

Czasopismo Instytutu
Filologii Polskiej i Logopedii
Uniwersytetu Łódzkiego

Czytanie I
Literatury

11
2022

ŁÓDZKIE STUDIA LITERATUROZNAWCZE

Czytanie ostatniej dekady

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

 C O P E
Member since 2019
JM14463

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Krystyna Pietrych (redaktor naczelna), Maria Berkan-Jabłońska (zastępca redaktor naczelnej), Katarzyna Badowska, Tomasz Cieślak, Anita Jarzyna, Agnieszka Kałowska (sekretarz redakcji), Michał Kuran, Magdalena Lachman, Jerzy Wiśniewski

RADA PROGRAMOWA

Krystyna Barkowska (Daugavpils Universitāte, Łotwa), Grażyna Borkowska (IBL PAN) Jacek Brzozowski, Andrea de Carlo (L'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Włochy) Margreta Grigorova (St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Turnovo, Bułgaria) Danuta Künstler-Langner (UMK), Roman Krzywy (UW), Anna Legeżyńska (UAM), Bogdan Mazan (UŁ), Krystyna Płachcińska (UŁ), Zofia Rejman-Pietrzykowska (UW), Dorota Siwicka (IBL PAN), Marie Sobotková (Univerzita Palackého v Olomouci, Republika Czeska), Barbara Wolska (UŁ)

ADRES REDAKCJI

90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, p. 3.85
tel. 42 635 68 93, e-mail: czytanieliteratury@gmail.com
<https://czasopisma.uni.lodz.pl/czytanieliteratury/>

ISSN: 2299-7458

e-ISSN: 2449-8386

© Copyright by Authors, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Redaktor tomu: Tomasz Cieślak

Projekt graficzny: Piotr Karczewski

Skład: MUNDA - Maciej Torz

Tłumaczenie i redakcja streszczeń w języku angielskim: Agnieszka Świderek

Redakcja językowa: Danuta Bąk

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10905.22.0.C

Ark. wyd. 14,2; ark. druk. 14,0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 635 55 77

Publikacja dofinansowana przez zakłady literaturoznawcze
Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii UŁ

Spis treści Table of Contents

Wstęp Introduction	7
CZYTANIE OSTATNIEJ DEKADY READING FROM THE LAST DECADE	
AGNIESZKA CZYŻAK Ziemie nieswoje, niczyje, porzucone. Opowieść o prozie drugiej dekady XXI wieku Strange, Ownerless, Abandoned Territories. The Story about Prose from Second Decade of 21st Century	11
JACEK BIELAWA Techniki konwersyjne w najnowszej prozie polskiej. Próba antropotechnicznego modelu interpretacji Conversion Techniques in Contemporary Polish Prose. An Attempt to Use an Anthropotechnical Model of Interpretation	27
IZABELLA ADAMCZEWSKA-BARANOWSKA <i>Homo academicus polonicus</i> . Autoteorie jako twórcze i krytyczne pisanie akademickie <i>Homo Academicus Polonicus</i> . Autotheories as Both Creative and Critical Academic Writing	43
AGNIESZKA NĘCKA-CZAPSKA (Za)istnieć w sieci. Strategie polskich pisarzy w social mediach To Exist on the Web. Strategies of Polish Writers in Social Media	59
JERZY JARNIEWICZ „Woleli opowieść o życiu”. O dwóch <i>picture-bookach</i> Iwony Chmielewskiej „They Preferred True Life Stories”. A Study of Iwona Chmielewska’s Two Picture-Books	75

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ
Praktykowanie oporu. O „rewolucyjnej” poezji Julii Fiedorczuk 87
Practising Resistance. About the “Revolutionary” Poetry of Julia Fiedorczuk

EWA RAJEWSKA
Dekada w przekładzie 111
Decade in Translation

ĐURĐICA ČILIĆ
Rozpoznawanie w przekładzie. O literaturze polskiej w Chorwacji 131
The Image of Polish Literature in Croatian Culture in the Period from 2011 to 2021

CZYTANIE W PERSPEKTYWIE READING IN PERSPECTIVE

ELŻBIETA RYBICKA
Ciało w fabryce. O *Cygarnicze* Artura Gruszeckiego 149
The Body in the Factory. About Artur Gruszecki's *Cygarniczka* [Mouthpiece]

PAWEŁ WIKTOR RYŚ
„Zatem czysta chłopska krew?”. O splocie klasy i „rasy” w *Wirach* 163
Henryka Sienkiewicza
“Therefore of Pure Peasant Blood?”. Class and “Race” in Henryk Sienkiewicz's *Wiry* [Maelstroms]

RECENZJE REVIEWS

MARZENA WALIŃSKA
Cały świat jest alegorią. Recenzja książki Magdaleny Kuran „Przez 189
zarzuconą subtelną bawełnicę...” – *cognitio symbolica w kazaniach reformata Antoniego Węgrzynowicza (źródła, zastosowania, konteksty)*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022
The Whole World Is an Allegory. A Review of „Przez zarzuconą subtelną bawełnicę...” – *cognitio symbolica w kazaniach reformata Antoniego Węgrzynowicza (źródła, zastosowania, konteksty)* by Magdalena Kuran, Łódź University Press, Łódź 2022

KATARZYNA BADOWSKA
Książki, czyli wety rozkoszne naszego ducha. Recenzja książki 201
Anny Nosek „Co dać dziecku na gwiazdkę?”. *Studia nad kulturą czytelnictwem i krytyką literatury dla młodych odbiorców w XIX wieku*, Universitas, Kraków 2021
Books, or the Delicious Desserts for Our Spirit. A Review of Publication by Anna Nosek “What to Give a Child for Christmas?” *Studies on Reading Culture and Literary Criticism for Young Readers in the 19th Century*, Universitas, Kraków 2021

**ROZMOWA (NIE TYLKO) O CZYTANIU
CONVERSATION (NOT ONLY) ABOUT READING**

Śmierć i Pabianice. Z Łukaszem Barysem o powieści *Kości, które nosisz w kieszeni* rozmawia Maciej Robert

213

Death and the Town of Pabianice. Maciej Robert in Conversation with Łukasz Barys – Author of the Book *Kości, które nosisz w kieszeni* („Bones that You Carry in Your Pocket“)



Wstęp

W szczególnie żywym w pierwszej dekadzie po 1989 roku obiegu krytycznoliterackim, a z czasem także w refleksji historycznoliterackiej dotyczącej twórczości poetyckiej i prozatorskiej powstającej po upadku komunizmu, istotną rolę odgrywały kryteria przynależności pokoleniowej twórców (stąd posiłkowanie się produktywnymi wówczas w porządkowaniu spraw literackich konstruktami, takimi jak roczniki sześćdziesiąte, siedemdziesiąte czy osiemdziesiąte) oraz szczególnie ważne tematy i konwencje (o'harizm, elegijność, inicjacyjność, emancypacyjność, literatura małych ojczyzn, kresowość, mityzacja rzeczywistości, banalizm, sylwiczność, poetyckość prozy). Poszukiwano nowości, wypatrywano przełomu, ale też oczekiwano podjęcia tematów historycznych – wypełnienia peerelowskich białych plam. Często i na wyrost, a na pewno mało precyzyjnie, określano pojawiające się teksty literackie mianem postmodernistycznych. Publikowane wówczas liczne akademickie i krytyczne kompendia współczesnej literatury polskiej – aż po te z minionej dekady – były próbami porządkowania wielości zjawisk, nacechowanymi jednak niemożliwą do przekroczenia tymczasowością.

W bieżącym numerze „Czytania Literatury” proponujemy nie tyle refleksję nad tym, co z rozpoznań, debat i sporów wokół literatury po 1989 roku jest nadal żywe i produktywne, a co się zdewaluowało, ile spojrzenie na literaturę polską rzeczywiście najnowszą, ostatniego dziesięciolecia, niejako *in statu nascendi* – w poszukiwaniu jej najbardziej znaczących znamion i reprezentatywnych postaw.

Autorzy artykułów do niniejszego numeru proponują przede wszystkim ujęcia syntetyzujące, dotyczące zresztą głównie prozy. Jeden z artykułów analizuje kwestię tożsamości i identyfikacji, prywatyzacji perspektywy widzenia przestrzeni i historii, rewindykacji zbiorowych obrazów przeszłości jako ważnego tematu prozy ostatnich lat (w tekstach Adamczyka, Ciarkowskiej, Dziewit-Meller, Gogoli, Grzegorzewskiej, Handschke, Janko, Karpowicza, Kobierskiego, Łozińskiego, Pilota, Płazy, Potoroczyna, Rokity, Różyckiego, Stasiuka, Tulli, Twardocha). Koresponduje z nim, w innym ujęciu, z perspektywy postsekularnej, studium będące próbą opisu „tekstów konwersyjnych” – utworów prozatorskich tematyzujących losy narratorów-bohaterów zmagających się z poczuciem rozmaicie rozumianej utraty (w utworach Pilota, Tulli, Stasiuka, Myśliwskiego, Bieńczyka, Rudzkiej, Pilcha, Bawółka). Obraz najnowszej prozy rysuje też artykuł opisujący literackie autokreacje, utwory pograniczne między esejem a autobiografią, „autoteorie” (w tekstach Morskiej, Markowskiego i Karpińskiej-Musiał). Ważna wydaje się nam ponadto refleksja na temat strategii obecności pisarzy w mediach społecznościowych. W świecie współczesnej komunikacji liczni autorzy wykorzystują Internet do promowania twórczości oraz kontaktu z czytelnikami.

W toku ostatniej dekady zmieniło się też postrzeganie granic literackości, swoistości i tworzywa literatury. Jednemu z reprezentatywnych aspektów tego zjawiska – *picture-bookom* poświęcony jest tekst analizujący utwory Iwony Chmielewskiej. Blok tekstów poświęconych literaturze najnowszej dopełniają rozważania na temat „rewolucyjnej”, nieantropocentrycznej poezji Julii Fiedorczuk – ważnego głosu we współczesnej liryce, oraz tłumaczeń literatury obcej i kondycji przekładoznawstwa polskiego w ostatnich latach.


Polecamy również dopełniający tematykę tego numeru wywiad z Łukaszem Barysem, autorem nagrodzonej Paszportem „Polityki” debiutanckiej powieści *Kości, które nosisz w kieszeni*.

Zachęcamy też do lektury studiów poświęconych społecznym aspektom utworów odległych w czasie, z przełomu XIX i XX wieku: *Cygarniczki* Gruszeckiego i *Wirów* Sienkiewicza, będących propozycjami ich nowego odczytania.

Tomasz Cieślak

CZYTANIE OSTATNIEJ DEKADY
READING FROM THE LAST DECADE

AGNIESZKA CZYŻAK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

 <https://orcid.org/0000-0001-8918-5264>



Ziemie nieswoje, niczyje, porzucone

Opowieść o prozie drugiej dekady XXI wieku

STRESZCZENIE

Głównym celem artykułu jest namysł nad prozą powstałą w drugiej dekadzie XXI wieku. Tekst zawiera rozpoznania wyrastające z tradycji geopoetyki i wsparte na wypracowanych w jej ramach kategoriach spacialnych. Taka perspektywa oglądu utworów najnowszych tematyzujących doświadczanie przestrzeni pozwoliła na wyodrębnienie trzech dużych zbiorów: literatury powracającej do dziejów zasiedlania ziem poniemieckich po II wojnie światowej, renarracji historii Zagłady na polskim terytorium oraz nowych ujęć tematu chłopskiego we współczesnej prozie wiejskich przestrzeni. Książki opublikowane w ostatnich latach (pisanie przez autorów różnych pokoleń, są to między innymi: Karolina Kuszyk, Tomasz Różycki, Szczepan Twardoch, Zbigniew Rokita, Tadeusz Słobodzianek, Magdalena Tulli, Mikołaj Łoziński, Marian Pilot, Wioletta Grzegorzewska, Anna Janko, Andrzej Stasiuk) pokazują różnorodną przemianę zachodzącą w tradycyjnych sposobach wytwarzania polskiej zbiorowej tożsamości.

Słowa kluczowe

proza najnowsza, temat wiejski, Holokaust, Ziemie Odzyskane, tożsamość



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 2022-05-31; verified: 2022-08-14. Accepted: 2022-09-29

SUMMARY

Strange, Ownerless, Abandoned Territories. The Story about Prose from Second Decade of 21st Century

The main aim of the article are considerations on prose written during the second decade of 21st century. The text contains observations based on spatial categories of research. Those perspectives allow to divide literary output connected with topographical experiences into three parts: stories from post-German lands, novels which return to Holocaust history on Polish territories and new versions of rural theme. Books published during last years (written by older and younger authors e.g. Karolina Kuszyk, Tomasz Różycki, Szczepan Twardoch, Zbigniew Rokita, Tadeusz Słobodzianek, Magdalena Tulli, Mikołaj Łoziński, Marian Pilot, Wioletta Grzegorzewska, Anna Janko, Andrzej Stasiuk) shows the diverse changes, which occur in traditional ways of creating Polish common identity.

Keywords

contemporary prose, rural theme, Holocaust, Regained Lands, identity

Druga dekada XXI wieku obfituje w teksty, których głównym tematem okazuje się problem tożsamości oraz identyfikacji, ujmowany z reguły w perspektywie spacialnej. Prozę (piśmiennictwo) tego czasu wypełniają zagadnienia związane z umiejscowieniem egzystencji, relacjami człowieka z przestrzenią, zamieszkiwaniem w konkretnych, determinowanych historycznie, politycznie i społecznie realiach. Obserwować można kolejny etap różnicowania wspólnotowych wyobrażeń o polskiej tożsamości oraz warunkujących ją zdarzeń: przeszłych i teraźniejszych. Po katastrofie smoleńskiej z kwietnia 2010 roku pojawiły się projekty (początkowo wynikające z procesów memorializacji tragicznego wypadku, później powiązane z oficjalną propagandą) ujednoczenia obrazu historii i kreowania nacechowanych doraźnymi potrzebami politycznymi wizji narodowych dziejów. Im jednak silniejsze stawały się próby narzucenia jednego oglądu świata, jednej ideologii, tym wyraźniejsze okazywały się tendencje, by poznawać i opisywać wszelkiego rodzaju różnice, tworzyć narracje o przestrzeniach wcześniej marginalizowanych i rekonstruować doświadczenia lokalne, funkcjonujące dotąd na obrzeżach wspólnotowego zainteresowania. Tym samym różnorodnie tematyzowane, wnikliwie analizowane i poddawane rewizji zagadnienia związane z tożsamością, pojmowaną jako więź z miejscem, stały się niezwykle ważną częścią artystycznych i epistemologicznych poszukiwań twórców w drugiej dekadzie XXI wieku. Taka więź – nieoczywista, choć weryfikowalna oraz możliwa do rekonstruowania i kreowania w ramach jednostkowych gestów samopoznania – umożliwi zarazem dystansowanie się wobec narzucanych odgórnie narracji, jak i wyznaczanie nowych reguł zakorzenienia się w bycie.

