, a prawa rynku pozwalają na swobodny zalew książek o różnej wartości. W tym ujęciu *Czerwonego Kapturka* można nazwać testerem granic książki. Do publikacji bywają dołączane puzzle, naklejki, interaktywne elementy, flamastry, kredki, zabawki, maskotki itd. Pytanie, co jeszcze jest książką (i literaturą), a co już (tylko?) zabawką, grą, artefaktem – wpisuje się w dyskusję nad przyszłością książki. W każdym razie wszelkie „dodatki” umożliwiają różnorodne formy wchodzenia w strukturę baśni i kreowanie jej, co wpisuje się w postmodernistyczne podejście do dzieła, w którym coraz więcej zależy od decyzji odbiorcy.

Baśń to część kodu kulturowego, wykorzystywanego w kulturze wysokiej i popularnej oraz sztuce użytkowej. Temat jest obszerny, ograniczę się więc do podania paru przykładów: komiks – seria *Baśnie stworzona przez Billa Willinghama* ukazująca *Baśniogród*, w którym baśniowi bohaterowie egzystują wśród nowojorczyków; muzyka – *Czerwony Kapturek* do słów Juliana Tuwima z muzyką

---

<sup>49</sup> To rozpoznanie nie obejmuje oczywiście publikacji, których tytuł jest inny niż *Czerwony Kapturek*, tymczasem baśń funkcjonuje w licznych zbiorach.

Władysława Daniłowskiego czy *Czerwony Kapturek* Tomasa Stańczyka; *musical – Tajemnice lasu* (reż. Rob Marshall, 2015), humorystyczna historia spletająca w jedną opowieść losy baśniowych bohaterów; produkty dedykowane głównie dzieciom: zabawki, puzzle, odzież, materiały szkolne itd.

Tematem odrębnego opracowania mógłby być również wirtualny byt Czerwonego Kapturka. Zdigitalizowane książki, liczne wpisy blogowe, ogrom materiału graficznego – oto cyberświat bez granic, który pozwala obcować z najprzeróżniejszymi przejawami baśniowości. Osobnym zagadnieniem jest liternet i tu także można znaleźć ciekawy przykład wykorzystania znanej baśni – *Przygody odważnego Kapturka. Gamebook* Grzegorza Kossowskiego<sup>50</sup>. Ta funkcjonująca w sieci publikacja ma postać hipertekstu, a została wydana jako e-book. Czytelnik ma wybór przebiegu fabuły (na przykład „Kapturek wybiera drogę w lewo”/„Kapturek wybiera drogę w prawo”). Interaktywność pozwala na wpływanie na przebieg zdarzeń, dzięki czemu wraz z kolejnym odczytaniem odbiorca może obcować ze zmienioną wersją.

Czerwony Kapturek funkcjonuje też w świecie gier, zaczynając od gier planszowych przeznaczonych dla najmłodszych (na przykład gra produkcji belgijskiej firmy Lilliputiens, adresowana do dzieci w wieku 4+, w której zadaniem jest dotarcie do domu babci, zanim zrobi to wilk), po komputerowe dla osób 16+. Przykładem może być *Akaneiro: Demon Hunters* (autorem projektu jest American McGee). Świat gry jest osadzony w XIX-wiecznej Japonii, a Czerwony Kapturek jest członkinią Zakonu Akane, zajmującego się polowaniem na demony. Twórców gry inspirowała baśń o Czerwonym Kapturku oraz japońskie legendy i książka *The Lost Wolves of Japan* Bretta L. Walkera, opisująca przebieg masowej eliminacji wilków na wyspie Hokkaido w XIX wieku<sup>51</sup>. Kolejny przykład – gra przygodowa wyprodukowana przez Tale of Tales – *The Path* z 2009 roku. Gra jest określana jako horror nawiązujący do baśni o Czerwonym Kapturku. Pełna okrucieństwa historia

---

<sup>50</sup> G. KOSSOWSKI: *Przygody odważnego Kapturka. Gamebook* [dostęp: 5.04.2016].

<sup>51</sup> *Czerwony Kapturek jako łowczyń demonów, czyli American McGee zapowiada Akaneiro*. <http://www.gry-online.pl/S013.asp?ID=67359> [dostęp: 23.04.2016].

rozgrywa się w mrocznym, zamglonym lesie. Gracz wybiera jedną z sześciu wersji bohaterki, różniących się wyglądem, zdolnościami i cechami. W lesie czeka wiele niebezpieczeństw i w zależności od tego, jaką ścieżkę czy zejście w głąb lasu gracz wybierze, tak potoczy się historia wybranej bohaterki<sup>52</sup>. I jeszcze jeden przykład – gra logiczno-zręcznościowa *Okrutne gry: Czerwony Kapturek*<sup>53</sup>.

We współczesnej kulturze jest również wiele przykładów – posługując się określeniem Ryszarda Waksunda – „baśni sponiewieranej”. Literaturoznawca wymienił między innymi publikację Hansa Ritza „zawierającą sto obrazków z dorobku rodzimych autorów, gdzie Czerwony Kapturek, babcia i wilk pojawiają się w wielorakich zaskakujących sytuacjach i konfiguracjach”<sup>54</sup>, często o konotacjach erotycznych. W zebranym materiale ikonograficznym funkcjonuje wiele odniesień kulturowych (nawiązanie do bajki La Fontaine’a, Mony Lisy czy rzymskiej wilczycy). Podobne „sponiewieranie” baśni następuje w skeczach, dowcipach, rysunkach satyrycznych i różnych przejawach aktywności twórczej nastawionej na aspekt humorystyczny. Wartość artystyczna tych tekstów rozpina się od wysokiej sztuki po wulgarne, niecenzuralne utwory.

Poczucie znużenia starą formą, o którym była mowa w odniesieniu do literatury, niejednokrotnie stanowiło impuls do odświeżenia znanej baśni także w kinematografii. Krokiem milowym w filmowej dekonstrukcji baśni okazał się *Shrek* z 2001 roku (reż. Andrew Adamson, Vicky Jensen), w którym znaleźć można także nawiązanie do omawianej baśni (postać wilka w stroju babci jest jednym z reprezentantów bajkowego świata<sup>55</sup>). *Shrek* wyznaczył

---

<sup>52</sup> *The Path [PC]*. <http://www.gry-online.pl/S016.asp?ID=8948> [dostęp: 23.04.2016].

<sup>53</sup> *Okrutne gry: Czerwony Kapturek*. <http://www.alawar.pl/game/cruel-games-red-riding-hood/> [dostęp: 23.04.2016].

<sup>54</sup> R. WAKSMUND: *Baśń sponiewierana. (Kartka z dziejów gatunku)*. W: *Kulturowe konteksty baśni*. T. 1: *Rozigrana córka mitu*. Red. G. LESZCZYŃSKI. Poznań 2005. Mowa o publikacji: H. RITZ: *Bilder vom Ratkäpchen in 100 Illustrationen, Karikaturen und Cartoons*. München 1986.

<sup>55</sup> Postać ta pojawia się po raz pierwszy w domu Shreka wraz z innym bajkowymi bohaterami; w *Shreku 2* – w jednej z końcowych scen (razem ze świnkami); w *Shreku Trzecim* – w scenie przesłuchania przyjaciół Shreka przez Księcia z Bajki.

nowe standardy disneyowskiej baśni filmowej, która ma bawić i dzieci, i dorosłych. W ten nurt wpisuje się *Czerwony Kapturek – prawdziwa historia* z 2006 roku (reż. Cory Edwards).

Poza humorem podanym w ciepłym kinie rodzinnym powstają coraz liczniejsze przykłady produkcji przeznaczonych dla dorosłych, które akcentują przede wszystkim dwa aspekty baśniowej historii – seksualność i grozę (podobnie jak w przywołanych wcześniej przykładach utworów dla dorosłych) – i tu również duża jest zasługa Angeli Carter. W 1984 roku powstał bowiem film Neila Jordana *Towarzystwo wilków*, którego współscenarzystką była właśnie Carter. Jest to baśniowa opowieść z dojrzwaniem, łącząca elementy psychologii głębi i zmysłowej erotyki. Dziełem na pograniczu horroru, *fantasy* i romansu, w którym baśniowe odwołania splatają się z modnym – za sprawą trylogii Stephenii Meyer – motywem miłości między dziewczyną a chłopakiem zmieniającym się w wilkołaka, jest natomiast *Dziewczyna w czerwonej pelerynie* (reż. Catherine Hardwicke, 2011).

Kolejny przykład – w 2005 roku na ekrany wszedł film Terry’ego Gilliana *Nieustraszeni bracia Grimm*, którego fabułą jest fikcyjna biografia Jacoba i Wilhelma, ukazanych jako para oszustów. W filmie są liczne nawiązania do baśni Grimmów, w tym do *Czerwonego Kapturka*. Baśniowe motywy funkcjonują tu jako element świata przedstawionego.

Nie sposób pominąć dwóch popularnych seriali telewizyjnych, emitowanych od 2011 roku: *Grimm* i *Dawno, dawno temu (Once Upon a Time)*. W obu tych produkcjach odniesienia do *Czerwonego Kapturka* pojawiły się już w pierwszych odcinkach. W serialu *Grimm* nawiązanie do znanej baśni dotyczy zagadki kryminalnej, przed której rozwiązaniem staje główny bohater. W drugim serialu postać Czerwonego Kapturka – Ruby Lucas (grana przez Meghan Ory) można rozpatrywać jako popkulturową aktualizację mitu Dzikiej Kobiety. „Jeżeli jest coś, czego chcę, zrobię wszystko” – mówi w jednym z odcinków do Śnieżki. Jest piękną, wrażliwą, odważną kobietą, która ma magiczne właściwości – może zamienić się w wilka (łączy więc dwie postacie z tradycyjnej wersji), czerwona peleryna zaś wstrzymuje tę przemianę.

## Niekończąca się opowieść

Baśń nadal stanowi niewyczerpane źródło inspiracji – możliwość zaistnienia w kolejnych tekstach kultury świadczy o jej uniwersalizmie i funkcjonalności. Zaprezentowane przykłady obecności *Czerwonego Kapturka* we współczesnej literaturze i poza nią oczywiście nie wyczerpują tematu. Niemniej już ten wyimek pokazuje, jak płynne są granice współczesnych tekstów i jak szeroki jest zakres korespondencji między rozmaitymi wersjami baśni w ujęciu diachronicznym i synchronicznym.

*Czerwony Kapturek* to ponadczasowa opowieść, kulturowy fenomen, którego początki sięgają przedwerbalnej struktury mitycznej, a obecną sytuację można określić jako rozproszenie w niezliczonej liczbie ujęć. W literaturze byt baśni jest wyjątkowy, gdyż to dzieła literackie pozwoliły utrwalić tradycyjne wersje (oraz wpisane w nie odwołania do *mythos* i archetypów), które stały się materiałem do wielokrotnych reinterpretacji. Pierwotnie baśń istniała jako jedna „dla dzieci i dla domu”, pełniła funkcje poznawcze, kulturowe, dydaktyczne, prezentowała jeden porządek świata. Po wielu stuleciach przechowywania baśni w pamięci zbiorowej nastąpiło kilka wieków prymatu literackiego bytu baśni, po czym współczesność rozszerzyła jej granice na kolejne obszary kultury niskiej i wysokiej, oferując odbiorcom ogrom tekstów modyfikujących baśń lub do niej nawiązujących. W dużej mierze wynika to ze zużycia dotychczasowej formy, a zarazem z ciągłej potrzeby korzystania z baśni. Pojawienie się baśniowego obrazu, motywu, wątku czy schematu daje poczucie czegoś znanego, bezpiecznego, ale gdy tekst przełamie baśniowy sens, *novum* dezintegruje dotychczasowe wyobrażenie. W Baumanowskiej płynnej nowoczesności, w której stale dokonują się dekonstrukcje znaczeń, jedna wersja przestała być możliwa, jednakże już same sygnały baśniowości są niczym „punkty stałe” w kulturowym recyklingu. Aktualnie konkretne gatunki, które też już nie istnieją w stanie czystym, przejęły i wyspecjalizowały funkcje baśni. Najprostszy podział materiału – z uwagi na adresata – pokazuje, że w tekstach dla najmłodszych nadal dominują funkcje dydaktyczna i kompensacyjna, choć powstają także wersje kwestionujące tradycyjną baśń, a zarazem obie wymienione funkcje. W utworach dla dorosłych



zaś (kryminały, horrory, ale i *fantasy*, jak na przykład *Saga Księżycowa* Marissy Meyer) panuje groza, eskalowanie napięcia, co na poziomie odbioru wiąże się z *katharsis*, z potrzebą odreagowania stłumionych emocji dzięki odbiorowi dzieła wywołującego silną reakcję. Znakiem czasu jest coraz częściej dochodząca do głosu funkcja ludyczna, która – zwłaszcza w tekstach dla dorosłych – może deprecjonować przesłanie baśni, ograniczając ją do celów wyłącznie rozrywkowych. Baśń niezmiennie pełni też funkcję kulturotwórczą, stanowiąc zarazem komentarz do aktualnie zachodzących przemian. Z jednej strony przeobrażenia baśni odrywają ją od symbolicznego podglebia, unieważniając pewien wymiar znaczeń lub nadając innym obiektom symboliczne znaczenia. Z drugiej strony wciąż powstają znakomite teksty, które współczesnymi środkami wyrazu pokazują uniwersalne prawdy. Baśń jest ponadczasowa, jednocześnie jej aktualne wersje są zarówno reinterpretacją tradycji literackiej, jak i produktem swoich czasów, ukazując doświadczenia, ale i potrzeby współczesnego człowieka, również te niezbyt wyrafinowane. Każda epoka bowiem odnosi się do tradycyjnych ujęć, tworząc własne baśnie.

\* \* \*

Podstawowym, pierwotnym bytem baśni jest opowieść. W akcie opowiadania – jak stwierdza Pierre Péju – świat staje się spójny, jego tajemnica pogłębiona, przeszłość łączy się z przyszłością, indywidualane z uniwersalnym, bieżące życie ze sferą cudowności, jednostka ze społeczeństwem. Baśń o Czerwonym Kapturku, pozornie prosta, pozwalająca się sprowadzić do sekwencji kilku zdań, jest tak nośna i sugestywna, bo opowiada historię, która wywołuje dreszcz niepokoju, niedającego się do końca wyjaśnić: „Każda baśń skrywa, pośród swych niepokojących obrazów, pytania i zagadki, które następnie zabieramy ze sobą i przekazujemy swoim następcom, opowiadając, czytając, pisząc albo przetwarzając”<sup>56</sup>. W tym, co współcześnie dzieje się z baśnią, badacz widzi zagrożenie – zalew ulotnych, błahych historii wyprze to, czym dawniej był akt opowiadania. Ogrom różnych wersji, przeróbek i opracowań może szczelnie przykryć wzorcową wersję baśni – to prawda, jednakże może dla współczesnego odbiorcy baśni najważniejsza

<sup>56</sup> P. PÉJU: *Dziewczynka...*, s. 11.

kwestia powinna się zawierać w pytaniu, co nowe wersje mówią o naszym świecie, o nas samych. Co jest dobre, a co złe. I jaka baśń po nas zostanie. Nie „dawno, dawno temu”, lecz tu i teraz dzieją się baśnie bez zakończenia, ponieważ współczesność oferuje wiele możliwych rozwiązań. Baśń ma spajać pokolenia. Czy nadal tak będzie? Czy dziewczynka wyjdzie z baśniowego lasu? Czy człowiek wyjdzie z ciemnego lasu zagadek, wątpliwości i tajemnic? Postmodernizm każdemu przyznał prawo do własnej baśni:

Czerwony Kapturek zmierza przez las i spotyka wilka... A co dzieje się dalej? Nie wiadomo. Granice baśni są otwarte.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- BRACIA GRIMM: *Czerwony Kapturek*. Przeł. W. SAMBORSKI. Il. K. PACOVSKA. Warszawa 2008.
- CARTER A.: *Towarzystwo wilków*. W: TEJŻE: *Czarna Wenus. Opowiadania*. Wybór, przekł., wstęp i przypisy A. AMBROS. Warszawa 2000.
- CHILDE-PEMBERTON H.L.: *To wszystko moja wina, czyli o Czerwonym Kapturku jeszcze raz*. Przeł. M. SZECÓWKA. W: *Ostatni smok. Baśnie pisarzy angielskich*. Wybór, wstęp i noty biograficzne R. WAKSMUND. Wrocław 2005.
- CONNOLLY J.: *Księga rzeczy utraconych*. Przeł. K. MALITA. Warszawa 2007.
- DONNELLY J.: *Czerwony Kapturek*. W: TEGOŻ: *Trzy opowiadki dla dzieci*. Przeł. M. RUSINEK. Il. E. GOREY. Kraków 2013.
- GARNER J.F.: *Politycznie poprawne bajki na dobranoc*. Przeł. B. JAN-KOWIAK, Z.A. KRÓLICKI. Poznań 1997; również online: *Czerwony Kapturek. Wersja politycznie poprawna*. <http://femmes.republika.pl/basnie/kapturki/04pc.html> [dostęp: 5.04.2016].
- GRIMM W. i J.: *Baśnie dla dzieci i dla domu*. T. 1. Przeł. E. PIECIUL-KARMIŃSKA. Il. O. UBBELOHDE. Poznań 2010.
- GRIMM W. i J.: *Czerwony Kapturek*. Przeł. Ł. MUSIAŁ. Il. J. CONCEJO. Toruń 2015.
- INNOCENTI R., FRISCH A.: *Czerwony Kapturek w wielkim mieście*. Przeł. E. ANGIELCZYK. Poznań 2014.
- JÓŹWIAK W.: *O dzielnych księżniczках i pięknych królewiczach. Stare baśnie w nowej odsłonie*. Il. M. ZABŁOCKA. Wstęp M. MIRYS. Zgierz 2015.
- KATZENBACH J.: *Czerwone Kapturki. Numer 1, numer 2, numer 3*. Przeł. R. JANUSZEWSKI. Warszawa 2014 [e-book].

- KOSSAKOWSKI G.: *Przygody odważnego Kapturka*. Gamebook [online], [dostęp: 5.04.2016].
- KRALL H.: *Co się stało z naszą bajką*. W: TEJŻE: *Co się stało z naszą bajką. Król kier znów na wylocie. Różowe strusie pióra*. Warszawa 2011.
- LINDELL U.: *Czerwony Kapturek*. Przeł. M. GOŁĘBIEWSKA-BIJAK. Katowice 2008.
- MROŻEK S.: *Kapturek*. W: TEGOŻ: *Małe prozy*. Wybór i wstęp T. NYCZEK. Warszawa 1982.
- OLECH J.: *Czerwony Kapturek*. Oprac. graf. G. LANGE. Poznań 2005.
- PERRAULT Ch.: *Bajki Babci Gąski 1967*. Przeł. H. JANUSZEWSKA. Il. G. DORÉ. Pośł. A. NIKLIBORC, Wrocław 1993.
- STANECKA Z.: *Czerwony Kapturek*. Il. B. DREJEWICZ. Warszawa 2004.
- SUCHAR A.: *Czerwony Kapturek*. Il. M. WINIECKI. Poznań 2005.

### Bibliografia przedmiotowa

- BETTELHEIM B.: *Cudowne i pozytywne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przełożyła, wprowadzeniem, objaśnieniami i posłowiem opatrzyła D. DANEK. Warszawa 1996.
- Czerwony Kapturek jako łowczyni demonów, czyli American McGee zapowiada Akaneiro*. <http://www.gry-online.pl/S013.asp?ID=67359> [dostęp: 23.04.2016].
- ESTÉS C.P.: *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzkiej kobiety w mitach i legendach*. Przeł. A. CIOCH. Poznań 2001.
- FROMM E.: *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i motywów*. Przeł. J. MARZĘCKI. Wstęp K.T. TOEPLITZ. Warszawa 1977.
- KANDULSKI S.: *Antropologiczne studium przypadku Czerwonego Kapturka*. W: *Historia idei komunikacji*. Red. M. WENDLAND. Poznań 2015.
- KOSTECKA W.: *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*. Warszawa 2014.
- LURKER M.: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1994.
- Okrutne gry: Czerwony Kapturek*. <http://www.alawar.pl/game/cruel-games-red-riding-hood/> [dostęp: 23.04.2016].
- ONG W.J.: *Oralność i piśmiennosc. Slovo poddane technologii*. Przeł. J. JAPOLA. Lublin 1992.
- PÉJU P.: *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*. Przeł. M. PLUTA. Warszawa 2008.
- PROPP W.: *Nie tylko bajka*. Przeł. D. ULICKA. Warszawa 2010.
- PULLMAN Ph.: *Wstęp*. W: TEGOŻ: *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i młodzieży*. Przeł. T. WYŻYŃSKI. Poznań 2014.

- RITZ H.: *Bilder vom Ratkäpchen in 100 Illustrationen, Karikaturen und Cartoons*. München 1986.
- The Little Red Riding Hood Project University of Southern Mississippi*. <http://media.usm.edu/english/fairytales/lrrh/lrrhhome.htm> [dostęp: 5.04.2016].
- The Path [PC]*. <http://www.gry-online.pl/S016.asp?ID=8948> [dostęp: 23.04.2016].
- WAKSMUND R.: *Bajkosfera, czyli o użyciu semiotycznym fabuł baśniowych. Rekonesans badawczy*. „Litteraria” 1978, t. 9.
- WAKSMUND R.: *Baśń sponiewierana. (Kartka z dziejów gatunku)*. W: *Kulturowe konteksty baśni*. T. 1: *Rozigrana córka mitu*. Red. G. LESZCZYŃSKI. Poznań 2005.
- ZIPES J.: *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*. London–New York 1993.

Joanna Wawryk

**Fairy tale without borders**  
**On *Little Red Riding Hood* in contemporary literature and beyond**

Summary

*Little Red Riding Hood* is a fairy tale which has been functioning in countless versions, retellings and their translations. In a wider perspective, it is a text that undergoes actualizations and transformations in contemporary culture. The present article aims to diagnose the current situation of the fairy tale about Little Red Riding Hood in literature, and to indicate other spheres in which it functions. The main research data are contemporary works that re-interpret traditional fairy tales. A context for them is provided both by earlier texts (i.a. *Little Red Riding Hood* in the version by Ch. Perrault and Brothers Grimm), and by current extraliterary phenomena. The post-modern variations of the story offer its new readings, which has been demonstrated, among others, on the basis of works belonging to different genres. In the case of fairy tale, an important matter is its dual addressee (an adult and a child), therefore the works dedicated to the youngest recipients have been referred to. In order to validate the thesis on the borderlessness of fairy tale, numerous extraliterary domains of high and popular culture have been presented, where references to the story about Little Red Riding Hood can be identified.