Odsłanianie opowieści spychanych w niepamięć, zakłamywanych, unieważnianych, ma wymiar nie tylko poznawczy, artystyczny czy

(auto)terapeutyczny, lecz przede wszystkim etyczny i emancypacyjny. Eksplorowanie przeszłości przestrzeni uznawanych za własne prowadzić może do uznania ich nowego, „poruszonego” i nie danego raz na zawsze statusu. Tadeusz Sławek w tomie *Oikologia. Nauka o domu* stwierdzał:

To, co następuje w owej podróży przez miejsca i czasy nagle otwierające się w pozornie tak stabilnym, zamrożonym w aktualnej chwili i obdarzonym dokładną lokalizacją *topos*, jest czymś, co można by nazwać wstrząsem, po którym miejsce staje się konstelacją fragmentów, zbiorem odprysków stałego do tej pory ładu, teraz rozrzuconego na niewiadomym obszarze¹.

Poszukiwanie miejsc własnych, domu, ojczyzn prywatnych prowadzić musi zatem do dostrzeżenia ich niepochwytnego, pozbawionego wyrazistych granic ontologicznych i epistemologicznych, kształtu. Książki z lat dziewięćdziesiątych wpisywane przez krytyków i badaczy w nurt „małych ojczyzn” czy w ramy „prozy korzennej” tworzyły zbiór tekstów bardzo różniących się między sobą pod względem artystycznym czy genologicznym, z reguły jednak można je było odczytywać jako próby osvajania przestrzeni naznaczonej obcością i ustanawiania w niej punktów stałych, pozwalających uznać ją za własną. W kolejnych dekadach coraz wyraźniejsza okazywała się tendencja, by ukazywać to, co cudze, wcześniej odrzucone i wyparte, jako niezbywalny i nieredukowalny składnik każdego terytorium². Uczynienie z heterogenicznej tożsamości miejsc punktu wyjścia poszukiwań pozwala uniknąć pułapki uproszczonych klasyfikacji i diagnoz redukujących różnorodność doświadczeń³.

¹ T. Sławek, *Gdzie?*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 16. W zamieszczonym w tym samym tomie eseju *Dom – na szczytach lokalności* Aleksandra Kunce podkreślała: „Lokalność wymaga, aby rozważyć człowieka, nie zapominając, że stąpa on po ziemi i swojej, i niczyjej jednocześnie, że jest jak średniowieczny Každy, ale jest także specyficzny, odrębny, zróżnicowany. Etnos trzeba transformować, ukierunkowywać w ogólnoludzką wypowiedź, ale i nieustannie do niego wracać” (tamże, s. 59). Obraz „domu” – miejsca własnego, rodzinnego – pozostaje tym samym w ciągłym ruchu i jest wciąż od nowa definiowany przy użyciu zmiennych perspektyw oglądu.

² Już w roku 2005 w artykule zatytułowanym *Małe ojczyzny i limitowanie różnicy* Krzysztof Uniłowski przekonywał, że w niektórych utworach publikowanych w ostatniej dekadzie XX wieku można odnaleźć swoiste przesunięcia akcentów i zaczątki nowego projektu tożsamościowego, w którego założeniach „nie chodziło o oswojenie tego, co obce (przeszłości, innej kultury, braku czy nieobecności), ani tym bardziej o kolonizację. Istota operacji zasadzała się na zaakceptowaniu wszelkich pozostałości tego, na zinterioryzowaniu, wprowadzeniu ich we własną przestrzeń duchową właśnie jako **cudzych** śladów. Rzecz w tym, aby nie przekreślić, nie zniwelować, nie wymazać inności czy obcości tego, co inne, obce” (K. Uniłowski, *Małe ojczyzny i limitowanie różnicy: ze sporów nad literaturą i wizjami kultury w ostatnich latach*, [w:] *Krainy utracone i pozyskane: problem w kulturach Europy Środkowej*, red. K. Krasuski, Katowice 2005, s. 204). W ujęciu badacza współczesne „zamieszkiwanie” niejednokrotnie łączyć się musi także z otwarciem na cudzą nieobecność, a nawet jest warunkowane przez świadome „ugoszczenie nieobecności”.

³ Przyjęcie takiej perspektywy pozwala również przekroczyć tradycyjną opozycję wieś-miasto (proza wiejska-proza miejska), okazującą się już dziś, w zmienionych i zmieniających się stale realiach cywilizacyjnych przemian, sztucznym podziałem – ułatwiającym, co prawda, porządkowanie materii tekstów, jednak ze szkodą dla wielowymiarowości zawartego w nich przekazu.

W drugiej dekadzie XXI wieku widoczne wcześniej przemiany w postrzeganiu rodzimych topografii stały się najczęściej uruchamianą perspektywą twórczą. Ważnym celem okazywało się obrazowanie nie tyle Polski „peryferyjnej” (bo dotyczyć mogło przestrzeni wielkomijskich), ile miejsc pozbawionych wcześniej głosów o własnej przeszłości. Rodzinne wspomnienia, historie prywatne, pamięć lokalna zmieniły się w najbardziej przekonujące uprawomocnienie – wbrew oficjalnym wykładniom przeszłości i zmanipulowanej pamięci zbiorowej – opowieści ufundowanych z reguły na osobistych przeżyciach twórców. Mityzowana przez wiele dekad przeszłość wieloetnicznej wspólnoty II Rzeczypospolitej, dzieje okupacji niemieckiej i sowieckiej na tych terenach, podobnie jak powojenne opowieści tworzone w oparciu o sfalsyfikowany status ziem przyłączonych do Polski w wyniku przyjęcia w Europie porządku pojałtańskiego czy też o zideologizowane wizje „społecznego awansu” (migracji ze wsi do miast), zaczęły podlegać różnorodnym rewizjom, rewindykacjom i renarracjom. Działania te nie prowadzą dziś do uzgodnienia jednej (głównej, nadrzędnej) wizji polskiej tożsamości zbiorowej, lecz odsłaniają głębokie pęknięcia we wcześniejszych konstruktach tego rodzaju⁴.

Opowieść o drugiej dekadzie można by zatem rozpocząć na przykład od tomu zbiorowego z roku 2012 zatytułowanego *Rozkład jazdy. Dwadzieścia lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku*, ukazującego dzieje kultury po transformacji z perspektywy przynależności do regionu geograficznego⁵. Książka ta zawierała zbiory tekstów i portretów pisarzy dolnośląskich, ukazywała ich odmienność na tle głównonurtowych narracji i funkcjonujących w ich ramach biografii. Przy bliższym poznaniu okazywała się swoistą „listą obecności”: to zbiorowy autoportret mieszkańców krainy geograficznej o skomplikowanej historii i palimpsestowo nakładających się śladach różnych kultur etnicznych. W roku 2019 wydany został kolejny tom wieloautorski, którego powstaniu przyświecało już wprost pragnienie pochwycenia odrębności doświadczeń lokalnych. Esej fotograficzny *Nieswojość*, wraz z dołączonymi do niego tekstami, tworzy nieoczekiwanie spójną opowieść o odmienności – terytorium i jęgo mieszkańców⁶.

Kłopotliwa odrębność doświadczeń dolnośląskich, historia przejmowania ziemi nieswojej najczęściej zawierana jest w tekstach o silnie zaznaczonej perspektywie autobiograficznej i biograficznej – odtwarzających bolesne

⁴ Należy podkreślić, że utrwalony w tradycji badawczej, podręcznikowy podział nurtu „ojczyzn prywatnych” na realizacje kresowe, chłopskie i żydowskie również wyrastał z przeświadczeń o ich wariantowości w stosunku do centralnego, nadrzędnego dyskursu tożsamościowego. Teksty wydzielone z „ogólnopolskich” narracji, sklasyfikowane, a zarazem traktowane jako niesamodzielne, upodrzednione, łatwiej podlegały marginalizacji i zamykaniu w interpretacyjnych niszach.

⁵ *Rozkład jazdy. Dwadzieścia lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku*, red. J. Bierut, W. Browarny, G. Czeakański, Wrocław 2012.

⁶ *Nieswojość*, red. A. Pankiewicz, M. Przybyłko, Wrocław 2019. Redaktorzy wyjaśniają: „Nieustannie fascynuje nas to, co jako społeczeństwo robimy z przestrzenią wspólną i w jaki sposób sami sobie ją wyposażamy [...] niektóre obszary «dotykanej» codzienności mogą być na pierwszy rzut oka niewidzialne i dopiero kiedy przedstawiamy naszą ostrość widzenia, wylania się nowy świat, ze swoją logiką powtarzalnych zdarzeń i zbiegów okoliczności” (tamże, s. 153).

i wielorako splecione, uwikłane w historię losy ludzi i zbiorowości. Historie rodzinne, wydobywane z niepamięci – narzucanej odgórnie, ale i wybieranej dobrowolnie – odsłaniają skalę dotychczasowych przemilczeń. Karolina Kuszyk w książce *Poniemieckie* z roku 2019 postawiła sobie za cel odsłonięcie roli pozostałości materialnych po wcześniejszych mieszkańcach, tak istotnej w kształtowaniu zbiorowej tożsamości dzisiejszych Dolnoślązaków⁷. Podobną potrzebę dostrzec można w autobiograficznej opowieści Piotra Adamczyka – jego *Dom tęsknot* to zapis życia w jednej z wrocławskich, poniemieckich kamienic: nie tylko doświadczeń najbliższej rodziny (z „poniemiecką matką” na czele), ale i pozostałych mieszkańców, którzy z różnych powodów tam właśnie trafili podczas dziejowej zawieruchy⁸. Narracje dotyczące historii rodzinnych z ziem przyłączonych do Polski po II wojnie światowej bywają często zapisem klęski – niemożności zakorzenienia się w nieswojej przestrzeni – to jeden z wątków eseju Tomasza Różyckiego zatytułowanego *Próba ognia. Błędna kartografia Europy*, a poświęconego rozważaniom o kulturowych i tożsamościowych przemianach w naszej części Starego Kontynentu⁹.

Podobnie rzecz się ma z narracjami osadzonymi w realiach Górnego Śląska – krainie postrzeganej i dziś jako nieustannie przecinana zmieniającymi się liniami granicznymi¹⁰. W utworze zatytułowanym *Od jednego Lucypera* Anna Dziewitt-Meller ukazała powojenną historię regionu z perspektywy kobiecej – przodkinie współczesnej bohaterki, emigrantki świadomie odrzucającej swą lokalną tożsamość, właśnie z powodu swej przynależności etnicznej doznawały krzywd i spotykało je niezawinione cierpienie. W powieściach Szczepana Twardocha, takich jak *Drach* (2014) czy *Pokora* (2020), ale także w jego publicystyce, odnaleźć można cel nadrzędny – ukazywanie problemów wiążących się zarówno z procesami śląskich identyfikacji narodowych i kulturowych, jak i z określaniem ich podstaw i granic. Z kolei Zbigniew Rokita swoje zwierzenia autobiograficzne zatytułował *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku* i właśnie to terytorium o zmiennym, trudnym do jednoznacznego określenia obszarze oraz zamieszkująca je społeczność stały się głównymi bohaterami książki o tożsamości, „na którą sobie trzeba zapracować”¹¹.

⁷ K. Kuszyk, *Poniemieckie*, Wołowiec 2019.

⁸ P. Adamczyk, *Dom tęsknot*, Warszawa 2020.

⁹ T. Różycki, *Próba ognia. Błędna kartografia Europy*, Kraków 2020.

¹⁰ Administracyjne granice Górnego Śląska zależały od aktualnej sytuacji politycznej. Podział z epoki międzywojennej – na część niemiecką i polską regionu, pozostawił głębokie ślady w sferze tożsamości mieszkańców. Zbigniew Kadłubek w *Esaju o rozłące* przekonywał, że współczesnym pokłosiem tamtych decyzji jest podział dawnej krainy historycznej na dwa województwa (opolskie i śląskie) i dodawał: „Rozcięcie organizmu wpłynęło na życie Górnoszlązaków. [...] Toksyny nienawiści działały nie tylko na tamtych Górnoszlązaków, żyjących prawie sto lat temu, lecz na następne pokolenia. Żaloba, trauma, smutek rozlały się na kilka pokoleń” (Z. Kadłubek, *Esaj o rozłące*, „Fabryka Silesia” 2012, nr 2, s. 8).

¹¹ Z. Rokita, *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wołowiec 2020, s. 296. Autor z regionalnej, „we wnętrzej” perspektywy opisuje współczesne przemiany lokalnej samoświadomości: „Po «górnoszląskiej wiośnie» nadeszła górnośląska smuta. Każdego uwiera to wprost proporcjonalnie do tego, jak bardzo jeszcze niedawno wierzył w zwycięstwo. Zwycięstwem miało być autonomiczne województwo w historycznych górnośląskich granicach – bez ziemi częstochowskiej, za to ze Śląskiem Opolskim i Zagłębiem, bo to ostatnie zbyt się już ze Śląskiem zrosło i rozumieją to nawet miejscowi nacjonalisci. Tymczasem okazuje się, że żadnej autonomii nie będzie, w autonomię mało kto dziś wierzy, z autonomii Ślązacy sami się już śmieją” (tamże, s. 278–279).

Jak się zdaje, im bardziej skomplikowana historia zasiedlanych po wojnie terenów, a tym samym boleśniejszy przebieg ich osuwania i zakorzenienia się na nieswoim terytorium, tym bardziej doświadczenia ludzkie domagają się artykulacji¹². Pojawiają się jednak także opowieści o dokonywanych dobrowolnie i świadomie, w późniejszym, już „pokojowym” czasie, próbach wrastania w cudzą przestrzeń. Można tu na prawach przykładu wskazać choćby *Pusty las* Moniki Sznajderman. Autorka w swojej wspomnieniowej książce stwierdza wprost:

nie mogę się nadziwić, co tu właściwie robię, w tej „ruskiej okolicy”, na wysiedlonej Łemkowszczyźnie, wśród zrujnowanych cerkwi i zdziczałych sadów, cmentarzy z pierwszej wojny światowej i czarnych kiwonów – jedynych śladów po zapomnianym naftowym imperium – wśród cudzych chałup i cudzych rzeczy, w cudzym pejzażu podpierającym niskie niebo [...]. Trudno wyjaśnić tę ciemną siłę przyciągania, która w końcu zwyciężyła nad wszelkim rozsądkiem, wyciągnęła mnie z trajektorii oczywistego życia i wyciągnęła z Warszawy na to odległe pustkowie, z mroczną przeszłością, wyboistą teraźniejszością i niczego nieobiecującą przyszłością¹³.