Katarzyna Tomaszewska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Po cichu. Po polsku. Po łacinie O debiucie *Kamasutry*

Rok 1877 – Henry Spencer Ashbee kończy pracę nad bibliografią utworów pornograficznych, zatytułowaną *Index Librorum Prohibitorum*. Na pierwszej stronie zamieszczono podobną do ołtarza biblioteczkę, wewnątrz której – niczym na deskach teatru – rozgrywa się scena spalenia egzemplarza książki przez diabła. Jęzory ognia sięgają niemal do zawieszzonej na szczycie konstrukcji głowy satyra, otoczonej przez przymocowane do jego rogów pasy, te natomiast podtrzymują wieńczący obraz sztuczny członek – całość to tak zwane *dildo* z pasami *strap on*. Poniżej znajduje się regał z książkami o widocznych tytułach, na przykład: *New Epicurean*, *Sublime of Flagellation*, *Instruction Libertine* i *Kama Shastra*. Tekstu na ilustracji jest niewiele, umieszczono na niej jedynie tytuł oraz zaledwie kilka wyrazów, ale za to jakże wymownych – duńskie motto *ei blot til lyst* tłumaczy się na polski jako „nie tylko dla przyjemności”. Te słowa stanowią doskonały kontekst dla historii o *Kamasutrze*, która jest równie ciekawa – jeśli nie bardziej – jak sama lektura autorstwa indyjskiego mędrca Watsjajany. Jego dzieło było dla tłumaczy niemałym wyzwaniem; musieli sięgać po różne fortele, by *Kamasutra* w ogóle mogła zadebiutować – w Wielkiej Brytanii dopiski tłumaczy zniekształciły pierwotny kształt lektury, w Stanach Zjednoczonych drukowano tytuł *pokątnie*, w Niemczech najbardziej gorszące fragmenty zasłonięto listkiem figowym pod postacią klasycznej, ale martwej łaciny, a w Polsce chętnie ten zabieg powtórzono, dodając od siebie jedynie kilka nieporadnych objaśnień językowych (w pierwszym wydaniu) lub przerywając narrację w strategicznych momentach dopiskiem OCENZUROWANE (w wydaniu o około 10 lat późniejszym). Polska *Kamasutra* wyróż-

nia się czymś jeszcze – choć niełatwo wyróżnić się w takiej historii, przyciągającej ekscentryków na miarę wspomnianego powyżej wydawcy, który łączył zamiłowanie do kolekcjonowania książek „z ogólną manią dotyczącą spraw seksualnych i biczowania”<sup>1</sup> – znamy nazwiska tłumaczy odpowiedzialnych za debiut książki w innych krajach, znamy wszystkie nazwiska, oprócz osoby tłumaczącej tekst z języka niemieckiego na polski.

Czym *Kamasutra* jest, każdy widzi. Barwne ilustracje wrosły w nią tak samo mocno, jak w czytelników stereotypowe postrzeganie tego tytułu wyłącznie w ramach podręcznika o czerpaniu fizycznej przyjemności. W rzeczywistości oryginalny traktat nie miał nic wspólnego z ilustracjami, a osławione opisy 64 pozycji seksualnych zajmowały ułamek nawet nie całości, lecz zaledwie jednego rozdziału – droga *Kamasutry* do kształtu znanego dzisiaj czytelnikom była bardzo długa i pełna zwrotów akcji.

W historii *Kamasutry* ważną rolę odgrywają nie tylko kwestie obyczajowe, ale na równie dużą uwagę zasługują wieloetapowe tłumaczenia, naprzemiennie odzierające i ubierające dzieło Watsjajany w warstwy języków, by mogło w całej okazałości zaprezentować się nielicznym, a potem zadebiutować w szerokim gronie w nienagannym, dopracowanym kształcie, niebudzącym więcej kontrowersji, niż potrzebuje dobra premiera. Właśnie w takim kontekście warto czytać opowieść o *Kamasutrze* – pokonywania przez nią granic w czasie (debiut europejski dopiero na przełomie XIX i XX wieku), przestrzeni (z Azji do Europy), świadomości czytelników (z sanskryckiej poezji do opasłych tomów wzbogaconych jednoznaczными ilustracjami), cenzurze (od drukowania w kilku częściach i wyroków skazujących na areszt, po dzisiejsze uzyskanie charakteru produktu masowego, popkulturowego) i przede wszystkim w perspektywie różnic między kolejnymi wydaniem – różnic w treści, wynikających z translatorskiego żonglowania zabiegami językowymi. Tekst *Kamasutry* przebiegał się z kolei kolejnych języków – zaczynając od sanskrytu, przez nieznane dialekty i nienaganną angielską prozę, a następnie, zataczając wielkie koło po językach europejskich, *Kamasutra* wróciła do kształtu podobnego

---

<sup>1</sup> J. McCONNACHIE: *The Book of Love. In Search of the Kamasutra*. London 2008, s. 99.

do wersji autorskiej, ponieważ sanskryt zastąpiono klasyczną – ale martwą – łaciną.

Już Yashodhara, najślawniejszy komentator dzieła, jako główny powód sporządzenia wyjaśniających dopisków wymienił „fałszywe tłumaczenia”<sup>2</sup>, wobec których nie mógł pozostać obojętny i chciał przywrócić utworowi pierwotny sens. Niestety, wartości przekazane przez Watsjajanę i tak na przestrzeni czasu zostały zupełnie zatarte – manewry tłumaczy okazały się na tyle ingerujące w fabułę, że ostatecznie niewiele z jej pierwotnego przekazu pozostało. Język stanowił poważny problem dla tłumaczy, ale również język był dla nich narzędziem, dzięki któremu panowali nad treścią i budowali bariery dla odbiorców, selekcyjując w ten sposób fragmenty nienadające się jeszcze (wszyscy tłumacze wybierali inne akapity) do wprowadzenia w obieg czytelniczy. Najwyraźniejszy przykład selekcji treści z wykorzystaniem barier językowych stanowią poczynania niemieckiego profesora Richarda Schmidta, a w ślad za nim – także anonimowego Polaka odpowiedzialnego za lwowską edycję traktatu. W tych dwóch publikacjach granica między fragmentami gorszącymi a dopuszczalnymi przebiega w sposób niezwykle widoczny – nawet w obrębie jednej strony łatwo ją zauważyć, ponieważ część tekstu zapisano po łacinie. Zastosowany fortel miał charakter nie tyle wyszukany, ile przewrotny – język początków literatury, lekarzy i prawników, wreszcie język liturgii tym razem ukrywał przed czytelnikiem treści poświęcone erotyce, wykładanej w dodatku obrazowo i konkretnie.

Traktat Watsjajany na kontynencie europejskim trafił jednak najpierw do publiczności anglojęzycznej. Autorami tłumaczenia była grupa uczonych, których losy się splotły, choć pochodzili z różnych kultur i odległych krajów. Jako pierwszego z tego grona należy wymienić urodzonego w 1821 roku w Torquay w Anglii kapitana sir Richarda Francisa Burtona, który był postacią niezwykłą – został wyrzucony z Oxfordu i niejako „zesłany” przez swojego ojca do armii. Właśnie on wiele lat później postarał się o wydrukowanie *Kamasutry* w Wielkiej Brytanii, co zapoczątkowało lawinę pirackich wydań rozsiaanych po całym świecie,

---

<sup>2</sup> *Kāmasūtram Vātsyāyany. Indyjska ars amatoria wraz z kompletnym komentarzem (Jayamañgalā) Yaśodhary.* Lwów 1922, s. 3.

nie podjął się jednak tego trudnego zadania sam. W 1853 poznał Fostera Fitzgeralda Arbuthnota, urzędnika wiodącego beztrudne życie, zupełnie niepodobne do barwnych przygód Brytyjczyka. James McConnachie, powołując się na opinie wygłoszone przez Thomasa Wrighta, wczesnego biografa Burtona, pisał o zupełnym braku podobieństwa między dwoma przyjaciółmi:

[Foster Fitzgerald Arbuthnot – K.T.] był „człowiekiem świata, ale zupełnie przez ten świat nieskażonym”. Jako młody mężczyzna posiadał zaokrąglone, niemal kobiece rysy twarzy, z pięknymi, łukowatymi brwiami i zmysłowymi ustami. Był znany ze swojej „słodkości i spokojnego sposobu bycia”. Lecz „tak jak wielu spokojnych ludzi, cechowała go duża determinacja – pewne bohaterstwo, które sprawiało, że wszystko przed nim ustępowało. Sprzeciw się Burtonowi, a natychmiast otrzymasz cios; sprzeciw się Arbuthnotowi, a zostaniesz lekko popchnięty i uprzejmie – ale jednak – przesunięty”<sup>3</sup>.

Nie Watsjajana, lecz stare przysłowie głosi, że przeciwieństwa się przyciągają, dlatego też – choć na pierwszy rzut oka nic dobrego z tego wyniknąć nie mogło – mimo wszystko współpraca okazała się bardzo udana. Burton już z Arbuthnotem wspólnie przełożyli *Ananga Rangę* i właśnie podczas pracy przy tym tłumaczeniu dowiedzieli się o istnieniu traktatu Watsjajany. Nie mogli zrozumieć, dlaczego utwór wybitnego poety popadł w zupełne zapomnienie i postanowili przywrócić popularność napisanemu przezeń podręcznikowi – o swoich początkach z lekturą wspominali we wstępie do *Kamasutry*<sup>4</sup>. „Sudhir Kakar i Wendy Doniger z kolei dodają, że Burton i Arbuthnot »odkryli Kamasutrę w takim sensie jak Kolumb Amerykę«”<sup>5</sup> – rzeczywiście kapitan Burton odkrył przed czytelnikami nowe dla nich lądy, chociaż kolejne trudności na pewno nie dodawały mu wiatru w żagle. Najważniejszy prob-

<sup>3</sup> J. McCONNACHIE: *The Book of Love...*, s. 93.

<sup>4</sup> *The Kama Sutra of Vatsyayana*. Transl. by R. BURTON, F.F. ARBUTHNOT. Ware 1995. Reprint wydania z 1883, s. 15.