Zawężenie skali doświadczenia świata, skupienie na dookolnej rzeczywistości sprzyja pogłębieniu emocjonalnego doznawania egzystencji. Małgorzata Mikołajczak w *Ramionach Antajosa* przekonywała: „To w regionie działają siły chtoniczne, będące wyrazem ukrytych pragnień, niedostępnych dla intelektu. I to w nim dojrzewa twórczość «zapisana elegistom», objawiająca «zagadkę życia»”¹⁴. Warto poświęcić dla nich współczesne – pospieszne i niepokojąco rozedrgane – rytmy bytowania i odrzucić kalejdoskopową zmienność przeżyć na rzecz ich intensywności (celowej intensyfikacji). Poszukiwanie własnego miejsca, pojmowane jako akt zarazem performatywny, jak i nieostateczny, zmienione w niezliczoną liczbę tekstów kultury bywa też najczęściej opowiedzeniem się po stronie wielości projektów tożsamościowych, na przekór istniejącym w tradycji unifikującym rozwiązaniom.

Przywoływane tendencje obserwować można było już wcześniej. O ile w latach dziewięćdziesiątych obszar komunikacji literackiej jawił się jako pełna chaotycznych działań, ale i przeczuwanego potencjału nowych wymiarów zbiorowej identyfikacji, sfera najróżnorodniejszych poszukiwań artystycznych, o tyle już czas przełomu tysiącleci odsłaniał nadchodzące

¹² Skupienie uwagi na historii miejsc pozwala ukazywać wielkie dziejowe przemiany w mikroskali, a tym samym wyostrzyć spojrzenie na pojedyncze ludzkie dramaty – w reportażowej książce Anny Liminowicz *Zamalowane okna*, poświęconej „kresom północnym”, zostały one ukazane m.in. poprzez przywoływane naprzemiennie losy niemieckich i polskich mieszkańców wioski Perswalde/Perły (zob. A. Liminowicz, *Zamalowane okna*, Warszawa 2022).

¹³ M. Sznajderman, *Pusty las*, Wołowiec 2019, s. 23–24.

¹⁴ M. Mikołajczak, *Ramiona Antajosa. Z teorii i historii regionalizmu literackiego w Polsce*, Kraków 2021, s. 23. Badaczka sięgając do mitycznej postaci Anteusza, zarówno jego wzniciającego związek z Matką-Ziemią, jak i klęski w starciu z Herkulesem, proponuje przeformułowanie konfrontacyjnych ujęć opozycji centrum–peryferie na rzecz uznania lokalności (także w wariantach miejskich) za źródło odnowicielskich narracji, dla wszystkich tych, którzy czuli się wcześniej marginalizowani, odrzuceni, pozbawieni własnego głosu.

zmiany. Jeszcze kilka lat po ustrojowej transformacji Jerzy Jarzębski ukazywał sytuację komunikacyjną, posługując się specyficzną „pejzażową” wizją: „krajobraz niczym po przejściu huraganu: pełno powalonych, próchniejących pni, gdzieś widać jakieś stare, samotne, czasem usychające drzewo, a wokół pleni się zagajnik – wcale z wyglądu zdrowy, ale nie przetrzebiony”¹⁵. Badacz zauważał również, że na tym pobojuwisku odbiorcy poruszają się bez danych odgórnie drogowskazów: W „gęstwinie” nie ma „leśników”, a w konsekwencji: „Ludność buszuje w niej trochę na oślep, brak więc wydeptanych ścieżek i punktów orientacyjnych”¹⁶. Jedną z dróg prowadzących do porządkowania swoistego nadmiaru nowych opowieści okazało się dostrzeżenie roli lokalności w konstruowaniu diagnoz współczesnego życia¹⁷. Kreowanie obrazów nawiązywania i pogłębiania więzi z miejscem bywało z reguły wyrazem potrzeby podążania na przód: zarówno wcześniejszym, narzucanym odgórnie sposobom widzenia rzeczywistości, jak i wszelkiego rodzaju zaniechaniom poznawczym oraz zrodzonym na podłożu emocjonalnym (jednostkowym i zbiorowym) próbom wypierania śladów przeszłości.

W przewodniku *Literatura polska 1976–1998* Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński pisali w owym czasie ze swoistym optymizmem: „Wszystko okazuje się przedmiotem negocjacji. Dzięki temu, paradoksalnie, literatura wynurza się ze swojej nieważności i staje gotowa do podpowiadania języków, w których negocjować będziemy najważniejsze sprawy dotyczące naszej wolności i tożsamości”¹⁸. Pesymizmem w tamtym czasie mogła jedynie napawać skala i zasięg problemów, które trzeba było owym negocjacyjnym działaniom poddać. Likwidacja jednego, nadrzędnego – opresyjnego w swej dominacji – dyskursu dawała co prawda nadzieję na nieograniczone poszerzenie pola negocjacji, jednak już w punkcie wyjścia odsłaniała ukryte w takich (de)regulacjach zagrożenia, przede wszystkim zakwestionowanie istnienia płaszczyzny, na której może dojść do spotkania coraz bardziej skłóconych narracji. Kultura jednak tracąc zdolności mediacyjne, zaczęła poszukiwać języków osobnych, odmiennych perspektyw, wcześniej niedostrzeganych (lub pomijanych), a także ustanawianych wówczas od nowa i tylko warunkowo „miejsc wspólnych” – zarówno w dyskursach kulturowych, jak i zamieszkiwanej przestrzeni.

W roku 2013 Anna Nasiłowska szkicując w swoim podręcznikowym ujęciu obraz literatury czasu początków transformacji, wciąż podkreślała, że był to okres: „ciągłych przewartościowań i bardzo szybkich przekształceń

¹⁵ J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 66.

¹⁶ Tamże, s. 66.

¹⁷ Dostrzeżone w tamtym okresie geograficzne przesunięcia w nurcie „małych ojczyzn” – odchodzenie od portretowania ziem z Kresów wschodnich, tych utraconych i funkcjonujących w sferze mitu, na rzecz miejsc z terenów północnych i zachodnich współczesnej Polski, realnie zamieszkiwanych i od nowa poznawanych, zdawało się zrazu poszerzeniem pola obserwacji, zmianą ilościową, a nie jakościową. Tymczasem przemiany te zwiastowały istotne przeformułowanie wspólnotowej „geografii wyobrażonej”, a co za tym idzie zbiorowej pamięci (zob. M. Czermińska, *Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015).

¹⁸ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 238.

dotyczących form artystycznych, sposobu rozumienia tożsamości i wyznawanych wartości¹⁹, uznając ostatecznie prymat przeobrażeń komunikacyjnych oraz zachodzących wówczas przewartościowań w sferze świadomości zbiorowej, w ramach której funkcjonowała literatura, nad jej wewnętrznymi przemianami. Już wówczas, gdy przełom wieków (a zarazem tysiącleci) skłaniał do podsumowań, Marian Stala w głośnym wówczas artykule *Coś się skończyło, nic nie chce się zacząć* przedstawił wizję specyficznego stanu zawieszenia, w jakim znalazła się polska kultura²⁰. Tytuł sugerował zamknięcie epoki oraz zawieszenie dotychczasowych reguł zbiorowego funkcjonowania i zasad budowania wspólnotowej tożsamości. „Coś się skończyło”, słusznie podkreślał Stala, jednak diagnoza, że „nic nie chce się zacząć”, pojawiła się w momencie, kiedy przełom już się dokonywał²¹. Tym samym wielość równoprawnych głosów utrwalających jednostkowe akty autoidentyfikacji, zrazu postrzegana jako chaos, później przestrzeń negocjacji i przyspieszonych przewartościowań w możliwej do uporządkowania sferze zbiorowej świadomości, okazała się w istocie jedyną możliwą formułą trwania dyskusji o współczesności.

Sygnalem poświadczającym potrzebę doprowadzenia do istotnej zmiany w oficjalnie uprawomocnionym postrzeganiu polskiej dwudziestowiecznej historii i układanym na jego podstawie zbiorze gestów wspólnotowej identyfikacji, zwiastującym w istocie konieczność przepisania ich na nowo, okazała się książka *Sąsiedzi* Tomasza Grossa²², rozbijająca wiele z wcześniejszych ufundowań pamięci i zbiorowej tożsamości. Z tej perspektywy opowieść o analizowanej dekadzie można zacząć od *Naszej klasy* Tadeusza Słobodzianka, przełożonej na język teatru historii pogromów żydowskich na wschodnich terenach Rzeczypospolitej. Dramat Słobodzianka wielu uznaje – jak proponowała to Bożena Keff – za ilustrację „prawdy polubownej”²³, doraźnie wytwarzanej postawy koncyliacyjnej, której istotą

¹⁹ A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Warszawa 2013, s. 7.

²⁰ Zob. M. Stala, *Coś się skończyło, nic nie chce się zacząć*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 2.

²¹ Ujmując rzecz z innej perspektywy, trzeba także wskazać, że na przełomie wieków coraz powszechniej dostrzegany kryzys dyskursów krytycznych prowadził do przeformułowania ich zadań i zakresu oddziaływania. Dorota Kozicka w książce *Krytyczne (nie)porządki* z roku 2012 podkreślała, że w owym czasie szczególnie ważne stały się diagnozy krytyków „podnoszących kwestię usytuowania głosu krytyka, apelujących o odpowiedzialność nie tylko za to, co, ale i z jakiego miejsca się mówi, o krytyczną podejrzliwość i wyraziste kryteria. [...] Głosy te przerodziły się w debaty na temat zaangażowania i polityczności literatury, podczas których coraz wyraźniej zaznacza się nowe rozumienie polityczności jako tego, co publiczne, jako analizy stosunków władzy i dominacji, obecnych na wszystkich poziomach życia społecznego” (D. Kozicka, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków 2012, s. 130–131).

²² J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000. Trzeba podkreślić, że publikacja tej książki – niezależnie od towarzyszących jej kontrowersji i biegunowo odmiennych reakcji – miała znaczenie przełomowe i stała się punktem zwrotnym w dyskusjach nie tylko o przeszłości. Przemysław Czapliński w artykule *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie* stwierdził: „po publikacji *Sąsiadów* polska literatura małych ojczyzn w jedną noc posiwała” (P. Czapliński, *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009, s. 164).

²³ B. Keff, *Strażnicy fatum. Literatura dekad powojennych o Zagładzie, Polakach i Żydach*, Warszawa 2020, s. 150–152. Keff twierdzi: „Prawda polubowna polega na przyjęciu do wiadomości,

staje się z reguły rozdzielenie winy między stronami sporu. Przyglądając się jednak uważniej tekstowi, dostrzec w nim można sceny w przenikliwy sposób pokazujące powojenne skutki tamtych wydarzeń. Kiedy ocalona z pogromu dziewczyna bierze po wojnie ślub, musi – w milczeniu i pokorze – przyjmować przedmioty zrabowane jej nieżyjącym krewnym i sąsiadom. Historia Zagłady zostaje wyparta, a jej kłopotliwym, niemym świadectwem stają się żydowskie domy, zajmowane jako „niczyje”, mienie przejmowane bez skrupułów wobec poprzednich właścicieli, czy kosztowności wykopywane nawet z miejsc kaźni. Nowym spojrzeniem objąć dziś należy także porzucone, nieupamiętnione miejsca po przemocy, czyli „nie-miejsca pamięci”²⁴.

Innym początkiem tego odłamu tożsamościowych poszukiwań mogłyby stać się *Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli (z 2011 roku) oraz nieco późniejszy *Szum* (2014), utwory, w których wyparta historia rodzinna wraca po latach, „uwolniona” przez chorobę matki, więźniarki obozu koncentracyjnego. Narratorka drugiego utworu po latach dowiaduje się, że jej zawsze „trzymającą fason” matkę do milczenia zmusiła niegdyś społeczność zamieszkująca łódzką kamienicę, w której zatrzymała się na krótko po powrocie z obozu, czyli ludzie niepotrafiący jej nawet wysłuchać:

Ale rytm zdań, które z siebie wyrzucała, kłócił się z rytmem tego domu. Mówiła nieprzytomnie, z przymkniętymi oczami, urywając słowa, o zdaniach, o których inni pragnęli zapomnieć. Chwilami milkła ze ściśniętym gardłem, któreś z kolei zdanie przerywał jej gwałtowny szloch, a w połowie następnego zasypiała [...]. Nic z niej nie zostało, myśleli ci ludzie, i myśleli też o tym, że ich samych na szczęście stać było na to, żeby wziąć się w garść²⁵.

Wymuszone przemocą milczenie o doświadczeniach Zagłady, o losie, który dotknął ją, jej rodzinę i znajomych – i całą społeczność żydowską, obywateli przedwojennej Rzeczypospolitej – nie pozwoliło na przepracowanie traumy i doprowadziło do jej dziedziczenia w kolejnym pokoleniu.

Powstające w ostatniej dekadzie ważne opracowania historyczne – jak choćby, na prawach przykładu, *Biografie ulic* Jacka Leociaka (dzieje getta warszawskiego i uwięzionych w nim Żydów), *Pod klątwą* Joanny Tokarskiej-Bakir (rekonstrukcja działań społeczności w powojennych Kielcach) czy praca zbiorowa *Dalej jest noc* (odtworzenie okupacyjnej historii ludności

że owszem dokonano zbrodni w Jedwabnem, ale potem Żyd komunista dręczył Polaków jako oficer UB” (tamże, s. 151). Tym samym w sztuce dochodzi do swoistej symetrii czynów (jak czynią „gospodarze” „gościom”, tak też „goście” „gospodarzom”), co wypacza pamięć o Zagładzie.

²⁴ Zob. R. Sendyka, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa 2021. Sendyka przekonuje: „Trud rozpoznania obiektu w terenie, kłopot ze skoncentrowaniem wzroku, z oszacowaniem granic badawczego zaangażowania wiąże się z empirycznym stanem porzuconych miejsc, które zostały wchłonięte przez środowisko naturalne i stanowią dziś najczęściej ludzko-nieludzką hybrydę, skoro prochy lub resztki zwłok ofiar koegzystują tam z roślinnością, zwierzętami i używającymi miejsca ludźmi” (tamże, s. 32).