<sup>5</sup> M. VATSYAYANA: *Kamasutra. A New, Complete English Translation of the Sanskrit Text with Excerpts from the Sanskrit Jaymangala Commentary of Yashodhara Indrapada, the Hindi Jaya Commentary of Devadatta Shastri, and Explanatory Notes by the Translators*. Ed. by W. DONIGER, S. KAKAR. Oxford 2009, s. LIV.



lem wiązał się z kwestią fundamentalną, należało pozyskać wsparcie kogoś, kto umożliwiłby zdobycie kopii manuskryptu. Ponadto Burton i Arbuthnot nie posługiwali się biegle sanskrytem<sup>6</sup>, co było ogromną przeszkodą w drodze *Kamasutry* na Zachód. I w jednej, i w drugiej sprawie przybył z pomocą niemiecki orientalista Georg Bühler, który skontaktował ich z Bhagvanlalem Indrajim<sup>7</sup>, a Burtonowi i Arbuthnotowi trudno byłoby znaleźć lepszego pomocnika. Indrajim urodził się na północ od Bombaju i dorastał w tradycyjnej rodzinie, sanskrytu natomiast uczył się już od swojego ojca<sup>8</sup>. To on połączył manuskrypty z Bombaju, Kalkuty, Benares (dzisiejsze Varanasi) i Jaipuru oraz wypełnił brakujące fragmenty skompletowanym tekstem lub komentarzami<sup>9</sup>, jedyny problem polegał na tym, że Indrajim niezbyt dobrze znał angielski, dlatego przełożył treść z sanskrytu na gujarati<sup>10</sup>. Dopiero niejaki Shivaram Parshuram Bhide, którego nazwisko zachowało się w tej historii wyłącznie za sprawą przypadku, wspomniane zaledwie dwukrotnie przez Indrajim, przetłumaczył – jako pierwszy – całość na język angielski. W ten sposób przygotowana *Kamasutra* trafiła jeszcze pod pióro Arbuthnota, który nadał tekstowi ostateczny kształt, dopracował go pod względem lingwistycznym i dopisał własne frazy oraz dodał wstęp i przedmowę: „[...] tłumaczenie *Kamasutry* musiało być ekscytującą sprawą dla Arbuthnota – tekst Watsjajany powoli wyłaniał się zza kolejnych zasłon różnych języków. Arbuthnot najpierw zobaczył traktat w sanskrycie, później w nieznanym mu gujarati, następnie w kalekim angielskim, aż wreszcie sam mógł nanieść na to prastare pismo własną czystą i nagą prozę”<sup>11</sup>. Wprowadzone zmiany okazały się jednak na tyle poważne, że tłumaczenie odbiegało od oryginału, a czytelnicy nie byli w stanie odróżnić tekstu Watsjajany od glos komentatorów oraz fragmentów wplecionych w całość przez Arbuthnota.

*Kamasutra* trafiła do drukarni w 1883 roku i nie zawierała żadnych ilustracji, była również drukowana w siedmiu częściach

<sup>6</sup> Zob. tamże, s. LIII.

<sup>7</sup> Zob. tamże, s. LIV.

<sup>8</sup> J. McCONNACHIE: *The Book of Love...*, s. 116.

<sup>9</sup> M. VATSJAJANA: *Kamasutra. A New...*, s. LIV.

<sup>10</sup> J. McCONNACHIE: *The Book of Love...*, s. 124.

<sup>11</sup> Tamże, s. 125.

na pierwszy rzut oka zupełnie z sobą niepowiązanych, a kupujący sam składał z nich całość. Każda sekcja posiadała osobną okładkę z napisem *Tylko do prywatnego użytku*, co w dużym stopniu zapewniało pożądaną dyskrecję, ale także uniemożliwiało jakikolwiek obrót książką. Na stronie tytułowej zamieszczono natomiast informację: „Dedykowane małej części publiczności brytyjskiej, która zainteresowała się studiowaniem spraw i obyczajów starożytnego Wschodu” – to wydarzenie było impulsem dla innych autorów do tłumaczenia traktatu na narodowe języki i cały świat został zalany pirackimi edycjami poradnika. Pierwsze egzemplarze pojawiły się na Hollywell Street w angielskim mieście Oxford, ale dalsza sława tekstu miała sięgnąć daleko poza granice Wielkiej Brytanii, a nawet kontynentu europejskiego.

Zaledwie dwa lata po debiucie londyńskim *Kamasutra* trafiła do Francji, gdzie wydał ją – opierając się na wersji Burtona – Isidore Liseux. Przyszedł również czas na *Kamasutrę* amerykańską. Za oceanem indyjskie dzieło ukazało się, i to dwukrotnie w tym samym roku, po raz pierwszy dopiero w 1925 roku, kiedy Towarzystwo Przyjaciół Indii wydało cały utwór Burtona, a wydawnictwo Risus Press z Nowego Jorku przedrukowało jedynie kilka jego fragmentów. W Stanach najbardziej przełomowym momentem dla *Kamasutry* okazał się jednak rok 1926, oznaczający debiut niewielkiej broszury *A Hindu Book of Love (The Kama Sutra)*:

[broszura – T.K.] ścisnęła fragmenty tekstu z 1883 roku w 64-stro nicowy format sławnej – choć czasami też niesławnej – serii „Little Blue Book”. Seria była *quasi*-filantropijną działalnością zorganizowaną przez socjalistycznego wydawcę Emanuela Haldemana-Juliusa, „Henry’ego Forda literatury”. [...] *A Hindu Book of Love* zajęło należyte miejsce pośród innych tytułów wydanych w serii „Little Blue [Book – K.T.]” prezentujących radykalne, alternatywne style życia, takie jak np. homoseksualizm, agnostycyzm, oraz człowieka, który wiedział *How to be happy though married [Jak być szczęśliwym pomimo bycia w związku małżeńskim]*<sup>12</sup>.

Ostatni wielki i przełomowy debiut traktatu Watsjajany nastąpił we Francji i dokonał się za sprawą człowieka, którego McConachie nazywa „Nowym Burtonem” – mowa o Alainie Daniélou.

<sup>12</sup> Tamże, s. 187.

Francuz żył w związku homoseksualnym i razem z Raymondem Burnierem, swoim partnerem, mieszkał przez 10 lat w eleganckiej, choć rozpadającej się willi w Varanasi, gdzie studiował sanskryt, hinduizm oraz tamtejszą muzykę. Po powrocie do ojczyzny Daniélou zaczął karierę pisarską, budowaną głównie wokół zagadnienia seksualności w krajach kultury Wschodu<sup>13</sup>.

Z kolei w 1897 roku ukazał się świetny przekład wspomnianego już niemieckiego orientalisty Richarda Schmidta. On również nie chciał, by książka wpadła w niepowołane ręce, ale zamiast drukować jedynie kilka kopii, postanowił sięgnąć po inny sposób – najbardziej kontrowersyjne fragmenty zapisał po łacinie. Był wybitnym znawcą sanskrytu i profesorem indologii na uniwersytetach w Halle oraz Münster, a budowanie pozycji naukowej opierał głównie na przygotowywaniu edycji zapomnianych pism. Właściwie ten szanowany profesor stanowi wyjątek od reguły, że *Kamasutrą* zajmowali się sami ekstrawaganczy uczeni. Schmidt nie miał w sobie wiele z buntownika, miał bardzo spokojny charakter i zdecydował się na życie w pewnym oddaleniu od głównego nurtu towarzyskiego. Do sprawy tłumaczenia *Kamasutry* podszedł fachowo, nie zniekształcił tekstu i nie dopisał żadnych swoich uwag – po prostu wiernie przełożył sanskrycki pierwowzór na niemiecki i łacinę. Próba ukrycia mniej przyzwoitych fragmentów za zasłoną martwego języka była zabiegiem bardziej symbolicznym niż praktycznym, ale mimo wszystko pomysł został doceniony i jego pracę oficjalnie zaakceptowała akademia<sup>14</sup>, co pokazuje, jak bardzo zmieniło się postrzeganie *Kamasutry* – trafiła na sam szczyt czytelniczej piramidy, do kręgów wpływowych i uniwersyteckich.

Pierwszy polski przekład *Kamasutry* opierał się właśnie na genialnym tłumaczeniu Richarda Schmidta i ukazał się nakładem wydawnictwa Kultura i Sztuka w 1922 roku we Lwowie, o czym świadczy odpowiedni zapis na stronie tytułowej. Maria Krzysztof Byrski pisał, że tworzenie *Kamasutry* po polsku przebiegało „ukradkiem i wstydliwie”<sup>15</sup> – oprócz fragmentów ukrytych za warstwą łaciny największą tajemnicą pozostaje niezweryfikowane

<sup>13</sup> Zob. tamże, s. 203.

<sup>14</sup> Zob. tamże, s. 183.

<sup>15</sup> M. WATSJAJANA: *Kamasutra, czyli traktat o miłowaniu*. Przekł., wstęp i przemowa M.K. BYRSKI. Warszawa 1985, s. 5.

autorstwo traktatu popełnionego w języku polskim. Z dużą ostrożnością należy wypowiadać się także o wydawnictwie – chociaż jego nazwa została podana wprost, trudno znaleźć jakiegokolwiek pewne informacje na ten temat. Pisarze i redaktorzy współtworzący Kulturę i Sztukę nie zostawili po sobie zbyt wielu śladów, tylko na podstawie zachowanych ksiązek można ustalić, że ich twórczość oscylowała wokół zagadnień z pogranicza magii czy pornografii. Wydawnictwo na początku lat dwudziestych ubiegłego wieku działało bardzo prężnie, ukazał się wtedy *Taniec miłości*, dramat austriacki przełożony z niemieckiego przez Mariana Zbaraskiego, odpowiedzialnego także za powieść francuską *Półdziewice* wydaną po roku 1895. W wydawnictwie udzielał się ponadto Jan Bleszyński, popularyzator francuskiej *Cytologii doświadczalnej (doświadczenia nad komórką żywą)*, duńskiego *Pamiętnika grzesznicy* czy szwedzkich *Dziwów antychrysta (powieści w trzech częściach)*. Nie ustępował mu Piotr Kozielski, podpisany pod przekładanymi z niemieckiego *Eksperymentami hipnotycznymi*, z tego języka tłumaczył jeszcze między innymi *Ziemię i człowieka w świetle badań okultystycznych* oraz *Mój system tajemny. Podręcznik zawierający wskazówki do uzyskania sił ciała i świeżości ducha wraz z dodatkiem o pełnym używaniu życia*, a z francuskiego *Zagadnienia duszy*, jego autorskim utworem była natomiast *Chiromania i choromania. Studium o ręce*. Do grona wszechstronnych autorów zalicza się również Lucjan Emil Böttcher, z jednej strony twórca poważnych teorii z zakresu matematyki, którym wyraz dał choćby w swoich *Zasadach algebry elementarnej* z 1911 roku, z drugiej – osoba zafascynowana parapsychologią i spirytyzmem, próbująca nawet takie zagadnienia jakoś usystematyzować i zastosować w praktyce. Dziwić może dość niespotykane połączenie zamiłowania do konkretnego z jednoczesnym zamiłowaniem do spraw wymykających się racjonalnemu myśleniu, w każdym razie obok wymienionych *Zasad algebry...* w dorobku naukowca znalazły się *Stoliki wirujące. Szkic informacyjny zawierający wskazówki praktyczne prowadzenia seansów, czyli posiedzeń spirytystycznych (medjumistycznych) z stolikiem wirującym* oraz przepisane z niemieckiego *Mózg i dusza*. Ludzką psychiką, choć w nieco innym świetle, zajmował się jeszcze Stanisław Zawadzki – przełożył z angielskiego *Potęęgę myśli o życiu codziennym i w walce o byt*, natomiast z niemiec-

kiego *Kształcenie woli* oraz *Potęę energii* (jak osiąść energię?). *Wypróbowana kuracja zaniku woli, roztargnienia, przygnębienia, melancholii, utraty nadziei, trwogi wewnętrznej, słabości pamięci, bezsenności, zaburzeń żołądkowych, ogólnego zdenerwowania itp.* Kobiety w Kulturze i Sztuce reprezentowały na przykład Zofia Sawicka czy Melania Bersonowa – tłumaczka między innymi *Sufrażetek* niemieckojęzycznej pisarki Käthe Schirmacher. Wśród osób zgromadzonych wokół wydawnictwa *Kultura i Sztuka* łatwo więc znaleźć lekarzy, prawników, nauczycieli, którzy z pewnością mogliby się podjąć tłumaczenia fragmentów z łaciny, mimo to *Kamasutra* dotarła do Polski w dwujęzycznej wersji.