²⁵ M. Tulli, *Szum*, Kraków 2014, s. 187-188.

w kilku powiatach na terenie Generalnego Gubernatorstwa)²⁶ – zmieniły postrzeganie losów nie tylko ludzi, ale i miejsc przez nich zamieszkiwanych²⁷. Tematem ważnym dla literatury stać się musiał skomplikowany przebieg najrozmaitszych dziejowych zaszłości, a także wciąż żywych stereotypów, przesądów i przeklemań regulujących wspólnotową egzystencję. Pojawiły się zatem także opowieści o miejscach, z których zniknęli Żydzi, portrety miast, miasteczek i wsi, w których pustka po zgładzonych mieszkańcach przestała być przezroczyta, a zaczęła stawać się dotkliwie bolesnym składnikiem ich obrazu. Znamionym przykładem może być Tarnów – miasto przed okupacją w połowie zamieszkane przez Żydów – i jego współczesny „portret podwójny”. W powieści *Ziemia Nod* Radosław Kobierski ukazał Zagładę poprzez losy mieszkańców miasta²⁸. Z kolei Mikołaj Łoziński, po części rekonstruując, po części kreując historię rodziny Stramerów, starał się odtworzyć przede wszystkim życie żydowskiej społeczności w przedwojennych realiach²⁹. Współczesne przemiany dyskursu pozagładowego to jednak nie tylko zauważalna wielość i różnorodność prób podejmowanych w celu przywrócenia obrazów przeszłości, to także (budzące wątpliwości natury etycznej) coraz częstsze przesuwanie tej tematyki w sferę kultury popularnej. Przekształcenia dopuszczalnych rejestrów mówienia o Holokauście budzić mogą obawy o możliwe skutki komercjalizacji Zagłady, prowadzącej do pozornego jedynie osławiania historii³⁰.

Na przełomie XX i XXI wieku wiele z tradycyjnych sposobów literackiego obrazowania wspólnoty zostało podważonych i podanych w wątpliwość. Dekadę później pewnikiem była już konieczność rewizji i rewindykacji zbiorowych obrazów przeszłości. Fragmenty, resztki, pozostałości zbiorowego dziedzictwa stały się wówczas elementami gotowymi do użycia, w dowolnie tworzonych konfiguracjach. Patrząc z szerokiej perspektywy światowych przemian kulturowych, Zygmunt Bauman w *Retrotopii* z 2018 roku określił naszą epokę jako czas, w którym „globalna epidemia

²⁶ Zob. J. Leociak, *Biografie ulic. O żydowskich ulicach Warszawy od narodzin po Zagładę*, Warszawa 2018; J. Tokarska-Bakir, *Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego*, Warszawa 2018; *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, red. B. Engelking, J. Grabowski, Warszawa 2018.

²⁷ Proces przyjmowania do wiadomości przez część polskiego społeczeństwa (do dziś bowiem nie stał się doświadczeniem całej wspólnoty) wiedzy o polsko-żydowskiej przeszłości okazał się szczególnie trudny i bolesny. Wystarczy przypomnieć dzieje sporów wokół kolejnej książki Tomasza Grossa i Ireny Grudzińskiej-Gross *Złote żniwa* z 2011 roku, ukazującej akty grabienia pozostałości mienia żydowskiego z miejsc Zagłady. Inaczej, z mniejszym oporem, choć z podobnym poczuciem współwiny za czyny przodków, przyjęta została później – o zaledwie kilka lat reportażowa książka Pawła Reszki *Płuczki. Poszukiwacze żydowskiego złota* (2019) zawierająca wspomnienia uczestników tamtych wydarzeń.

²⁸ R. Kobierski, *Ziemia Nod*, Warszawa 2010.

²⁹ M. Łoziński, *Stramer*, Kraków 2019.

³⁰ Zob. J. Leociak, M. Tomczok, *Afektywny kicz holokaustowy – wprowadzenie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17. Autorzy, analizując techniki manipulowania odbiorcą „kiczem holokaustowym”, zauważają: „Ich celem jest zwiększenie uwagi u odbiorców i wytworzenie w nich niejasnego poczucia intensywności bądź nadmiaru – emocji, wrażeń, percepcji obrazów. Nadmiar ów może stanowić reakcję obronną na cudze cierpienie, może też niestety oznaczać emocjonalną pustkę u jednostki, która czytając przeladowany treściami kolejny romans holokaustowy, tak naprawdę nie przeżywa niczego poza silnym pobudzeniem i intensywnością” (s. 38–39).

nostalgii” zastąpiła „epidemię gorączki postępu”³¹. Zbiorową samoświadomość badacz diagnozował jako wszechobecne poczucie utraty pewników i trwałych podstaw egzystencji, dotkliwie dotykających „mieszkańców ery zamętu i postępu”, kiedy to „wszystko – lub prawie wszystko – może się zdarzyć, a przy tym nic – lub prawie nic – nie daje się przedsięwziąć z przekonaniem i pewnością, że uda się doprowadzić do końca”³². Tym samym poszukiwanie oparcia w bycie ufundowane zostać mogło na jednostkowym wysiłku scalania obrazu świata i na baczym zgłębianiu dookolnych realiów, przekształcanych w niejako namacalny punkt oparcia w rozchwianych porządkach istnienia – co dziać się już musiało (a nie tylko mogło) na przekór oficjalnym wykładniom historii³³.

Do podobnych wniosków doszła Barbara Skarga, która już w eseju z 2009 roku, opisując ostateczne rozbicie pękających, łamiących się wspólnot i powstawanie w ich miejscu konstelacji niewielkich zbiorowości, podkreślała: „Pokruszony świat nie wróży społeczności długiego trwania. Raczej rozbicie, upadek, który ułatwia wtargnięcie obcych sił narzucających własne prawa, własne wzory postępowania”³⁴. Uznając, iż dziś zdobycze cywilizacji stanowią „tylko rekwizyty świata, nieustannie modyfikowane podczas kolejnych aktów spektaklu”³⁵, wskazywała na ostateczną erozję wcześniejszych kulturowych więzi. Z dzisiejszej perspektywy zbyt jednoznaczna okazuje się jednak jej teza o ostatecznej przemianie tradycji w anachronizm i postawiona jednocześnie diagnoza: „To, co płynie z przeszłości, trwa, o ile ma wartość estetyczną, a więc ubarwia życie”³⁶. Ogląd tekstów najnowszych dowodzi, że o ile dla większości współczesnych ludzi dokładny obraz przeszłości i pogłębiona wiedza o niej traci znaczenie, o tyle dla wielu twórców kultury minione wciąż pozostaje niezbywalnym składnikiem artystycznych poszukiwań (choćby miały nie trafić do szerszego grona odbiorców) – prowadzonych nie tylko/nie tyle na płaszczyźnie estetycznej, lecz zmieniających się w poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o kondycję człowieka w dzisiejszym świecie³⁷.

³¹ Z. Bauman, *Retrotopia. Jak rządzą nami przeszłość*, tłum. K. Lebek, Warszawa 2018, s. 11.

³² Tamże, s. 259.

³³ Biegunowo odmiennym (choć wyrastającym z podobnych przesłanek) przejawem potrzeby wyrażania niezgody wobec podręcznikowych wizji historii, a nawet samego przebiegu polskich dziejów, są coraz liczniejsze teksty zaliczane do gatunku „historii alternatywnych”, których kompensacyjna rola zasadza się na konstruowaniu opowieści niwelujących najbardziej bolesne, destrukcyjne, a także wstydlive fragmenty przeszłości – zob. M. Wąsowicz, *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 118, z. 2.

³⁴ B. Skarga, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009, s. 129.

³⁵ Tamże, s. 130.

³⁶ Tamże, s. 130–131.

³⁷ Interesujące w tym kontekście są wnioski, jakie można wysnuć z dyskusji określonej „raportem o stanie literatury”, przeprowadzonej na łamach „Nowej Dekady Krakowskiej” w roku 2015. W części poświęconej prozie krytycy podkreślali, że nurt „małych ojczyzn” w wariacie oceniającym integralność miejsca, oswajającym przeszłość i teraźniejszość, a tym samym wychylonym ku możliwej do zaakceptowania wspólnej przyszłości, przeniósł się w ramy powieści popularnej (przede wszystkim kryminalnej), natomiast do rangi naczelnego zadania literatury wzrósł szeroko pojmowany „autentyzm”, gwarantujący odbiorcom realność przedstawianych doświadczeń, a tym samym iluzję „prawdziwości” przekazu – zob. *Raport o stanie literatury*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 6.

Przemiany cywilizacyjne, które tak bardzo przyspieszyły w XXI wieku, w erze globalizacji i cyfryzacji, sprawiły, że z naszej wspólnej przestrzeni zniknęła wieś w swoim tradycyjnym, udokumentowanym (czy raczej wykreowanym) kulturowo kształcie. Tymczasem temat wiejskich doświadczeń nie zniknął – wręcz przeciwnie, obserwować dziś można jego swoistą nadreprezentację. Jeśli przyjąć tę perspektywę oglądu, to opowieść o drugiej dekadzie XX wieku można by zacząć od *Pióropusza* Mariana Pilota. Historia dorastania bohatera na wsi, w powojennych realiach, pozbawiona została elementów sakralizujących doświadczenia³⁸. Ojca nie ma – ale dlatego, że ten „stary złodziej” odsiaduje wyrok za akt wandalizmu – matka nie radzi sobie z zaistniałą sytuacją, panująca bieda sprawia, że rodzeństwo zostało oddane krewnym na wychowanie. W pustym obejściu, zniszczonym przez dokonaną przez ubeków brutalną rewizję, młody, ledwo potrafiący składać litery chłopak ma za zadanie pisać podania o łaskę dla ojca, i to do wszelkich możliwych instancji:

Matka załamywała ręce i w rozpacz i złości wybierała z gniazd wszystkie jajka, i niosła je do miasta adwokatom, co nie chcieli bronić ojca. Ja zaś, co starałem się bronić ojca z całych sił, zostawałem przy stole zaslanym poplamionymi arkuszami papieru podaniowego, o suchym pysku i z umoczoną w atramencie językiem. Skibki chleba nie było w naszym roztrzaskanym domu, kiełka kartofla, ząbka czosnku³⁹.

Nie dziwi zatem pragnienie, by takie miejsce rodzinne opuścić i za wszelką cenę oderwać się od „wiejskich korzeni”.

Przewrotny powrót do tematu awansu społecznego stał się u Pilota rozliczeniem także z własną twórczością. Zdaniem Elżbiety Rybickiej *Pióropusz* jest przede wszystkim „pokrętną narracją o transgresyjnej trajektorii biograficznej, to opowieść o zawstydzaniu słowem i przekraczaniu kultury zawstydzania za sprawą anarchizmu językowego, a zarazem o cyrkulacji i wzajemnym zapętleniu wstydu i bezwstydu, pychy i samoponienia”⁴⁰. Tym samym książka staje się świadomym gestem czynionym na przekór tradycjom tzw. nurtu wiejskiego. Pilot dezawuuje również sam akt zapisywania doświadczeń, karierę „chłopskiego pisarza”, uroszczenia towarzyszące „tworzeniu”:

Zachował się świstek papieru, na którym swego czasu przez pół dnia obrażałem się i nazywałem jak tylko potrafiłem wymyślnie i okrutnie: szambopisek, skurwypisek-kurwipisek, wpizdupisek, kretopisek, szczuropisek, krzywopisek, chamopisek, chujopisek, dupisek, wszopisek, wieprzopisek [...] pisałem, pamiętam, dopóki kurcz pisarski dosłownie nie wytrącił mi pióra z ręki⁴¹.

³⁸ Znamienne – w kontekście omawianych przemian zbiorowej świadomości – wydaje się porównanie wizji Pilota z inicjacyjną opowieścią Wiesława Myślińskiego (pisarza z tego samego pokolenia) opublikowaną w roku 1996 – w *Widnokregu*, w tych samych powojennych realiach dorastania „po wielkiej katastrofie”, przestrzeń wiejska ukazana została jako ostoja tradycji i dawnych porządków.

³⁹ M. Pilot, *Pióropusz*, Kraków 2010, s. 100.

⁴⁰ E. Rybicka, *Peryferie pokazują język. O geolingwistycznych aspektach prozy ostatniej dekady*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 19, s. 85–86.

⁴¹ M. Pilot, *Pióropusz*, s. 312.

Pisanie nie ma zatem wartości katartycznej, nie jest znakiem awansu – staje się aktem samoudręczenia w przestrzeni znaków obcej kultury.

Zwrot plebejski w kulturze zrodził się na fali rewizji oficjalnych wykładni przeszłości. Budzące wiele kontrowersji opracowania historyczne, takie jak *Przeźniona rewolucja* Andrzeja Ledera czy Adama Leszczyńskiego *Ludowa historia Polski*, projektują jednak i podają do dyskusji nową perspektywę oglądu polskich dziejów⁴². Tworzenie alternatywnych narracji historycznych – swoistej „przeciwhistorii”, emancypacyjnej dla dotychczas marginalizowanych wspólnot, badanej z reguły w ramach perspektywizmu i humanistyki ratowniczej⁴³ – okazuje się dziś działaniem nade wszystko etycznym, pozwalającym na przemianę reguł wytwarzania zbiorowej samoświadomości, już teraz polifonicznie zróżnicowanej i wielorako rozwarstwionej. Poznanie własnego miejsca, dążenie do zrozumienia łączących z nim i jego mieszkańcami więzi, podejmowanie jednostkowych decyzji o ich zadzierrżeniu lub zrywaniu prowadzi do samopoznania i umożliwia wybór własnej drogi. Współczesna proza wiejskich przestrzeni to wyrazisty zbiór tekstów, w których nadrzędnym celem okazuje się właśnie nakreślenie nowych relacji między człowiekiem a miejscem⁴⁴. Rewidowane na rozmaite sposoby obrazy wsi stały się także niezbywalną częścią składową utworów o szerzej zakrojonych intencjach autorskich – na przykład autotematycznych (*Sońka* Ignacego Karpowicza), autoterapeutycznych (*Mała Zagłada* Anny Janko) czy historiozoficznych (*Ludzka rzecz* Pawła Potoroczyna) – jednak i w takich ramach zawierają one w sobie rewindykacyjny potencjał.

Szczególną rolę odgrywa w tych przemianach proza inicjacyjna, podająca (po raz kolejny) próbie istniejące w kulturze wzorce opisywania dookolnej rzeczywistości. Wykreowane w tym nurcie powroty do wiejskiej przeszłości z reguły przedstawiane są z punktu widzenia kogoś, kto swoje miejsce rodzinne porzucił – czasem z wielką ulgą. Wizje dorastania na wsi, wsparte na osobistych doświadczeniach autorów – zawarte w powieściach takich jak *Skoruń* Macieja Płazy, *Gugule* Wioletty Grzegorzewskiej czy *Po trochu* Weroniki Gogoli – z jednej strony mają siłę rozregulującą odziedziczone warianty mówienia o wiejskiej przestrzeni, z drugiej zaś stawać się mogą specyficznym fundamentem współczesnych opowieści o inicjacji warunkowanej miejscem urodzenia. Dowodem mogą być *Dewocje* Anny Ciarkowskiej, opublikowana w 2021 roku historia dojrzewania współczesnej „cudotwórczyni”. W książce powstałej poza osobistym doświadczeniem autorki, wychowanej w miejskich realiach, modelowanie świata przedstawionego przebiega w zgodzie z przekształconymi i wypróbowanymi w ostatniej dekadzie wiejskimi topo-grafiami.

Zbiór tekstów oraz zauważalnych przemian praktyk interpretacyjnych wpisywanych w „zwrot plebejski” w kulturze najnowszej prowadzi przede wszystkim do uwrażliwienia odbiorców na odmienne perspektywy

⁴² Zob. A. Leder, *Przeźniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014; A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Warszawa 2020.

⁴³ Zob. K. Chmielewska, *Lud w perspektywie, perspektywa ludu*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5.

⁴⁴ Zob. A. Czyżak, *Mutacje gatunkowe czy przekroczenie konwencji – wokół zagadnień prozy wiejskich przestrzeni*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. 62, nr 3.

definiowania i dookreślania polskiej świadomości zbiorowej. Wskazane powyżej trzy główne modele renarracji związków tożsamości z miejscem nie tworzą zbiorów rozłącznych – wręcz przeciwnie, ich granice są nieostre i wiele w nich części wspólnych⁴⁵. Historie rodzinne będące z reguły kanwą nowych opowieści o przeszłości warunkującej współczesną polską wielowymiarową i niejednorodną tożsamość okazują się dziś impulsem twórczym wyrastającym z niegasnącej potrzeby opowiadania wspólnotowych historii wciąż od nowa, po to, by uniknąć ich zastygnięcia w jednym kształcie. Na prawach przykładu można przywołać tu skrajnie różniące się teksty: *Brzuch Matki Boskiej* Marty Handschke i *Przewóz* Andrzeja Stasiuka. Utwór Handschke to spisana mówiona historia kobiet z jednej rodziny⁴⁶. W tej szczególnej *herstory* zawarte zostały wspomnienia z wiejskiej przeszłości rodu oraz późniejszego wrastania w miejskie realia ziem na Pomorzu – książka powstała nie tylko z chęci utrwalenia gasnących wspomnień, ale i ukazania ich wbrew obowiązującym schematom. Z kolei utwór Stasiuka, rozgrywający się na dwóch płaszczyznach czasowych – wojennej i współczesnej, jest świadomym, polemicznym głosem w dyskusji o polskiej tożsamości⁴⁷. Historia fikcyjna rozgrywająca się w latach dzieciństwa ojca narratora okazuje się komplementarną częścią składową opowieści o czasach nam współczesnych. Oba teksty, pomimo fundamentalnych różnic, wpisują się w nurt poszukiwań wyznaczników tożsamości zbiorowej, choć wyrastają z pragnienia pozostawienia jednostkowego śladu i osobistego świadectwa przeszłości.

Zamieszkiwanie w świecie to nieustanny proces poszukiwania własnego miejsca, sposobów jego rozumienia, nawiązywania relacji z nim i współzamieszkującymi go istotami⁴⁸. Obrazy ziem o niepewnym statusie i trudnej przeszłości – uznawanych za nieswoje, niczyje, porzucone – domagają się artykulacji, a zarazem służą poszerzaniu spectrum możliwych tożsamościowych projektów i identyfikacyjnych procesów. Służą zarówno diagnozowaniu kondycji człowieka w uniwersalnym ujęciu, jak i zgłębianiu specyfiki lokalnych doświadczeń. Współtworząc pole współczesnych narracji emancypacyjnych, pozostają świadectwem intymnych doświadczeń i jednostkowo podejmowanych wyborów: artystycznych, etycznych i egzystencjalnych. Proza drugiej dekady XXI wieku, będąc świadectwem głębokich podziałów w polskiej wspólnocie, jest jednocześnie przestrzenią poszukiwania odpowiedzi na pytania o przyczyny tego stanu oraz jego skutki dla procesów zbiorowej identyfikacji.

⁴⁵ Podstawą dokonanego podziału jest wybór perspektywy przestrzennej (lokalizacji doświadczeń) oraz obserwacji przemian zachodzących w poszczególnych grupach tematycznych. Można jednak wyobrazić sobie podziały przeprowadzane z innych perspektyw, np. afektywnej – w wielu tekstach powstających w XXI wieku uruchomiona zostaje kategoria dziedziczonej pamięci (czy traumy) oraz wstydu wywoływanego przez odsłanianie fragmenty przeszłości, prowadzącego nieraz do poczucia współwiny za czyny przodków.

⁴⁶ M. Handschke, *Brzuch Matki Boskiej*, Wołowiec 2018.

⁴⁷ A. Stasiuk, *Przewóz*, Wołowiec 2021.

⁴⁸ Zob. E. Konończuk, *Poetyka zamieszkiwania*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 30.


BIBLIOGRAFIA

- Bauman Z., *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, tłum. K. Lebek, Warszawa 2018.
- Chmielewska K., *Lud w perspektywie, perspektywa ludu*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5.
- Ciarkowska A., *Dewocje*, Warszawa 2021.
- Czapliński P., *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009.
- Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.
- Czerminska M., *Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015. <https://doi.org/10.2478/v10273-012-0088-x>
- Czyżak A., *Mutacje gatunkowe czy przekroczenie konwencji – wokół zagadnień prozy wiejskich przestrzeni*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. 62, nr 3, s. 51–64.
- Dziewit-Meller A., *Od jednego Lucypera*, Kraków 2020.
- Gogola W., *Po trochu*, Wrocław 2017.
- Gross J.T., *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.
- Gross J.T., Grudzińska-Gross I., *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów*, Kraków 2011.
- Grzegorzewska W., *Guguły*, Wołowiec 2014.
- Handschke M., *Brzuch Matki Boskiej*, Wołowiec 2018.
- Jarzębski J., *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997.
- Kadłubek Z., *Esej o rozłące*, „Fabryka Silesia” 2012, nr 2.
- Keff B., *Strażnicy fatum. Literatura dekad powojennych o Zagładzie, Polakach i Żydach*, Warszawa 2020.
- Kobierski R., *Ziemia Nod*, Warszawa 2010.
- Konończuk E., *Poetyka zamieszkiwania*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 30, s. 55–65.
- Kozicka D., *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków 2012.
- Kuszyk K., *Poniemieckie*, Wołowiec 2019.
- Leder A., *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014.
- Leociak J., Tomczok M., *Afektywny kicz holokaustowy – wprowadzenie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17, s. 17–43. <https://doi.org/10.32927/zsim.870>
- Leszczyński A., *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Warszawa 2020.
- Liminowicz A., *Zamalowane okna*, Warszawa 2022.
- Łoziński M., *Stramer*, Kraków 2019.
- Mikołajczak M., *Ramiona Antajosa. Z teorii i historii regionalizmu literackiego w Polsce*, Kraków 2021.
- Nasiłowska A., *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Warszawa 2013.
- Nieswojość*, red. A. Pankiewicz, M. Przybyłko, Wrocław 2019.
- Pilot M., *Pióropusz*, Kraków 2010.

- Płaza M., *Skoruń*, Warszawa 2015.
- Raport o stanie literatury*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 6.
- Reszka P.P., *Płuczki. Poszukiwacze żydowskiego złota*, Warszawa 2019.
- Rokita Z., *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wołowiec 2020.
- Rozkład jazdy. Dwadzieścia lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku*, red. J. Bie-
rut, W. Browarny, G. Czekański, Wrocław 2012.
- Rybicka E., *Peryferia pokazują język. O geolingwistycznych aspektach prozy ostat-
niej dekady*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 19, s. 81-105.
<https://doi.org/10.15290/bsl.2021.19.04>
- Sendyka R., *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa
2021.
- Skarga B., *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009.
- Sławek T., Kunce A., Kadłubek Z., *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013.
- Stala M., *Coś się skończyło, nic nie chce się zacząć*, „Tygodnik Powszechny”
2000, nr 2.
- Stasiuk A., *Przewóz*, Wołowiec 2021.
- Tulli M., *Szum*, Kraków 2014.
- Tulli M., *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011.
- Uniłowski K., *Małe ojczyzny i limitowanie różnicy: ze sporów nad literaturą i wi-
zjami kultury ostatnich lat*, [w:] *Krainy utracone i pozyskane: problem w lite-
raturach Europy Środkowej*, red. K. Krasuski, Katowice 2005.
- Wąsowicz M., *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka,
funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 118, nr 2, s. 91-105.

Agnieszka Czyżak – dr hab., prof. UAM, zatrudniona w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, badaczka literatury współczesnej, przede wszystkim powstałej po roku 1989. Współredaktorka tomów zbiorowych, m.in.: *Powroty Iwaszkiewicza* (1999), *PRL – świat (nie)przedstawiony* (2010), *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* (2016). Autorka książek *Życiorysy polskie 1944–89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998), *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (2011), *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* (2015), *Przestrzenie w tekście, w przestrzeni tekstów. Interpretacje* (2018), *Pasja przemijania, pasja utrwalania. O dziennikach pisarek* (2019, współautorstwo) oraz *Przeciw śmierci. Opowieść o twórczości Wiesława Myślińskiego* (2019). E-mail: agnieszkaczy@tlen.pl

JACEK BIELAWA
Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0002-3738-594X>



Techniki konwersyjne w najnowszej prozie polskiej Próba antropotechnicznego modelu interpretacji

STRESZCZENIE

Nawiązując do koncepcji technik Siebie Michela Foucaulta i antropotechniki Petera Sloterdijka, w artykule przedstawiono propozycję modelu interpretacji literackich zjawisk konwersyjnych. Perspektywa „antropotechniczna” nie wyklucza umieszczania doświadczenia konwersji podmiotu w kontekstach metafizycznych, lecz w wielu przypadkach pozwala przekroczyć religijny horyzont lektury, umożliwiając uwzględnienie szerszego niż w przypadku postsekularyzmu spektrum zjawisk literackich. Wykorzystując wspomniany model, procesy konwersji ukazano na przykładzie kilku współczesnych (wydanych po 2009 roku) polskich utworów prozatorskich, w szczególności dokonując poszerzonej interpretacji powieści *Pióropusz* Mariana Pilota. U podstaw wewnętrznej przemiany bohaterów tych narracji stoi doświadczenie ograniczoności i utraty.

Słowa kluczowe

konwersja, antropotechnika, polska proza współczesna, *Pióropusz* Mariana Pilota



SUMMARY

Conversion Techniques in Contemporary Polish Prose. An Attempt to Use an Anthropotechnical Model of Interpretation

Referring to the concept of Michel Foucault's technologies of self and Peter Sloterdijk's anthropotechnics, the article presents a proposal for an interpretative model of literary conversion phenomena. The "anthropotechnical" perspective does not exclude placing the experience of the subject's conversion in metaphysical contexts, but in many cases it allows to transcend the religious horizon of reading. Adopting such a perspective allows us to perceive conversion processes in a wider literary spectrum than in the case of postsecular interpretations. Using the aforementioned model, the conversion processes were presented on the example of several contemporary (published after 2009) Polish prose works, particularly in an extended interpretation of the novel *Pióropusz* (*War Bonnet*) by Marian Pilot. In these narratives, the conversion of the characters is based on experiences of limitedness and loss.

Keywords

conversion, anthropotechnics, contemporary Polish prose, Marian Pilot's *Pióropusz* (*War Bonnet*)

1.

Zwrot podmiotu ku wertykalnym wymiarom egzystencji, przy jednoczesnym zachowaniu dystansu wobec tradycyjnych, kanonicznych form religijności, jest jednym z głównych problemów podejmowanych w obrębie postsekularnych badań literackich. W klasycznej już książce Johna A. McClure *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison* swoiście rozumiane nawrócenie¹ stanowi kategorię pozwalającą przyporządkować liczne współczesne powieści do kręgu literatury „postsekularnej”. W tej perspektywie badawczej konwersja oznacza zasadniczo zerwanie podmiotu z życiem pozbawionym wymiaru sacrum, dokonanie zwrotu ku formom duchowości nawiązującym w nowy, niekanoniczny sposób do dawnych, konfesyjnych tradycji. Niezależnie od wszelkich różnic dzielących wiarę od „półwiary”, „postsekularne” i teologiczne rozumienie konwersji łączą wyraźne analogie. Najogólniej rzecz ujmując, w obu przypadkach konwersja stanowi zerwanie z dotychczasowym życiem, zmianę drogi lub zawrót z dotychczasowej drogi (gr. *epistrophe*) oraz zwrot ku duchowości w procesie wewnętrznej przemiany (*metanoi*)². Owo postsekularne otwarcie się na duchowy wymiar życia jest w istocie obrotem (łac. *conversio*) czy też powrotem, na zupełnie nowych zasadach, do pewnych form religijności. W takim sensie analizowane przez McClure utwory „postsekularne” są

¹ Zob. J.A. McClure, *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016, s. 15. W wielu współczesnych narracjach autor dostrzega „niepełne i bolesne konwersje zeświecczonych bohaterów”.

² Zob. S. Urbański, W. Zawadzki, *Nawrócenie*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin-Kraków 2002, s. 567-569.

tekstami konwersyjnymi, gdyż „opowiadają o powrocie ześwieczonych bohaterów ku temu, co religijne; ich ontologiczny rys polega na zerwaniu z sekularnymi modelami rzeczywistości przez odniesienia do religijnych koncepcji”³. Jednakże, odmiennie niż w przypadku tradycyjnej konwersji religijnej, nawrócenie „postsekularne” wyróżnia się „ponowną artykulacją radykalnie «osłabionej» religijności za pomocą sekularnych, postępowych wartości i projektów”⁴. W wydany niedawno tematycznym numerze kwartalnika „Wielogłos” (nr 2/2021, „Teksty konwersyjne”) zjawisko konwersji jest przeważnie umieszczane w kontekście tego rodzaju „rozmytej” religijności, zarówno w artykułach odwołujących się wprost do dorobku postsekularyzmu, jak i sytuujących się w innych kręgach badań, takich jak teoria retoryki, psychoanaliza, twórczość Rolanda Barthes’a i Rene Girarda czy Normana O. Browna. Na tym tle wyróżnia się tekst Jerzego Franczaka⁵, stanowiący próbę interpretacji *Życia i czasów Michaela K. Coetzee’ego* w nawiązaniu do koncepcji antropotechniki, nakreślonej w książce Petera Sloterdijka *Musisz życie swe odmienić*⁶. Pokrewną wizję konwersji rozpoznaję w pismach „późnego” Michela Foucaulta, przede wszystkim w jego analizach „technik Siebie”⁷. Perspektywa „antropotechniczna” nie wyklucza umieszczania doświadczenia konwersji w kontekstach metafizycznych, lecz w wielu przypadkach pozwala przekroczyć religijny horyzont lektury, umożliwiając uwzględnienie szerszego niż w przypadku postsekularyzmu spektrum zjawisk literackich. Postaram się tego dowieść, przedstawiając zarys wspomnianych koncepcji Sloterdijka i Foucaulta, proponując „antropotechniczny” model interpretacji literackich zjawisk konwersyjnych oraz podejmując próbę „sprawdzenia” owego modelu w praktyce lektury wybranych utworów najnowszej polskiej prozy, w szczególności dokonując poszerzonej interpretacji *Pióropusza* Mariana Pilota.