Sięgając po edycję lwowską, czytelnik otrzyma zatem nie tylko lekcję na temat fizycznej przyjemności (i wielu innych, ważniejszych dla Watsjajany spraw), ale przede wszystkim – lekcję języka martwego. Księga II umieszczona w tym wydaniu zawiera 6 podrzdziałów zapisanych po łacinie (6. – *Explicatio coitus secundum mensuram, tempus, naturam*; 13. – *De modis inter coitum procumbendi*; 14. – *De miris coitibus*; 17. – *De coitu inverso*; 18. – *De viri inter coitum consuetudinibus*; 19. – *De auparistako*). Należy jeszcze raz podkreślić, że ten zabieg językowy nie był rozwiązaniem, które zaproponował polski tłumacz, lecz jest to dokładne odwzorowanie *Kamasutry* w tłumaczeniu Richarda Schmidta.

Co więc okazało się tak wstydlive dla tłumaczy? Autor *Kamasutry* w przywołanych rozdziałach rozważał między innymi zagadnienie dotyczące wielkości intymnych części ciała, czytelnikowi został również przedstawiony wykład o rodzajach namiętności i o powiązanim z nimi czasem trwania aktu miłosnego. Rozdział szósty natomiast, idąc za wzorem niemieckim, podzielono na dwa mniejsze paragrafy, co w praktyce polskiej się nie przyjęło jako reguła i wszelkie późniejsze wydania traktują rozdział jednak całościowo. W nim gorszące okazały się opisy pozycji seksualnych czy też przybliżenie relacji homoseksualnych, o jakich pisał jeden z pierwszych i najważniejszych komentatorów *Kamasutry* – Yashodhara. Następne trudności z tłumaczeniem dotyczyły stosunku oralnego i kończącej tę część – ale nieskąpiącej szczegółów – instrukcji o słynnej pozycji „69”.

Polski tłumacz przestrzegwał zapisu Richarda Schmidta i przełożył tekst na tyle wiernie, na ile pozwoliła mu na to jego wiedza. Nie

dopisywał swoich komentarzy, nie zmieniał kolejności fragmentów, odwzorował nawet ułożenie przypisów i dokładnie przedrukował rozdziały po łacinie, dlatego tym bardziej dziwią wszelkie odstępstwa od pierwowzoru. Widać jednak, że autor przekładu czasem był zmuszony radzić sobie z językowymi problemami i nie ustrzegł się drobnych błędów, łatwych do wyeliminowania dzięki powierzchniowej korekcie, ale przede wszystkim męczył pióro nad tłumaczeniem niezrozumiałych, egzotycznych wyrażeń.

Problematyczne okazało się na przykład niedługie słowo *sit*. Schmidt w swojej książce umieścił podrozdział zatytułowany *Die Ausführung des dabei gebräuchlichen sit-Machens*, co zostało przetłumaczone jako „Wykonywanie używanego przytem [przy uderzeniach opisanych wcześniej] robienia »sit«” – warto zwrócić uwagę na wymowny cudzysłów, usprawiedliwiający nieporadną decyzję tłumacza o pozostawieniu niemieckiego słowa w nienaruszonej formie. W dalszej partii tekstu tłumacz starał się wyjaśnić zupełnie niezrozumiałe „robienie sit” i choć stosował tylko drobne wtrącenia, i tak stanowią one pewną nadwyżkę wobec oryginału niemieckiego pozbawionego jakichkolwiek komentarzy na ten temat.

Słowo pojawia się w książce wiele razy, w związku z czym jeszcze wyraźniej widać jego kłopotliwe użycie. Niemal na samym początku czytamy: „Oto wyłożenie części i jej paragrafów [...] szczególne sposoby rozkoszy; używanie bicia i wykonywania wspólnego z tem tzw. robienia »sit« (gruchać jak gołąb)”<sup>16</sup> – tłumacz w nawiasie zamieścił więc definicję *sit*, które byłoby onomatopeją. Dzięki parentezie problem został czytelnikowi wyjaśniony, ale niestety tylko pozornie, ponieważ owa parenteza generuje nowe nieporozumienie – Schmidt nie wspominał w swoim podręczniku o gołębiach, w tym samym miejscu jego książki znajduje się nieco inny, pozbawiony wyjaśnienia, tekst: „Hier die Darlegung seiner Abschnitte und Paragraphen [...] besondere Weisen der Wollust; Anwendung von Schlägen und Anwendung des dabei gebräuchlichen Rufes *sīt*”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> *Kāmasūtram Vātsyāyany...*, s. 9.

<sup>17</sup> *Das Kāmasūtram des Vātsyāyana. Die indische ars amatoria nebst dem vollständigen Commentare (Jaymaṅgalā) des Yacōdhara*. Übersetzung R. SCHMIDT. Lipsk 1897, s. 10–11.

*Sit* zatem to bliżej niesprecyzowany okrzyk, nigdzie niedokreślony przez niemieckiego profesora. Inni pisarze zajmujący się *Kamasutrą* wybierali raczej *sit* w znaczeniu jęków czy westchnień – widać to już w tytułach wymienionych w spisach treści, a dokładniej: w nazwie rozdziału dwunastego, na przykład: Richard Burton – *Of the various Ways of Striking and of the Sound appropriate to them*, „O różnych sposobach uderzania oraz o odgłosach im towarzyszących”; Alain Daniélou – *Blows and sighs [Prahanana-sitkaraprakarana]*, „Ciosy i uderzenia (Prahanana-sitkaraprakarana)”; Wendy Doniger i Sudhir Kakar – *Modes of Slapping, The Accompanying Moaning*, „Sposoby uderzania, towarzyszące jęki”; Krzysztof Maria Byrski – „Uderzenia miłosne oraz okrzyki, które je wywołują”. Pomijając wszelkie niuanse dotyczące znaczenia, na pierwszy plan wysuwa się niespotykana w żadnym innym rozdziale ingerencja polskiego tłumacza w treść.

Kolejną ciekawostką jest zaledwie jedno zdanie pochodzące z początkowych fragmentów księgi drugiej: „Skuteczne, ze szczególnych dotyków powstające, a połączone z rozkoszą pieśczoży, właściwe odczuwanie jest głównie miłością”<sup>18</sup>. Zdanie jest zlokalizowane w bloku jednolitego, łacińskiego tekstu, przerwane wyłącznie w tym jednym miejscu. Chociaż wygląda to zaskakująco i daje nadzieję, że oto znaleziono dowód na znajomość łaciny przez polskiego tłumacza (co zawęziłoby obszar poszukiwań) oraz na jego chęć wykazania własnej inicjatywy zamiast odwzorowywania wersji niemieckiej w skali 1 : 1 – po konfrontacji z egzemplarzem zza zachodniej granicy jasne staje się, że to zdanie stanowi dowód jedynie (albo aż) uważnej lektury, ponieważ już u Schmidta zostało przetłumaczone na niemiecki.

Na uwagę zasługują również pozostałe wydania *Kamasutry*, stanowiące ważną cezurę dla kolejnych wydawców; oprócz omówionego debiutu z 1922 roku należy zwłaszcza pamiętać o *Kamasutrze* z około 1930 roku.

Tłumacze w swoich wstępach poskąpili informacji o edycji lwowskiej, ale wydaniu z około 1930 uwagi nie poświęcono w ogóle. Książka mieści się na zaledwie 130 stronach niedużego formatu i na pierwszy rzut oka wydaje się streszczeniem lub

<sup>18</sup> *Kāmasūtram Vātsyāny...*, s. 72.

opracowaniem większego dzieła. Autor zadbał głównie o przejrzystość tekstu, często dzielił fragment na punkty lub rozpisywał go w tabeli, w ten sposób wymienił choćby kombinacje związków ze względu na wygląd części intymnych. Na początku znalazł się krótki, jednostronicowy wstęp podpisany jedynie słowem „wydawca”, a na stronie tytułowej widnieje imię indyjskiego filozofa wraz z rozbudowanym tytułem: *Kamasutra, oryginalny tekst przepisów religijnych hinduskich normujących stosunki erotyczne w pożyciu małżeńskim i prostytucji publicznej*. Nigdzie nie pojawia się nazwisko tłumacza ani rok publikacji, zanotowano jedynie nazwę wydawnictwa – rzecz przygotowano w warszawskim Księgopolu znajdującym się przy ulicy Karmelickiej 15.

Księgopol należy do wydawnictw o wątpliwej sławie, najwidoczniej szczycił się wydawaniem książek o zabarwieniu erotycznym, czego dowodzą nieliczne wzmianki rozproszone na kartach starych pism. „Gazeta Wągrowiecka” z 17 października 1933 donosi: „Na zażalenie, zwrócone do naszego oddziału krakowskiego przez jednego z księży przeorów w Krakowie, stwierdzamy, że żydowska firma »Księgopol«, Warszawa, ul. Karmelicka 15 m. 19a, rozsyła prospekty na pornograficzne zdjęcia do stereoskopu, na pornograficzne albumy itp. Co na to władze?”<sup>19</sup>. Z kolei w „Cyruliku Warszawskim” z roku 1930 w ogłoszeniu *Kiedy dziatwa czyta. Książki naukowe, erotyczne i pikantne. Dla dorosłych* znajduje się spis wówczas dostępnych w ofercie tekstów – wszystkie lektury miały jednoznaczne zabarwienie (na przykład *Dlaczego mężczyźni się nie żenią, Samogwałt u mężczyzn i kobiet, Gdy będziesz kurtyzanką*)<sup>20</sup>. Opinie na temat tego wydawnictwa również są dosadne: Grzegorz Nieć i Grażyna Wrona określają je jako „specjalizujące się w literaturze seksuologicznej”<sup>21</sup>, natomiast Janusz Dunin, autor *Papierowego bandyty*, akapit poświęcony „najniższemu piętrom litera-

<sup>19</sup> Co na to władze?. „Gazeta Wągrowiecka. Pismo Ziemi Pałuckiej” z 17.10. 1933, s. 4.

<sup>20</sup> *Kiedy dziatwa czyta. Książki naukowe, erotyczne i pikantne. Dla dorosłych*. „Cyrulik Warszawski” 1930, nr 3, s. 9.

<sup>21</sup> G. NIEĆ, G. WRONA: „Walka z lekturą zakazaną”. *Bibliologiczne spojrzenie na dyskusje wokół książki „zakazanej” i jej wpływu na dzieci i młodzież w końcu XIX w. i na początku XX w.* „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2013, nr 2, s. 148.



tury<sup>22</sup> opatrzył wycinkiem z gazety, na którym widnieją tytuły polecane właśnie przez Księgopol. Dunin posługuje się pojęciem literatury pornograficznej wydawanej pokątnie<sup>23</sup> i choć autor nie wspomina nigdzie o *Kamasutrze*, wymienione przez niego określenie idealnie odzwierciedla jej losy.