2.

Mianem antropotechniki Sloterdijk określa „mentalne i fizyczne procedury treningowe, za pomocą których ludzie najróżniejszych kultur próbowali w obliczu niejasnego ryzyka życia i palącej pewności śmierci optymalizować swój kosmiczny i socjalny status immunologiczny”⁸. Choć stosowanie owych procedur nadaje „nawracającemu się” pod ich wpływem podmiotowi kierunek wertykalny, umożliwiając jego duchowe i somatyczne wznoszenie się ponad siebie (dążenie do rozmaicie rozumianej doskonałości), istnienie „zewnętrznych czy metafizycznych atraktorów”⁹ nie

³ J.A. McClure, *Półwiary...*, s. 15.

⁴ Tamże.

⁵ J. Franczak, J.M. Coetzee i sztuka przemiany. „Życie i czasy Michaela K.” w *perspektywie antropotechnicznej*, „Wielogłos” 2021, nr 2, s. 23–39.

⁶ P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014.

⁷ Zob. np. M. Foucault, *Techniki siebie*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 247–275.

⁸ P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 16.

⁹ Tamże, s. 54.

jest warunkiem koniecznym tak rozumianej przemiany. Pokrewną wobec antropotechnicznego projektu Sloterdijka refleksję na temat konwersji rozwijał wcześniej Foucault w ramach koncepcji „technik Siebie”, odwołując się do starożytnych, ascetycznych praktyk stoickich, cynickich i epikurejskich. Autora *Historii seksualności* interesowała zwłaszcza konwersja pojmowana jako trzecia droga duchowej przemiany, praktykowana niejako w opozycji do platońskiej *epistrophe* (odwrócenia się od ziemskich pozorów ku rzeczywistości idealnej) czy też chrześcijańskiej *metanoi* (nawrócenia jako samowyrzeczenia, rezygnacji z siebie na rzecz prawdy objawionej)¹⁰. Wybór owej innej drogi jest zwrotem myślącej i odczuwającej jaźni ku sobie, a więc takim rodzajem nawrócenia, którego *telos* nie leży poza podmiotem (w sferze różnie definiowanej transcendencji), lecz znajduje się w nim samym. Już od starożytności ważne medium tego rodzaju przemiany stanowiły różnorakie praktyki pisarskie (np. *hypomnemata*), które analizował Foucault i którymi na swój sposób interesuje się także Sloterdijk – jako badacz wątków ascetycznych w twórczości Nietzschego, Rilkego, Kafki czy Ciorana. Według koncepcji filozofa z Karlsruhe nowoczesną sztukę (w tym również literaturę) należy postrzegać jako rodzaj ascezy, której celem jest osiągnięcie stanu swoistej wirtuozerii, manifestującej się w tendencji podmiotu do wertykalnego przekraczania siebie poprzez ciągle piętrzenie trudności, gwałtowne zerwania z dotychczasowymi formami życia oraz nieustanne wytwarzanie heterotopijnej przestrzeni konwersyjnej¹¹.

W owym wydzwigiwaniu się ponad siebie Sloterdijkowski *homo artista* jawi się jako istota relokacyjna, zmieniająca środowisko¹², skłonna do ciągłych poszukiwań i ucieczek¹³, próbująca odnaleźć prawdziwego siebie, stając się innym, będąca raczej procesem niż tożsamością o wyraźnie wyznaczonych granicach. Sednem tak rozumianej przemiany podmiotu są dwa wymiary kreacji artystycznej: ascetyczny (obejmujący mechanizmy nabywania biegłości w sztuce dzięki powtórzeniom i nawykom) i akrobatyczny (polegający na zerwaniu z dotychczasowymi formami życia i sztuki). Zgodnie z tradycją arystotelesowską etyczne zasady prowadzą człowieka ku określonym nawykom, rozwijającym cnoty pojmowane jako *habitus*, to jest „potencja” uformowana „z wcześniejszych aktów, która aktualizuje się w aktach ponownych”¹⁴. Dzięki ćwiczeniom w obrębie swego *habitusu* podmiot umacnia się w nawykach, tak jakby były one jego drugą naturą. W ten sposób osiągnięcie określonego wyniku działania przez podmiot poddany dyscyplinie staje się bardzo prawdopodobne. Tak rozumiany *habitus* ujawnia jednak także swą drugą, ciemną stronę, stając się obciążeniem, jarzmem czy też, jak to ujmuje Sloterdijk, „opętaniem psyche przez zblokowany zespół nabytych, mniej czy bardziej wcielonych właściwości, do których zaliczyć trzeba także lepką masę taszczonych ze sobą poglądów”¹⁵.

¹⁰ Zob. M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2016, s. 212.

¹¹ Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 244–273, 299–335.

¹² Zob. P. Sloterdijk, H.-J. Heinrichs, *Neither Sun nor Death*, przeł. S. Corcoran, Los Angeles 2011, s. 334.

¹³ Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 305–308.

¹⁴ Tamże, s. 255.

¹⁵ Tamże, s. 261.

Nawykowo ukształtowana psyche tworzy inercyjną tożsamość, osadzoną w niezmiennych, uniformizujących zasadach¹⁶, co w dziedzinie twórczości może skutkować tendencją do popadania w konwencjonalność lub grafofanię. W taki oto sposób *habitus*, którego pierwotną funkcją miało być wydzwignięcie człowieka ku szczytom jego duchowych dyspozycji, staje się swym własnym przeciwieństwem; wszelkie uszlachetniające, wertykalne dążenia ustają, podmiot zostaje osadzony w „obozie bazowym”, to jest w przestrzeni życia wyznaczonej przez reguły zbiorowych ascez i mechanizmy społecznie ukształtowanych nawyków¹⁷. Obóz bazowy staje się naturalnym środowiskiem życia podobnych do siebie jednostek, przekonanych, że przebywanie w obrębie jednorodnej tożsamości jest szczytem, na którym dobrze jest zamieszkać na stałe. Syta tożsamość, a więc pozbawiona poczucia niespełnienia, kalectwa, utraty, krępującej skończoności, ustanawia „super-habitus”, zapewniając schronienie wszystkim tym, „którzy chcą być tacy, jacy stali się mocą ich lokalnego nacechowania i sądzą, że tak jest dobrze”¹⁸. Tego rodzaju podmiot oddaje się we władanie zewnętrznych, bezosobowych sił, zamykających go całkowicie w obrębie reguł wyznaczonych (jak konstatawał Foucault¹⁹) przez mowę (formowaną w systemie języka), pracę (w obrębie systemu produkcji) i życie (jako pole działania biowładzy). Niejako w opozycji do owego silnie zdeterminowanego, systemowo domkniętego modelu tożsamościowego Foucault proponuje koncepcję podmiotu (określanego w formie zwrotnej jako Siebie, *soi, self*) otwartego na to co zewnętrzne, będącego ciągle zmieniającym się procesem (permanentnym konwertytą), a zatem przeciwieństwem zamkniętej konstrukcji Ja (Ego), które – wedle określenia Agaty Bielik-Robson – „reprezentuje granicę między światem rzeczywistym a wyobrażonym, między zewnątrz a wewnątrz”, jest „autonomiczną i najważniejszą instancją życia psychicznego”²⁰. Z kolei Sloterdijk tożsamości bezpiecznie chroniącej się w *habitusie* przeciwstawia Nietzscheańską wizję podmiotu żyjącego w ciągłym napięciu między poczuciem własnego niespełnienia, wybrakowania, kalectwa a wertykalnym atraktorem, jakim jest obraz innego siebie, przekształconego w wyniku autoterapeutycznej konwersji²¹. Zdolność do tak pojmowanego nawrócenia jest, wedle Sloterdijka, cechą dwudziestowiecznych „zbuntowanych inwalidów”, pragnących przezwyciężyć swą wyuczoną pasywność i bezradność, stanąć niejako na własnych nogach, a zatem odrzucić różnego rodzaju podpory (religijne, państwowe, ekonomiczne, obyczajowe)²². Wedle koncepcji autora *Krytyki cynicznego rozumu*, „konwersja nie jest przejściem z jednego systemu wiary na inny. Pierwotne nawrócenie dokonuje się jako opuszczenie pasywnościowego trybu egzystencji w jedności z czynem wejścia

¹⁶ Zob. tamże, s. 262.

¹⁷ Zob. tamże, s. 244–263.

¹⁸ P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 263.

¹⁹ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 293.

²⁰ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000, s. 58.

²¹ P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 56–83.

²² Tamże, s. 69.

w aktywnościowy²³. Aktywność Sloterdijkowskiego kaleki-konwertyty kumuluje w jego aktach akrobatycznych, rozumianych jako secesja, to jest wyłamanie się od przyjętego w obozie bazowym, letargicznego, nawykowego sposobu życia. Wybór nad-naturalności jest częścią *modus vivendi* artystów-akrobatów, secesjonistów opuszczających krępujący *habitus* kalektwa w poszukiwaniu innej wersji siebie. Gdy tego rodzaju secesja dokonuje się w dziedzinie mowy i literatury, możemy za Foucaultem dostrzegać bliskość figur pisarza i szaleńca²⁴: jeden i drugi w sposób szokujący dla pasywnych mieszkańców obozu bazowego wykracza poza przyjętą normę. Dla Sloterdijka artystyczne zerwanie z *habitusem* jest wyzwoleniem skumulowanej energii wynoszącej podmiot ku nowym przestrzeniom: „Jeśli uchwyci się w całej gwałtowności przeznaczenia nagłą i niezwykłą secesję tych, którzy opuszczają obóz bazowy i jego mieszkańców, to stanie się ewidentne, że teoria kultury może być uprawiana sensownie tylko jako opis katapult²⁵. Owe świeżo zdobyte przestrzenie stają się dla artystów-akrobatów heterotopiami w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Foucault²⁶. Nie są to miejsca ustanawiania nowych, utopijnie doskonałych reguł w miejsce odrzuconego, krępującego ładu obozu bazowego. Przenosząc się do heteroklitycznej przestrzeni, nie znajduje tam artysta-akrobata bezpiecznej przystani, w której słowa i rzeczy odnajdowałyby swe właściwe miejsce, objawiając jakąś ostateczną, dotychczas ukrytą prawdę. W heterotopiiach późnej nowoczesności słowom i rzeczom brakuje idei osadzającej konwertytę w tożsamości. Droga przebyta przez secesjonistę nie daje się ująć w spójną opowieść czy fabułę, a kolejne, tymczasowe inkarnacje Siebie nie nawarstwiają się niczym drzewne słoje, lecz migoczą w sferze nienazwanego i niemyślanego, istnieją jako „bulgocząca materia”²⁷, z której wyłaniają się kolejne efemeryczne byty, mające charakter wzruszalnych hipotez. W sztuce nowoczesnej próby ustanowienia rdzennej prawdy o sobie niweczone są przez siły artystycznej subwersji, mającej źródła w poczuciu utraty, braku, niepełności, niedoskonałości, czego kanoniczną egzemplifikację stanowią przywoływane przez Sloterdijka opowiadania Kafki²⁸.

3.

W obrębie korpusu najnowszej polskiej prozy można dostrzec znaczącą grupę utworów wpisujących się w tak pojmowane, „antropotechniczne” koncepcje konwersji. Praktyki ascetyczne, widziane w świetle myśli późnego Foucaulta i Sloterdijka, znajdują odzwierciedlenie w sposobie konstruowania podmiotu literackiego jako swoistego projektu ćwiczeniowego, podejmowanego w odpowiedzi na doświadczenie utraty. U źródeł owego doświadczenia stoi życiowa praktyka agonistycznego zderzania się w obrębie podmiotu sił dyscyplinujących (narzucanych przez zewnętrzne systemy

²³ Tamże, s. 271.

²⁴ Zob. M. Foucault, *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Powiedzione, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 249.

²⁵ P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 264.

²⁶ Zob. M. Foucault, *Słowa...*, s. 7.

²⁷ Tamże, s. 294.

²⁸ Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 84–100.

tresury) z siłami indywidualnej ascezy, której celem jest przewyciężanie mechanizmów ujarzmiających poprzez autokreację.

Podążając za Foucaultem i Sloterdijkem, zakładam, że konwersja podmiotów literackich częstokroć dokonuje się w powtarzalnych cyklach przemiany, rozpoczynających się ascezą podmiotu okaleczonego, niepełnego, naznaczonego poczuciem utraty i ograniczoności, przechodzących fazę gwałtownego wyzwolenia energii w akrobatycznym geście ucieczki od statycznych, ograniczających form życia w obozie bazowym, a kończących się spojrzeniem konwertyty na siebie z pozycji bytu przemienionego, innego Siebie, istnienia aktualizującego się jako jedna z własnych hipotez. Z perspektywy innego Siebie podmiot odkrywa, nierzadko na sposób melancholijny, prawdę o sobie jako bycie nieokreślonym, pozbawionym substancji, zmienno postaciowym, stale poddanym imperatywowi secesji, ucieczki spod władzy zewnętrznych sił dyscyplinujących. Na gruncie literackich praktyk konwersyjnych odkrywanie owej prawdy wiąże się z uruchomieniem przez podmiot tekstowy praktyk aleturgicznych²⁹, polegających na nieustannym wydobywaniu (wyznawaniu) i gubieniu prawdy o sobie w sferze napięć między secesjonistyczną pozycją akrobata a koniecznością przebywania w stanie *stultitia*. Z wysokości innego Siebie, nad-pisanego ponad obóz bazowy, można dostrzec, że pozostawiony w dole *habitus* jest dawnym, dobrze już zagospodarowanym szczytem. W owym konwersyjnym cyklu ascezy, akrobacji i aleturgii przemiana dokonuje się w dynamicznym trójkącie trzech wcieleń ćwiczącej jaźni: Siebie jako przedmiotu ascezy, Siebie jako jej aktywnego podmiotu i Siebie jako innego, tymczasowego, ciągle aktualizującego prawdę o sobie.