Czytelnik nigdzie nie znajdzie informacji o autorze tłumaczenia lub o dacie wydania, jednak na ostatnich stronach książki znajduje się wskazówka naprowadzająca na odpowiedni trop w tej sprawie. Na końcu *Kamasutry* zamieszczono notkę o innych tytułach ukazujących się nakładem Księgopolu, w tym jedno z nich opatrzone hasłem „nowość”. Ową nowością miały być *Gwiazdy na bajorach* autorstwa Mariana Dąbrowskiego, lekturę promowano hasłem: „Fascynująca treść – każdy dorosły mężczyzna powinien ją przeczytać”, z dopiskiem „Przeplatana mnóstwem ilustracji fotoaktów<sup>24</sup>”. Egzemplarz do dziś znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej i jest datowany na rok 1933, tak samo jak kolejna polecana pozycja, czyli *Weź mnie...*, opatrzona wymownym zdaniem „Krzyk kochającej kobiety<sup>25</sup>”. Po krótkich poszukiwaniach można uzyskać informację, że autorem powieści z 1933 *Weź mnie... (serce do wynajęcia)* był także Marian Dąbrowski. Oprócz *Serca do wynajęcia* i *Gwiazd na bajorach* pojawia się jeszcze jedna rekomendowana pozycja – *Upanishada (nauki tajemne)* o „Treści arcyciekawej”, stanowiąca „Klucz do tajemnic *Kamasutry*”<sup>26</sup>, oczywiście wydana anonimowo oraz bez podania daty druku.

I ten tłumacz, tak jak wszyscy jego poprzednicy, borykał się z problemem perwersyjności tekstu. We fragmencie opisującym metody zaskarbiania ufności kobiet<sup>27</sup> przemilczał część dotyczącą aktu miłosnego, uzupełniając brakującą partię wiele wyjaśniającym przypisem: „W dalszym ciągu następują opisy ulegania ob-

---

<sup>22</sup> J. DUNIN: *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*. Łódź 1974, s. 13.

<sup>23</sup> Zob. tamże.

<sup>24</sup> M. VATSYAYANA: *Kamasutra. Oryginalny tekst przepisów religijnych hinduskich normujących stosunki erotyczne w pożyciu małżeńskim i prostytutce publicznej*. Warszawa [b.r.w.], s. 132.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże, s. 132.

<sup>27</sup> Zob. tamże, s. 54.

lubienicy i ceremoniału defloracji, niezamieszczony ze względów cenzuralnych<sup>28</sup>. Poza tym wydawca już w przedmowie tłumaczył, że „uderzające jest niezwykle potraktowanie kwestii seksualnej, wielokrotnie kolidujące z europejskim pojęciem moralności<sup>29</sup>”.

Opowieść o *Kamasutrze* jest więc przede wszystkim narracją o tłumaczach siłujących się na przeróżne pomysły, by ten prastary traktat mógł trafić do europejskiej publiczności. Jednak w każdym kraju czytelnicy otrzymali swoją wersję książki – najlepszym przykładem na pokazanie różnic między egzemplarzami lektury są dwujęzyczne tomy polskie i niemieckie, a także upudrowana propozycja Burtona i Arbuthnota. Do dziś niektóre fragmenty można przeczytać jedynie w tłumaczeniu na przykład Alaina Daniélou, co najprawdopodobniej nie wynika już z obaw przed złamaniem tabu, lecz z upowszechnienia się stereotypów dotyczących *Kamasutry*, która obecnie traci status lektury poważnej, zyskując w zamian opinię książki lekkiej i zabawnej. Kakar i Doniger, w swoim niedawnym i reprezentatywnym wydaniu opatrzonym pełnymi komentarzami, w ostrym tonie rozprawiają się z tą niepochlebną oceną, pisząc, że *Kamasutra* „nie nadaje się do czytania w łóżku po suto zakrapianej alkoholem imprezie<sup>30</sup>”, a taką rolę często dziś wypada jej odgrywać. Wyraźnie widać, jak zmieniła się ranga tego typu literatury – problemem nie jest już ani tolerancja czytelników, ani język, co nie okazało się jednak żadnym spektakularnym przełomem dla dzieła Watsjajany, ponieważ najpełniejszą wersją wciąż pozostaje ta drukowana pokątnie, w 1922 roku.

Jeszcze w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku sprawa przedstawiała się zupełnie inaczej – problemem nieustannie pozostawał język, nie dość jeszcze przystosowany do opowiadania o erotyce w sposób narzucony przez Watsjajanę. Maria Krzysztof Byrski we wstępie do swojego tłumaczenia – zresztą bardzo kompetentnego i nadal popularnego – przyznał, że unikał terminologii medycznej i stronił od wyrazów źle się kojarzących czy trywialnych, chcąc stworzyć fundamenty języka swobodnie operującego pojęciami

---

<sup>28</sup> Tamże, s. 57.

<sup>29</sup> Tamże, s. 5.

<sup>30</sup> V. MALLANAGA: *Kamasutra. A New, Complete English Translation...*, s. LIII.

z zakresu poruszanego w książce<sup>31</sup>. Z kolei wydana w 1986 roku propozycja Bogdana Jezierskiego wzbudziła zgorzienie w związku z zamieszczonym tytułem jednego z rozdziałów – *Katechizm kurtyzany*. Językoznawcy jednak rzeczowo rozprawili się z uwagą o niezasadności takiego połączenia wyrazów i tytuł ukazał się w niezmienionej formie<sup>32</sup>. Dowodzi to jednak, że przez cały wiek XX (i kilka dekad wcześniej) każdy kolejny debiut *Kamasutry* był tak samo trudny, niezależnie od okoliczności obyczajowo-historycznych. Najszerzą granicę między dziełem a odbiorcami wyznaczył jednak Richard Schmidt, najbardziej obrazowe fragmenty ukrywając za językiem nieznanym, trudnym do rozszyfrowania. Z jednej strony tłumacze zrobili więc ogromny krok naprzód, wprowadzając – chociaż po cichu i wstydliwie – jedno z zakazanych dzieł w obieg czytelniczy, z drugiej strony sami piętrzyli kolejne przeszkody w pełnym zrozumieniu lektury przez publiczność, udostępniając książkę nie taką, jaka jest, lecz w wersji subiektywnie przez siebie zmienionej, ubierając nagie słowa Watsjajany w upudrowaną prozę, wymownie przemilczającą niektóre z barwnych, autorskich opisów.

To nie jedyna skrajność, w którą popadła *Kamasutra* – dziś łączy się ją nierozzerwalnie z bogatymi rysunkami, a po raz pierwszy wydrukowano ją w podobnym formacie dopiero w 1961 roku<sup>33</sup>. Zamieszczone w tamtym wydaniu ilustracje przedstawiały rzeźby świątynne, co gorzko podsumowuje McConnachie: „[...] te jednak [rzeźby świątynne – T.K.] okazały się rozczarowujące. Piersiaste apsara i spółkujące pary były bardzo wspaniałe, ale ich posągowość i bezruch utrudniły wielu nowoczesnym czytelnikom wyobrażenie sobie siebie samych w opisywanych pozycjach. Po tysiącu lat erozji rzeźby stały się po prostu całkowicie bezbarwne”<sup>34</sup>. Podobną funkcję spełniła łacina – jej posągowość i powaga wyciszyły treść, ale o ile świątynne rzeźby łatwo można zastąpić własną wyobraźnią, o tyle tekst zapisany w nieznannej łacinie tylko jeszcze bardziej ją rozpala. Ponieważ – jak powszechnie wiadomo – zakazany owoc kusi najbardziej.

<sup>31</sup> Zob. M. WATSJAJANA: *Kamasutra, czyli traktat o miłowaniu...*, s. 10.

<sup>32</sup> Zob. *Co piszą o języku? Neosemantyzmów ciąg dalszy*. „Poradnik Językowy” 1981, nr 5 (387), s. 290.

<sup>33</sup> Zob. J. MCCONNACHIE: *The Book of Love...*, s. 224.

<sup>34</sup> Tamże.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- Das Kāmasūtram des Vātsyāyana. Die indische ars amatoria nebst dem vollständigen Commentare (Jaymaṅgalā) des Yacōdhara.* Übersetzung R. SCHMIDT. Lipsk 1897.
- Kāmasūtram Vātsyāyany. Indyjska ars amatoria wraz z kompletnym komentarzem (Jayamaṅgalā) Yaśodhary.* Lwów 1922.
- The Kama Sutra of Vatsyayana.* Trans. by R. BURTON, F.F. ARBUTHNOT. Ware 1995. Reprint wydania z 1883.
- VATSYAYANA P.M.: *Kamasutra. Oryginalny tekst przepisów religijnych hinduskich normujących stosunki erotyczne w pożyciu małżeńskim i prostytutce publicznej.* Warszawa [b.r.w.].
- VATSYAYANA M.: *Kamasutra. A New, Complete English Translation of the Sanskrit Text with Excerpts from the Sanskrit Jaymangala Commentary of Yashodhara Indrapada, the Hindi Jaya Commentary of Devadatta Shastri, and Explanatory Notes by the Translators.* Ed. by W. DONIGER, S. KAKAR. Oxford 2009.
- WATSJAJANA M.: *Kamasutra, czyli traktat o miłowaniu.* Przeł. M.K. BYRSKI. Warszawa 1985.

### Bibliografia przedmiotowa

- Co na to władze?.* „Gazeta Wągrowiecka. Pismo Ziemi Pałuckiej” z 17.10. 1993.
- Co piszą o języku? Neosemantyzmów ciąg dalszy.* „Poradnik Językowy” 1981, nr 5.
- DUNIN J.: *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce.* Łódź 1974.
- Kiedy dziatwa czyta. Książki naukowe, erotyczne i pikantne. Dla dorosłych.* „Cyrulik Warszawski” 1930, nr 3.
- MCCONNACHIE J.: *The Book of Love. In Search of the Kamasutra.* London 2008.
- NIEĆ G., WRONA G.: „Walka z lekturą zakazaną”. Bibliologiczne spojrzenie na dyskusje wokół książki „zakazanej” i jej wpływu na dzieci i młodzież w końcu XIX w. i na początku XX w. „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2013, nr 2.

Katarzyna Tomaszewska

**In quiet. In Polish. In Latin  
On the debut of *Kama Sutra***

Summary

The subject of the present article is the history of European debut of the infamous Indian treaty of the sage Vatsyayana, *Kama Sutra*. Special attention has been directed at circumstances connected with the translation of the work into the Polish language, presenting the most important editions announced from the year 1922 to 1985. The translator of the first Polish edition is still unknown, what is more, in the version prepared by him, following the pattern of the German copy, the text was partially written in Latin. This fact, together with earlier interferences in the plot performed by other translators, is an example of problems not only with censorship, but also with language. By means of modification to language structure, a boundary was drawn between a text accessible and a text inaccessible to the reader. Moreover, each translator adopted different methods and selected different fragments. The article demonstrates the scope of this phenomenon, and its influence on the present form and status of *Kama Sutra*. Also, the issue of transgressing the borders of custom has been dealt with, which is related to the publication of the work in richly illustrated editions.

## Indeks osobowy

- A**  
Adamson Andrew 252  
Ambros Aleksandra 238, 256  
Angielczyk Ewelina 248, 256  
Arbuthnot Foster Fitzgerald 262, 263, 273, 274  
Arthurs Francis 45  
Ashbee Henry Spencer 259  
Atała Agnieszka 155, 159, 160, 161, 164, 179
- B**  
Babel Izaak 16  
Bach Johann Sebastian 122  
Balcerzan Edward 15, 26, 77, 95  
Baniukiewicz Antoni 200, 223  
Barbusse Henri 16  
Bargielska Justyna 201  
Barthes Roland 99, 125  
Baudelaire Charles 73  
Baudler Georg 200, 206, 223  
Bauman Zygmunt 142, 148, 206, 213, 221, 222, 223  
Beethoven Ludwig van 122  
Benjamin Walter 86, 95  
Berent Waclaw 73  
Bersonowa Melania 267  
Besson Luc 240  
Bettelheim Bruno 229, 230, 232, 245, 274  
Betz Otto 233  
Bhide Sadashiv Parshuram 263  
Biedermann Hans 130, 132, 137, 148  
Biedrzycki Krzysztof 99, 102, 125  
Bielik-Robson Agata 133, 141, 148  
Bielski Konrad 14  
Bieńczyk Marek 210, 211, 218, 223  
Blake William 132  
Błęzyński Jan 266  
Błoński Jan 56, 62, 68  
Bogucka Alina Hanna 134, 148  
Bojarska Katarzyna 40, 53  
Bolecki Włodzimierz 77, 95, 102, 103, 125  
Bonowicz Karina 22, 26  
Borkowska Grażyna 116, 117, 125  
Böttcher Lucjan Emil 266  
Boy-Żeleński Tadeusz 120  
Brahms Johannes 122  
Brandell Gunnar 8, 55–68  
Brummell George Bryan 71, 74  
Brzechwa Jan 247  
Brzozowski Stanisław 73, 100, 120, 125  
Buchowski Michał 133, 148  
Buczyńska-Garewicz Hanna 134, 148  
Bühler Georg 263  
Burnier Raymond 265  
Burska Ewa 20, 26  
Burton Richard Francis 261, 262, 263, 264, 269, 273, 274  
Byrski Maria Krzysztof 265, 269, 273, 274
- C**  
Caillois Roger 20, 26  
Całbecki Marcin 13  
Camus Albert 91, 95  
Carlyle Thomas 76, 95  
Carter Angela 229, 237, 238, 239, 253, 256  
Cembrzyńska Patrycja 134, 135, 148

- Charchalis Wojciech 7  
 Childe Pemberton Harriet Louisa 10, 234, 256  
 Chirjakow Aleksandr Modestowicz 110  
 Chopin Fryderyk 122  
 Choromański Michał 121  
 Chowaniec Urszula 209, 217, 219, 223  
 Chruszczyński Andrzej 100, 125  
 Chutnik Sylwia 9, 181–198  
 Cieślak Tomasz 219, 223  
 Cioch Agnieszka 239, 257  
 Cirlot Juan Eduardo 131, 148  
 Colette Sidonie-Gabrielle 117  
 Concejo Joanna 240, 248, 256  
 Connerton Paul 52, 53  
 Connolly John 239, 256  
 Conrad Joseph 113, 117, 119  
 Croce Benedetto 108  
 Czapliński Przemysław 181, 197, 211, 223  
 Czechowicz Józef 8, 13–27
- D**anek Danuta 230, 257  
 Daniélou Alain 264, 269, 273  
 Daniłowski Władysław 251  
 Darska Bernadetta 29, 201, 223  
 Daszewska Marzena 73, 95  
 Dąbrowska Maria 9, 99–126  
 Dąbrowski Marian 109, 113, 116  
 Dąbrowski Marian 271  
 Deckert Marlena 39, 53  
 Demiańczuk Jakub 190, 197  
 Derrida Jacques 207, 213, 223, 224  
 Dickens Charles 113, 119  
 Dmitruk Maria 240  
 Dołęga Józef Marcelli 214, 223  
 Domoślawski Artur 52, 53  
 Doniger Wendy 262, 269, 273, 274  
 Donnelly James 243, 245, 246, 256  
 Doré Gustaw 230, 239, 257  
 Dostojewski Fiodor 113  
 Drejewicz Bartłomiej 245, 257  
 Drewnowski Tadeusz 102, 105, 122, 124
- Drotkiewicz Agnieszka 201  
 Dudek J. Anna 177, 180  
 Dunin Janusz 270, 271, 274  
 Dunin Kinga 199, 201, 203, 218, 219, 222, 224  
 Dybciak Krzysztof 103, 124, 125  
 Dybel Paweł 46, 53  
 Dziadek Adam 207, 223
- E**co Umberto 127, 148  
 Edwards Cory 253  
 Egbert z Lièges 230  
 Eliade Mircea 137, 148  
 Estés Clarissa Pinkola 239, 257
- F**allaci Oriana 65  
 Faulkner William 59  
 Feliksiak Elżbieta 55, 68  
 Ficino Marsilio 218  
 Fik Ignacy 100, 125  
 Finckenstein Iris von 152, 179  
 Ford Henry 264  
 Fraser Nancy 46  
 Frątczak Marcin 152, 159, 179  
 Frentzel-Zagórska Janina 77, 96  
 Freud Sigmund 87, 232  
 Frisch Aaron 248, 249, 256  
 Fromm Erich 232, 257
- G**ajda Damian 166, 167, 179  
 Galsworthy John 11  
 Gałuszka Jacek 56, 68  
 Garner James Finn 10, 236, 256  
 Gawliński Stanisław 13, 26  
 Gilliam Terry 253  
 Giszczak Jacek 39, 53  
 Głowiński Michał 85, 96, 103, 125  
 Goetel Ferdynand 105  
 Goldberg Samuel 168, 170, 175  
 Gołębiewska Maria 213, 224  
 Gołębiewska-Bijak Maria 242, 257  
 Gombrowicz Witold 103, 125  
 Gorey Edward 243, 256  
 Gosk Hanna 220, 224  
 Górská Barbara 73, 95

- Grabska-Ryńska Maria 30, 53  
Grajewski Wincenty 194, 197  
Greimas Algirdas Julien 133, 148  
Grimm Jacob 228, 229, 230, 234,  
240, 242, 244, 245, 248, 249, 250,  
253, 256  
Grimm Wilhelm 228, 229, 230, 234,  
240, 242, 244, 245, 248, 249, 250,  
253, 256  
Grochowski Grzegorz 76, 89, 92, 95,  
194, 197  
Grotowicz Viktor 29, 53  
Gruszka Witold 29, 30, 53  
Grzegorzczuk Anna 133, 148  
Guénon René-Jean-Marie-Joseph 131,  
148  
Gutkowska Barbara 55, 56, 66, 68  
Gutkowska-Ociepa Katarzyna 7  
Guze Joanna 91, 95
- H**  
Haldeman-Julius Emmanuel 264  
Hamsun Knut 119  
Handke Ryszard 86, 95  
Hardwicke Catherine 253  
Hatzfeld Jean 39, 53  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 64  
Heidegger Martin 26  
Herling-Grudziński Gustaw 103, 125  
Hitler Adolf 158  
Horowitz Ryszard 163  
Houghton Philip 72  
Hudzik Jan P. 142, 148  
Hulka-Laskowski Paweł 112  
Hull Zbigniew 208, 213, 214, 223,  
224  
Huxley Aldous 113
- I**  
Iłkowiecówna Kazimiera 113, 114,  
115, 121, 123  
Indraji Bhagvanlal 263  
Innocenti Roberto 248, 249, 256  
Irzykowski Karol 73, 120  
Iwasiów Inga 9, 181–198, 220, 224  
Iwazkiewicz Jarosław 105, 118
- J**  
Jankowiak Barbara 236, 256  
Januszewska Hanna 230, 257  
Januszewski Radosław 243, 256  
Japola Józef 229, 257  
Jarzębski Jerzy 209, 223  
Jasionowicz Stanisław 216, 224  
Jelinek Elfriede 201  
Jenson Vicky 252  
Jewtuszenko Jewgienij Aleksandro-  
wicz 60  
Jeziernski Bogdan 273  
Jordan Neil 253  
Joyce James 219  
Jóźwiak Weronika 241, 256  
Jünger Ernst 21, 24, 26
- K**  
Kaden-Bandrowski Juliusz 117, 119,  
120  
Kafka Franz 7  
Kakar Sudhir 262, 269, 273, 274  
Kandulski Stanisław 232, 257  
Kania Ireneusz 131, 148  
Kania-Błachucka Kamila 69  
Kaszipirowski Anatolij Michaiło-  
wicz 187, 189  
Katzenbach John 243, 256  
Kayser Wolfgang 86, 87, 95  
Kellermann Bernhard 115  
Kępiński Antoni 210, 214, 215, 216,  
224  
King Stephen 190, 197  
Kipling Rudyard 241  
Kisiel Marian 165, 179  
Kissinger Henry 58  
Klemperer Victor 135, 148  
Kłak Tadeusz 13, 14, 15, 16, 20, 26  
Kłosiński Michał 212, 224  
Knapek Olga 212, 224  
Kolumb Krzysztof 262  
Konatkowski Tomasz 29, 30, 53  
Kopciński Jacek 25, 26  
Korzeniewska Ewa 104, 125  
Kossowski Grzegorz 251, 257  
Kostecka Weronika 228, 230, 235,  
257



- Kowalska Małgorzata 207, 224  
 Kowalska-Leder Justyna 152, 153,  
 156, 162, 179  
 Koza Michał 207, 224  
 Kozielski Piotr 266  
 Koziołek Ryszard 212, 224  
 Krajewski Marek 222  
 Krall Hanna 236, 257  
 Kraskowska Ewa 112, 125  
 Kristeva Julia 210, 216, 217, 224  
 Królicki Zbigniew A. 236, 256  
 Kruszewska Felicja 106  
 Kubicki Roman 135, 149  
 Kulawik Przemysław 99  
 Kuncewiczowa Maria 105, 122  
 Kunz Tomasz 142, 148, 206, 223  
 Kuryluk Ewa 151  
 Kuźma Erazm 165, 179  
 Kwiatkowski Jerzy 121, 125
- L**a Fontaine Jean de 252  
 LaCapra Dominick 40, 53  
 Lang Andrew 245  
 Lange Grażka 246, 248, 257  
 Langer Susan 134, 148  
 Latawiec Anna 214  
 Leach Edmund 133, 148  
 Leder Andrzej 204, 224  
 Lee Tanith 229  
 Legeżyńska Anna 15, 26  
 Lejeune Philippe 153  
 Lem Stanisław 56  
 Leociak Jacek 25, 26  
 Leszczyńska Julia 115  
 Leszczyński Grzegorz 252, 258  
 Leś Mariusz 55, 68  
 Lévi-Strauss Claude 133, 148  
 Lewańska Adriana 99, 125  
 Liebling Dawid 152, 161, 168, 170,  
 172  
 Liebling Teofilia 152, 161, 162, 176  
 Ligocka Roma (właśc. Roma Lieb-  
 ling) 9, 151–180  
 Lindell Unni 10, 242, 257  
 Liseux Isidore 264
- London Jack (właśc. John Griffith  
 Chaney) 119  
 Lowry Malcolm 190, 201  
 Ludwik XIV 71  
 Lurker Manfred 146, 147, 149, 231,  
 233, 257
- Ł**aguna Piotr 93, 95  
 Łanowski Zygmunt 33, 53  
 Łastowski Krzysztof 207, 224  
 Łebkowska Anna 194, 197  
 Łojek Aleksandra 8, 29–54  
 Łubieniewska Ewa 70, 95  
 Łysak Tomasz 48, 53
- M**ach Anna 151, 152, 179  
 Madyda Aleksander 17, 26  
 Majchrowski Zbigniew 194, 197  
 Makowiecki Andrzej 70, 95  
 Malinowski Bronisław 74  
 Malita Katarzyna 239, 256  
 Małecki Wojciech 220, 225  
 Mann Tomasz 59, 113  
 Marcela Mikołaj 212, 224  
 Margański Janusz 207, 223  
 Marias Javier 7  
 Markiewicz Henryk 100, 125  
 Markowski Michał Paweł 210, 224  
 Marks Karl 207  
 Marrodán Casas Carlos 7  
 Marshall Rob 251  
 Maruszewska Anna 194, 197  
 Marzęcki Józef 232, 257  
 McConnachie James 260, 262, 263,  
 264, 273, 274  
 McConville Jean 51  
 McLiam Wilson Robert 30, 53  
 Meyer Marissa 255  
 Meyer Stephenie 253  
 Micińska Anna 74, 75, 82, 91, 95  
 Mikos Marek 169, 179  
 Mirys Mateusz 241, 256  
 Mitosek Zofia 194, 197  
 Momro Jakub 209, 223  
 Mozart Wolfgang Amadeus 122