Ów trójkątny model określa konstrukcję podmiotów w wielu współczesnych „tekstach konwersyjnych”. Szczególnie silnie narzuca się owa konwersyjna troistość w prozie tematyzującej losy pierwszoosobowych narratorów, w postaci historii ich zmagania się z poczuciem utraty: duchowego lub fizycznego kalectwa, braku, ograniczeń (rodzinnych, społecznych, biologicznych). W obrębie najnowszej polskiej prozy (publikowanej po 2009 roku) można odnaleźć liczne teksty, w których przemiana bohaterów (narratorów) wpisuje się w tak zarysowany model. Nakreślona tutaj cezura czasowa nie wyznacza granic rozwoju opisywanego zjawiska. Jej charakter jest dość arbitralny, choć niewątpliwie graniczny rok 2009 stanowi nawiązanie do tradycji tworzenia literaturoznawczych podsumowań kolejnych dekad po przełomie 1989 roku. Nie jest jednak moją ambicją sytuowanie „tekstów konwersyjnych” w obrębie procesów historycznoliterackich. Ograniczam się jedynie do spostrzeżenia, że zjawisko to daje się wyodrębnić w wielu reprezentatywnych dla okresu ostatnich kilkunastu lat (nagradzanych, wielokrotnie recenzowanych) książkach prozatorskich, wpisując się w zaproponowany przeze mnie model. Do „tekstów konwersyjnych” zaliczam między innymi *Pióropusz* Mariana Pilota (2010), *Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli (2011), *Grochów* Andrzeja Stasiuka (2012), *Ostatnie rozdanie*

²⁹ Zgodnie z definicją Foucaulta aleturgia to „zespół możliwych werbalnych lub niewerbalnych procedur, za pomocą których wydobywamy na światło dzienne to, co – w opozycji do fałszu, tego, co ukryte, niewypowiedziane, nieprzewidywalne, zapomniane – uznajemy za prawdę” (M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2014, s. 27).

Wiesława Myśliwskiego (2013), *Kontener* Marka Bieńczyka (2018), *Krótką wymianę ognia* Zyty Rudzkiej (2018), *Żółte światło* Jerzego Pilcha (2019) i *Furtkę przy dozorcy* Waldemara Bawołka (2021). Nie sposób tutaj szerzej omówić każdego z tych utworów (nie wspominając już o wszystkich „tekstach konwersyjnych” opublikowanych po 2009 roku), stąd pogłębiona analiza obejmuje jedynie *Pióropusz* jako najbardziej reprezentatywny, moim zdaniem, przykład najnowszej polskiej „prozy konwersyjnej”. W przypadku pozostałych tekstów ograniczam się jedynie do wskazania możliwych kierunków lektury. Cechą wspólną wszystkich wymienionych przeze mnie tekstów jest dominująca w nich narracja pierwszoosobowa, która, nie będąc co prawda warunkiem koniecznym ujawnienia się technik konwersyjnych, pojmowanych jako ascetyczne, akrobatyczne i aleturgiczne procesy duchowej przemiany, pozwala wyraźnie wyeksponować „ja” opowiadające jako przedmiot konwersji. Innym istotnym elementem łączącym wymienione utwory jest tematyzowane w nich doświadczenie ograniczoności i niepełności, obecne przede wszystkim w wątkach śmierci, choroby, niepełnosprawności, starości, a także w sytuacjach uwięzienia (fizycznego, tożsamościowego, egzystencjalnego). Owe doświadczenia ukazane są w kontekście zmagania bohaterów z różnie rozumianymi zewnętrznymi siłami dyscyplinującymi. Choć w wybranych tekstach wezwanie do podjęcia pracy konwersyjnej („musisz życie swe odmienić”) każdorazowo przychodzi z innej strony, zawsze wypływa ono z doświadczenia okaleczenia, pojmowanego jako utrata pewnej części siebie. Sprawdźmy zatem, w jaki sposób proponowany model wpisuje się w konstrukcję kilku współczesnych podmiotów tekstowych.

4.

Krytycy wielokrotnie zwracali uwagę na autobiograficzny wymiar *Włoskich szpilek* Magdaleny Tulli. W sposób najszerzy badała tę kwestię Kamila Dzika-Jurek w rozprawie poświęconej melancholii w twórczości autorki *Trybów*³⁰. Analiza melanchologiczna cyklu opowiadań Tulli prowadziła badaczkę w sposób naturalny w stronę interpretacji wykorzystujących rozpoznania psychoanalizy i psychiatrii³¹. Autorka rozprawy skupiła się przede wszystkim na postawieniu diagnozy, a zatem raczej na rozpoznaniu pewnego kompleksu problemów psychicznych towarzyszących głównej bohaterce *Włoskich szpilek* niż na badaniu procesów autoterapeutycznych w tej prozie. Nie ulega jednak wątpliwości, że teksty Tulli pełnią funkcję leczniczą, co zostało rozpoznane przez Dariusza Nowackiego³². W opowiadaniach Tulli celem terapeutycznego „sobąpisania” jest konwersja autobiograficznie kreowanej narratorki. Przedmiotem przemiany jest zanurzona w otchłani postpamięci, zablokowana, pasywna jaźń, ukazywana równolegle z inną postacią siebie: aktywną, obecną, współczującą i rozumiejącą. Etapy konwersji bohaterki od letargu postpamięci do życiowego aktywizmu

³⁰ K. Dzika-Jurek, *Problem ciężaru. Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli*, praca doktorska, Katowice 2014.

³¹ Zob. tamże, s. 40–49, 62.

³² D. Nowacki, *Czteropak z polską prozą*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 192, s. 13.

obejmują wypracowywanie przez nią metod oporu wobec opresyjnych mechanizmów rodzinnej i szkolnej tresury, dokonanie aktu literackiej secesji od dawnej, straumatyzowanej postaci poprzez wykreowanie innej Siebie (motyw sobowtóra) i wreszcie próbę zrozumienia splotu własnej biografii z ponownie przemyślanym życiorysem odchodzącej matki.

Z kolei opowieść narratora *Ostatniego rozdania* jest relacją z ćwiczeń mających na celu uporządkowanie własnego życiorysu, świadectwem podejmowania zawsze nieudanych prób ustanowienia własnej tożsamości na podstawie fragmentarycznych, dotkniętych przypadkowością i utratą zasobów pamięci. Powieść Myśliwskiego i opowiadania zebrane w tomie *Grochów* Andrzeja Stasiuka łączy motyw ucieczki przed horyzontalnym wymiarem życia. W obydwu utworach los jest silnie związany z wykonywanym przez całe życie zajęciem, z dobrze opanowanym rzemiosłem, które definiuje ludzką tożsamość, nadaje życiu określony rytm i strukturę, wyznacza jego horyzont, zamyka podmiot w ascezie zawodowej rutyny. Efektem ucieczki przed horyzontalnym losem ojców (swoistą śmiercią za życia) jest nieszczęśliwa konwersja podmiotów w stronę płynnej, ponowoczesnej egzystencji. Imperatyw zerwania, poszukiwania innej formy istnienia (poza losem), nie prowadzi do zbudowania siebie na nowo, lecz skutkuje wytworzeniem się figury wiecznego uciekiniera albo turysty (by posłużyć się określeniem Zygmunta Bauma³³).

Asceza sylleptycznego³⁴ narratora *Żółtego światła* wpisana jest w jego zmaganie z doświadczeniem choroby i nadchodzącej śmierci. Akrobatyczny aspekt jego konwersji wiąże się z aktami subwersji wobec powszechnie obowiązujących dyskursów o starości i śmierci. Jej wymiar aleturgiczny polega na swoistym odczarowaniu, unieważnieniu i obnażeniu pozorności wszelkich prób osławiania śmierci jako doświadczenia granicznego. Analogiczny, tanatyczno-witalistyczny dynamizm towarzyszy także duchowej przemianie narratorki *Krótkiej wymiany ognia*. Bohaterką-opowiadaczką jest w powieści Zyty Rudzkiej starzejąca się, siedemdziesięcioletnia poetka Roma Dąbrowska. Jej życie można uznać za nieudaną próbę duchowej odnowy. Gdy ćwiczenie seksualno-witalistycznego odrodzenia okaże się mizernym, Roma decyduje się na samobójczy gest ostatecznej secesji z życia. Jej skok do amsterdamskiego kanału odczytuję jako akt akrobatyczny, gwałtowną próbę dotarcia do głębinowej, traumatycznej prawdy trzech pokoleń kobiet. Na trafność takiej psychologizującej lektury wskazywałoby zakończenie powieści sceną swoistego zmartwychwstania Romy (transformacji w inną Siebie: „ducha, wampira, zombie albo staruchę”). W taki oto sposób urzeczywistnia się postulowany przez poetkę cel jej własnej twórczości: „Literatura to przywilej alternatywnej egzystencji, dar drugiego istnienia”³⁵. Zbываяc się życia w fantazmatycznym, akrobatycznym skoku w głębinę, Roma ożywa w nowej, odmienionej postaci, wreszcie uwolnionej i obdarzonej zdolnością wnikania w rzeczywistość.

³³ Zob. Z. Bauman, *O turystach i wótczcgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, [w:] tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2013, s. 145–166.

³⁴ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 114.

³⁵ Z. Rudzka, *Krótka wymiana ognia*, Warszawa 2018, s. 184.

W *Kontenerze* Bieńczyka (podobnie jak we wspomnianych utworach Rudzkiej i Pilcha) wyraźnie zaznacza się konwersyjne napięcie pomiędzy stanem letargicznym podmiotu dotkniętego doświadczeniem utraty (śmierć matki) a frenetycznym pobudzeniem, próbą wskrzeszenia dotkniętego drętwotą ciała i umysłu do akrobatycznego aktywizmu. *Kontener* jest bodaj w największym stopniu autobiograficzną i prawdopodobnie najbardziej zwartą tematycznie książką w dotychczasowej twórczości Bieńczyka. Utwór ten można interpretować w kontekście Foucaultowskiej formuły „sobąpisania”³⁶, w obrębie której literatura karmi się realnym doświadczeniem podmiotu i zarazem sama stanowi pożywkę życiowej ascezy.

Akrobatyczny wertykalizm bohaterów prozy Bawołka bodaj najwyraźniej ujawnia się w *Furtce przy dozorczy*, będącej z jednej strony „przyziemną” historią remontu zaworów centralnego ogrzewania w bloku na krakowskich Azorach, z drugiej – uwzniośleniem, historią wspinania się bohatera po stopniach czyszcównej góry przemienienia, by na szczycie mrówkowca doznać świeckiej epifanii i uwolnić się spod dyktatu życiowego przymusu. Powieściowy Waldek, oddając się monotonnej, powtarzalnej rutynie montażowej, dostrzega rzeczy, o których nie śniło się zwykłym hydraulikom. W jego wizjach fantastyczne, iście dantejskie sceny rozgrywają się na kolejnych, coraz wyższych piętrach bloku. U kresu swej konwersyjnej drogi bohater doznaje kosmicznego objawienia, groteskowej wizji rajy. Żmudna, uprzedmiotawiająca praca, za sprawą akrobatycznych sztuczek literatury, staje się ostatecznie wywyższeniem. Ujarzmiony robociarz Waldek zostaje wyniesiony na wyżyny niedostępne zwykłym śmiertelnikom; produktem jego literackiej konwersji jest *homo artista*, anachoreta opuszczający miejsce ziemskiej budowy³⁷.

5.

W *Pióropuszu* Mariana Pilota energia konwersyjna wyzwala się w sferze napięć pomiędzy działaniem dyscyplinujących reguł władzy a dążeniem podmiotu do wyzwolenia się spod ich jarzma. U podstaw wątków konwersyjnych w tej powieści znajduje się wpisana w jej fabułę struktura stosunków władzy, w ramach której ujawnia się agonistyczna relacja między jednostką a państwowymi i społecznymi systemami dyscyplinowania. Pierwszoosobowy, inspirowany biografią autora narrator przedstawia swoje życie jako historię zmagania się z różnego rodzaju systemami „tresury”. Źródłem opresji jest tradycyjna wiejska społeczność (w tym rodzina), władza ludowa (w tym państwowy system karaniania i nadzoru), zideologizowana szkoła, stosunki własności. Najważniejszym polem owym zmagania jest mowa; powieść Pilota można bowiem odczytywać jako opowiadanie o sobie przeciw redukującym, narzucanym z zewnątrz regułom języka. W *Pióropuszu* zasady te wytwarza przede wszystkim szkoła i wpisane w nią mechanizmy władzy-wiedzy, wzmacniane przez autorytarne metody reżimu komunistycznego.

³⁶ Zob. A. Czyżak, *A Container with an Insect Corpse: On Essays by Marek Bieńczyk*, „Czytanie Literaturne” 2019, nr 9, s. 42.

³⁷ Zob. J. Bielawa, *Canto ostinato*, „Nowe Książki” 2021, nr 10, s. 36–37.

Ucieleśnieniem totalnego oporu wobec wszelkiej władzy jest ojciec narratora, którego śmierć staje się impulsem wyzwającym w synu potrzebę biograficznej rekapitulacji. Zrozumienie własnej, niejednoznacznej moralnie historii życiowej wymaga konfrontacji z ojcowskim wzorcem osobowym. Ojciec jest wielkim Innym, zinternalizowanym, życiowym punktem odniesienia i zarazem atraktorem konwersyjnej pracy syna. Narrator jest postacią duchowo okaleczoną, pękniętą, rozdartą pomiędzy (częściowo narzuconą, częściowo przyjętą dobrowolnie) rolę tajnego konfidenta władzy a wyzwoloną ze wszelkich ograniczeń postawą pisarza – artysty słowa. Przeżywając żalobę po ojcu, przywołując jego postać i stawiając ją sobie za wzór, pragnie niejako odzyskać zaprzędaną część siebie. Wedle opowieści syna ojciec był radykalnym wolnościowcem, zdolnym do przeciwstawienia się każdej formie przymusu:

Rzecz w tym, że ojciec, jeśli można posłużyć się terminologią militarną, prowadził wojnę totalną, opór stawiając i atakując zarówno organy państwowe i partyjne komitety, jak instytucje kościelne i ich przedstawicieli: jednym słowem wszystkich, którzy sprawowali nad Wisłą, Wartą i rzeką Prosną realną nad narodem polskim władzę³⁸. [279]

Wywrotowa postawa starego wyraża się także w jego specyficznym stosunku do tej odmiany władzy, „która – jak to określa Foucault – polega na rządzeniu nad rzeczami: pozwala [...] posługiwać się nimi, zmieniać je, konsumować i niszczyć”³⁹. Ojciec nie jest zwyczajnym złodziejem, ale kimś w rodzaju wirtuoza sztuki złodziejskiej. On nie kradnie, lecz „porywa”, robiąc to nie tyle dla zysku, ile dla sowizdrzalskiego wykpienia wszelkiej władzy sprawowanej przez ludzi nad rzeczami, chcąc niejako udowodnić, że sam jest ponad wszelką władzą, że się jej wymyka dzięki złodziejskiej, akrobatacznej zręczności i lekkości. Zwyczajny złodziej aktami kradzieży utwierdza hegemonię posiadania. Powieściowy złodziej-artysta wyzwala rzeczy spod jarzma własności. Szczytem ojcowskiego złodziejskiego kunsztu jest porwanie szkolnej tablicy z zapisanymi na niej literami alfabetu. Akt ten można interpretować jako symboliczny gest wyrwania języka spod reżimu pisma, wyswobodzenia go spod panowania komunistycznej wiedzy-władzy i towarzyszącej jej nowomowy. Podczas brawurowej ucieczki narzędzie systemowej walki z analfabetyzmem zamienia ojciec, prestidigitator i akrobata, w przyrząd do latania: „Wyrzucił wysoko porwaną ze szkoły [...] tablicę i skoczył. Zawisł na mgnienie na tym rozpostartym nad głową prowizorycznym spadochronie, by po chwili przykucnąć na poboczu szosy, tuż przy składzie [...]” [60].