- Mrozek Sławomir 8, 10, 55–68, 235, 236, 257  
Murphy Lenny 44, 45, 46  
Musiał Łukasz 240, 256
- N**  
Nadana Katarzyna 194, 195, 198  
Nałkowska Zofia 103, 119, 121, 125  
Napiórkowski Marcin 52, 53  
Nasiłowska Anna 11  
Nazar Ryszard 213, 224  
Nesbitt Jimmy 45  
Neville Stuart 29, 30, 53  
Nęcka Agnieszka 167, 179, 181, 201, 203, 204, 205, 215, 219, 223, 224  
Niecikowski Jerzy 207, 224  
Nieć Grzegorz 270, 274  
Nietzsche Friedrich 16  
Nikliborc Anna 230, 257  
Nobel Alfred 58  
Nolan Stephen 37  
Norwid Cyprian Kamil 93, 120, 121, 122, 128, 149  
Nowacka Beata 66, 68  
Nowacki Dariusz 182, 186, 197, 198, 200, 206, 218, 219, 220, 221, 224  
Nycz Ryszard 35, 36, 53, 152, 179  
Nyczek Tadeusz 57, 62, 68, 235, 236, 257
- O**  
Okrasco Katarzyna 7  
Okulicz-Kozaryn Radosław 71, 96  
Olech Joanna 246, 248, 257  
Olsson Jan Olof 33, 53  
Ong Walter Jackson 229, 257  
Orłowski Hubert 86, 95  
Ory Meghan 253  
Owczarek Bogdan 194, 197
- P**  
Pacovská Květa 248, 256  
Pakszys Elżbieta 208, 224  
Parandowski Jan 119  
Peiper Tadeusz 13, 15, 16, 17, 19, 20, 24, 26  
Péju Pierre 232, 233, 255, 257  
Perrault Charles 229, 230, 232, 234, 239, 244, 245, 246, 249, 250, 257  
Pharo Patrick 222, 225  
Piątek Zdzisław 208  
Pieniążek Paweł 207, 223  
Piestrzyńska Danuta 72, 96  
Pietrych Krystyna 219, 220, 223, 225  
Pilch Jerzy 190  
Piłsudski Józef 123  
Piorunowa Aniela 103, 104, 125  
Pittarello Elide 7  
Pawińska Marta 91, 96  
Platon 131  
Pluta Magdalena 233, 257  
Podhorska-Okolów Stefania 103  
Poe Edgar Alan 74  
Polański Roman 158  
Pomian Krzysztof 26  
Pomietło Adam 202, 207, 208, 209, 216, 218, 222, 225  
Pomirowski Leon 104, 105, 107, 108, 109, 114, 125  
Propp Władimir 227, 257  
Proust Marcel 111  
Próchniak Paweł 25, 26  
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 113  
Przyboś Julian 15, 26  
Przybylski Ryszard 70, 96  
Przychodniak Zbigniew 181, 197  
Przylipiak Wojciech 190, 197  
Przymuszała Beata 219, 225  
Pullman Philip 228, 257  
Pustkowiak Patrycja 10, 199–226  
Puszkina Aleksander 121, 122  
Puzyna Konstanty 85, 96
- R**  
Recuenco Eugenio 240  
Rejniak-Majewska Agnieszka 48, 53  
Rembek Stanisław 123  
Rewaj Joanna 182, 198  
Rewers Ewa 132, 142, 148, 149  
Ritz Hans 252, 258  
Rodak Magda 137, 148  
Rodak Paweł 103, 105, 125

- Rodak Piotr 137, 148  
Rökk Marika 161  
Rosner Katarzyna 194, 198  
Rubinowicz Jan 130, 148  
Rurangwa Révérien 39, 53  
Rusinek Michał 123, 243, 256  
Russell Bertrand  
Ryder Richard D. 208, 225  
Ryziński Remigiusz 210, 224  
Rzepka-Borys Dominika 167, 180  
Rzymowski Wincenty 105
- S**adkowska Bożena 70, 93, 96  
Salwa Piotr 127, 148  
Samborski Wojciech 248, 256  
Sauś Jan 214, 225  
Sawicka Zofia 267  
Sawicki Stefan 128, 149  
Schirmacher Käthe 267  
Schmidt Richard 261, 265, 267, 268, 273, 274  
Schopenhauer Artur 113  
Schwarz Dawid 172, 173  
Seltzer Mark 48, 53  
Shusterman Richard 220, 225  
Sienkiewicz Henryk 113  
Sjögren Margareta 33, 53  
Skalmowski Wojciech 56, 67, 68  
Skiwski Jan Emil 111  
Skwarczyńska Stefania 55, 56, 68  
Sławek Tadeusz 132, 149  
Sławiński Janusz 85, 96, 194, 197  
Słomski Wojciech 215, 225  
Słonimski Antoni 106  
Sobolewska Justyna 200, 215, 225  
Soćko Joanna 212, 224  
Sokół Lech 87, 96  
Spielberg Steven 154  
Staff Leopold 113  
Stanecka Zofia 245, 257  
Stanisławska Olga 39, 53  
Stańczyk Tomasz 251  
Stecko Samanta 152, 153, 156, 158, 180  
Stempowski Jerzy 109, 116, 117
- Stempowski Stanisław 116, 117, 120, 125  
Stiller Robert 128, 149  
Strug Andrzej 113  
Stryjczyk Joanna 222, 225  
Suchar Alojzy 10, 246, 247, 257  
Sudół Robert 57, 68  
Syrwid Marta 222  
Szałasta-Rogowska Bożena 66, 68  
Szecówka Michał 234, 256  
Szelburg-Zarembina Ewa 105, 119  
Szóstak Anna 127  
Szymczak Mieczysław 213, 225
- Ś**liwiński Piotr 181, 197
- T**arn Adam 56  
Tatarkiewicz Anna 20, 26  
Terlecki Tymon 123  
Thoreau Henry David  
Tochman Wojciech 39, 53  
Toeplitz Krzysztof Teodor 232, 257  
Tolkien John Ronald Reuel 127, 128, 149  
Tołstoj Lew 113  
Tomaszewska Katarzyna 259  
Tramer Maciej 165, 179  
Trzebiński Jerzy 194, 197  
Tulibacki Witold 208, 223  
Tulli Magdalena 9, 127–150, 151  
Tuszyńska Agata 151  
Tuwim Julian 113, 120, 121, 250  
Tymieniecka-Suchanek Justyna 207, 224
- U**bbelohde Otto 230  
Ulicka Danuta 227, 257  
Umińska-Plisenko Ewa 133, 148
- V**alay-Vallantin Catherine 232  
Vatsyayana Mallanaga 259–274  
Veblen Thorstein 77, 96  
Verdier Yvette 232  
Vila-Matas Enrique 7  
Vonessen Franz 147, 149

- W**aksmund Ryszard 228, 234, 252, 256, 258  
Walker Brett L. 251  
Wapińska Malwina 187, 190, 197, 198  
Warren Estella 240  
Wat Aleksander 105  
Wawryk Joanna 227  
Welsch Wolfgang 134, 135, 142, 149  
Wendland Michał 232, 257  
Wilde Oskar 72, 73, 81, 96  
Wilk Emilia 199  
Willingham Bill 250  
Winiecki Marian 246, 257  
Wiśniowski Sygurd 76, 95  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 8, 66, 69–97  
Wittgenstein Ludwig 135, 149  
Wojnakowski Ryszard 146, 149, 231, 257  
Wojnowska Bożena 74, 75, 79, 82, 84, 96  
Wolniewicz Bogusław 135  
Wolska Dorota 50, 51, 53  
Wołoszynowski Julian 105  
Woolf Virginia 73, 95  
Wright Thomas 262  
Wrona Grażyna 270, 274  
Wróbel Maciej 46, 53  
Wyka Kazimierz 107, 125  
Wyka Marta 99, 125  
Wysocki Grzegorz 200, 204, 219, 220, 225  
Wyżyński Tomasz 228, 257
- Y**asodhara 261, 267
- Z**abłocka Marta 241, 256  
Zawadzki Stanisław 266  
Zawistowski Władysław 104  
Zaworska Helena 13  
Zbaraski Marian 266  
Zduniak-Wiktorowicz Małgorzata 193, 194, 198  
Zeidler-Janiszewska Anna 135, 149  
Zimmerer Katarzyna 152, 157, 179, 180  
Zipes Jack 229, 232, 258  
Znaniński Florian 50  
Zychowicz Juliusz 135, 148
- Ż**eromski Stefan 103, 113, 118, 125  
Żórawska Natalia 151  
Żyndul Jolanta 156, 163, 18

Redaktor  
Małgorzata Pogłódek

Projektant okładki  
Magdalena Starzyk

Redaktor techniczny  
Małgorzata Pleśniar

Korektor  
Magdalena Cwajna

Łamanie  
Bogusław Chruściński

Copyright © 2017 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-8012-3141-6**  
(wersja drukowana)

**ISBN 978-83-8012-3142-3**  
(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)

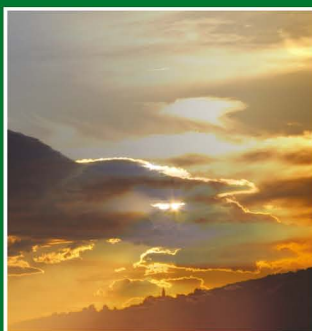
---

Wydanie I. Ark. druk. 17,75. Ark. wyd. 17,0. Papier  
offset. kl. III, 90 g                      Cena 20 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław





ISSN 0208-6336  
Cena 20 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3141-6



9 788322 631416

Więcej o książce