Istotnym znamieniem osobowości ojca jest jego kalectwo, kulawość nabyta w wyniku samookaleczenia, w celu uniknięcia udziału w wojnie: „Ciągnęli go, jako do wojska przynależnego, na czeską wojnę, ojciec dał nogę. [...] Kuśtykał teraz ojciec na tę nogę tak, że mógł nie iść ani na czeską, ani

³⁸ Ten i następane cytaty na podstawie: M. Pilot, *Pióropusz*, Kraków 2011.

³⁹ M. Foucault, *Podmiot i władza*, przeł. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 10, s. 183.

na niemiecką wojnę” [38–39]. Kalectwo zamiast ujmować ojcu sprawności, jeszcze mu jej przydaje, zgodnie ze Sloterdijkowską, paradoksalną logiką secesjonistycznego akrobatyzmu⁴⁰. Niepełnosprawność jest bowiem stanem skumulowanej energii, dążącej do przekroczenia wszelkich ograniczeń: „gonionemu ta koślawa noga służyła równie niezawodnie, co jaskółce skrzydło: w potrzebie cudem jakimś reperowała się kulawa noga. I ojciec dzięki temu mógł być złodziejem takim jak inni, a nawet od innych o całe nieba lepszym” [39–40].

W ramach demonstracji swej władzy nad ludźmi i rzeczami funkcjonariusze systemu wtrącają ojca do więzienia, a jego domostwo obracają w rumowisko „okaleczonych” sprzętów. Doświadczenie pustki po ojcu jest początkiem konwersyjnej drogi syna. Zorganizowana przez państwo penitencjarna dyscyplina rodzi potrzebę wynalezienia prywatnej ascezy służącej uwolnieniu więźnia, przywróceniu rodzinie utraconej „głowy”. Odtąd syn będzie się ćwiczył w pisaniu – apelowaniu do władz o ułaskawienie. Znienawidzone przez ojca, opresyjne pismo w paradoksalny sposób otwiera mu drogę do wolności. Pozytywny skutek pisarskiej ascezy budzi w synu nadzieję, że pismo także i jemu może przynieść uwolnienie: od biedy, od ojcowskiego złodziejstwa i wiejskiej ciemnoty. Zdaje się on wierzyć, że pismo jest kluczem do utopijnej krainy komunistycznego szczęścia. Dążąc do porzucenia „obozu bazowego” wiejskiej tradycji, znajduje wraz z przyjacielem kryjówkę, swoiste refugium na trudno dostępnym szczycie opuszczonego wiatraka. Wertykalny kierunek ucieczki wymaga nadzwyczajnych, akrobatycznych umiejętności:

Jakbym po wierzchołkach młodych olch nie chodził i z wysokich gniazd nie wybierał glapom glapiąt, jakbym nie łąził po kalenicach stodoł badać bocianie legowiska, to bym na ten wiatrak za nic się nie dostał: a i tak miałem się co skrobać, zaciskać ramiona na słupie, zesmykiwać się, na nowo podciągać, wrazać palce w dziury po wykruszonych sękach, [...] i do tego jeszcze druha Hania za sobą wlec. Dwa mizerne pajęczki na grubym słupie. [174]

Siły reakcji nie śpią. Wiatraczni utopiści zostają strąceni ze swojego schronienia przez obrońców tradycji. Salwujący się ucieczką przyjaciel spada ze śmigi wiatraka, a złodziejski syn pogrąża się w chorobliwym letargu. Nawiedzające go zjawy przyjaciela są wezwaniem do lunatycznych wędrówek „po manowcach i karkołomnych księżycowych ścieżkach” [23]. W jednym z owych majaków siedlikowski wiatrak wzbija się w niebo, przemieniając się w „potężny latawiec” [242].

Złodziejski syn nie przestaje, także po uwolnieniu ojca, uprawiać swej pisarskiej ascezy, znajdując w niej azyl przed zewnętrzną opresją: „Bo gdzie ja się miałem skryć, ze szkoły, ze smentarza, ze młyna, ze swoich snów na koniec wygoniony” [257]. Poszukując literackiego refugium, z czasem odkrywa, że prawdziwym artystą słowa jest jego ojciec

⁴⁰ Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 84–85.

–złodziej: „uprawiał wysoce wyrafinowane, wielkopańskie złodziejstwo w tej tak ekskluzywnej i trudnej do umiejscowienia dziedzinie, jaką jest królestwo mowy” [302]. To dzięki niemu narrator *Pióropusza* odkrywa, że sztuka pisania polega na rezygnacji ze sprawowania władzy nad słowami: „Nade mną słowa sprawowały nadzór i miały rząd” [311]. Dając się prowadzić słowu wyzwolonemu od jakichkolwiek powinności, konwertyta, nowo narodzony *homo artist*, wspina się na wyżyny swego rzemiosła: „Ja z tych słów pieszczonych, wyszukanych, z zadowoleniem i miłością, w natchnieniu, w uniesieniu, niespiesznie i z rozważą układałem piękne [...], frymuśne, koronkowe konstrukcje” [315]. Kreacja artystyczna nadaje piszącemu kierunek wertykalny; jest dla niego doświadczeniem unoszącym: „radosny i szczęśliwy splatałem z nich pyszny barwisty pióropusz” [314]. Osiągnięcie stanu uwznioślenia jest możliwe tylko dzięki wcześniejszemu poddawaniu słów swoistej ascezie, ogołoceniu ich z jakichkolwiek sensów i reguł dyskursu: „wyjałowić słowo, wydrążyć je, pozbawić treści, wszelkiej zawartości, je zwariować, doprowadzić do bezsensu lub też samozagłady” [315].

A jednak narrator pozostaje postacią pękniętą. Jako tajny konfident bezpieczeństwa bywa zmuszony używać wyłącznie „koniecznych, pospolitych wyświechtanych słów”, by wtłaczać je „w formę bezwzględnie obowiązującą, sztywną, jednolitą”. Gdzieś w podziemiach Urzędu spoczywa jego drugie, ukryte dzieło życia: „zbiór prozy surowej jak bydłce mięso” [316]. Kim zatem jest ów opowiadacz? Jaka jest prawda jego konwersji? Czy jest wysługującym się władzy „kurwopiskiem”, czy też wyzwolonym z wszelkich ograniczeń artystą – złodziejem słów? Jego tożsamość jest migotliwa, ruchoma, dwubiegunowa, podążająca za wahadłowym ruchem przemiany. Gdy w wiernym słudze ponurej, reżimowej prawdy budzi się podążający za ojcem złodziej-artysta, wraz ze słowami porywa on także siebie, unosi i zanurza „w niezgłębionych przestrzeniach mowy” [310]. Konfident zostaje uśmiercony. Znad jego trupa do literackiego „raju” wznosi się akrobata literatury, porównywany do pajęczka, „uśmierconego i przez śmierć przed niebytem ocalonego w kropli żywicy” [310]. Dopiero z owego schronienia, uczynionego z wyzwolonych słów, zdolny jest dostrzec „skrytopisa”, którym był w obozie bazowym „prawdy”, w świecie zniewolonego słowa.

W taki oto sposób literacki podmiot przebywa drogę od Siebie – przedmiotu dyscyplinujących ćwiczeń obozu bazowego władzy, poprzez Siebie – byt agonistyczny, stawiający opór siłom dyscyplinującym, wymykający im się w gwałtownych, secesjonistycznych aktach, do ambiwalentnej postaci innego Siebie – wyniesionej dzięki złodziejskiej sztuce wyzwalania słowa, a jednocześnie świadomej własnego uwikłania w brudne gry „prawdy” obozu bazowego. Katalizatorem konwersji jest tutaj utrata – tamta przeżywana w dzieciństwie i ta ostateczna, która, jak wyznaje syn: „wywracała moje życie nieodwracalnie” [278]. Wywrócone, przenicowane, okaleczone życie i także słowa są naznaczone brakiem wyzwalającym konwersyjną energię. Linearna, „rzeźnicka” prawda tajnego raportu zostaje przeciwstawiona niejednoznacznej, wywrotowej prawdzie literatury.

W przywołanych narracjach konwersja nie jest pojedynczym, przelomowym zdarzeniem, lecz nigdy nie zrealizowanym zadaniem, ciągłym wezwaniem podobnym temu, którego formułę zapożyczył Sloterdijk od Rilkego: „Musisz życie swe odmienić!”. W słynnym sonecie *Archaiczny tors Apollina* kryje się bowiem zasada duchowej przemiany wielu nowoczesnych i ponowoczesnych podmiotów literackich. Poetycki, pozbawiony głowy kamienny tors domaga się swego dopełnienia w oderwanej od niego częście, rozproszonej, widzącej i wiedzącej materii („wzrok odśrubowany w sobie chowa”⁴¹). W analogiczny sposób, podmioty kreowane w najnowszej prozie, doświadczając różnych form utraty siebie, wyzwalają w sobie imperatyw przemiany. Istotą okaleczony rzeźby jest czysta potencjalność rodząca się z poczucia niepełności, ograniczoności i skończoności („Nieznana nam ta niebywała głowa, / co gałki oczne hodowała”). Jedyne odnalezienie brakujących części może przybliżyć wybrakowaną figurę do samopoznania. W innym wypadku ascetyczny (niekoniecznie modlitewny) gest wyciągniętych w górę rąk jest pusty, pozbawiony celu: „Stałby ten głaz bezkształtny i kaleki, / złom ramion wznosząc przezroczyście lekki, / zamiast się skórą drapieźnika mienić”. Cel konwersji kryje się bowiem w owej wakującej, nieokreślonej i rozbitej na atomy części posągu; zawieszony gdzieś w bezmiarze kosmosu, tam, skąd spoziera rozproszony wzrok. Owa bezkształtna, lecz widząca, heterotopiczna przestrzeń wzywa okaleczoną figurę do nadnaturalnego wysiłku, do przedzierzgnięcia się w drapieźnika („innego” będącego przeciwieństwem kaleki), przybrania postaci zdolnej gwałtownie wyzwolić skumulowaną potencjalność, by połączyć mikrokosmos uszkodzonej rzeźby z jej dopełnieniem, rozproszonym w bezkresie makrokosmosu. Wezwanie „Musisz życie swe odmienić!” jest zagadkowe, wieloznaczne, pochodzi bowiem od każdej z wielu nieokreślonych, dawno utraconych części. Na owo dobiegające zewsząd i znikąd wezwanie nie sposób dać jasnej, skończonej odpowiedzi, bowiem wyobrażona pełnia (lub pustka) jest zawsze tylko jedną z licznych hipotez.

Bohatera *Pióropusza* (i inne przywołane przeze mnie postaci literackie) można postrzegać jako swoistą realizację antropotechnicznej, konwersyjnej idei obecnej w sonecie Rilkego, niezależnie od tego, czy założymy, aktualizując model lektury religijnej lub postsekularnej, istnienie metafizycznego atraktora nawrócenia, czy też uznamy, że przemianą duchową rządzą zgoła inne, niekonfesyjne reguły. Każdy z owych podmiotów przechodzi bowiem na swój własny sposób ten sam cykl (od zbiorowej tresury i indywidualnej ascezy w obozie bazowym, poprzez stadium gwałtownej secesji, akrobatycznego zerwania z inercją *habitusu*, do wyznania tymczasowej prawdy o sobie jako innym i zarazem tym samym), by po raz kolejny rozpocząć wszystko od początku.

⁴¹ Ten i kolejne cytowane fragmenty wiersza na podstawie: R.M. Rilke, *Archaiczny tors Apolla*, [w:] tegoż, *Osamotniony na szczytach serca*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2006, s. 145. Zob. też: P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 27–40.

BIBLIOGRAFIA


- Bauman Z., *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, [w:] tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2013.
- Bawolek W., *Furtka przy dozorczy*, Warszawa 2021.
- Bielawa J., *Canto ostinato*, „Nowe Książki” 2021, nr 10.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000.
- Bieńczyk M., *Kontener*, Warszawa 2018.
- Czyżak A., *A Container with an Insect Corpse: On Essays by Marek Bieńczyk*, „Czytanie Literatury” 2019, nr 9, s. 37–50. <https://doi.org/10.18778/2299-7458.08.06>
- Dzika-Jurek K., *Problem ciężarzu. Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli*, praca doktorska, Katowice 2014.
- Foucault M., *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2016.
- Foucault M., *Podmiot i władza*, przeł. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 10, s. 174–192.
- Foucault M., *Rządzenie żywymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2014.
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Ko-mendant, Gdańsk 2006.
- Foucault M., *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Techniki siebie*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, Warszawa–Wrocław 2000.
- Franczak J., J.M. Coetzee i sztuka przemiany. „Życie i czasy Michaela K.” w perspektywie antropotechnicznej, „Wielogłos” 2021, nr 2(48), s. 23–39. <https://doi.org/10.4467/2084395XWI.21.011.14339>
- McClure J.A., *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016.
- Myśliwski W., *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013.
- Nowacki D., *Czteropak z polską prozą*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 192.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013.
- Pilch J., *Żółte światło*, Warszawa 2019.
- Pilot M., *Pióropusz*, Kraków 2011.
- Sloterdijk P., *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014.
- Sloterdijk P., Heinrichs H.-J., *Neither Sun nor Death*, przeł. S. Corcoran, Los Angeles 2011.
- Stasiuk A., *Grochów*, Wołowiec 2012.
- Tulli M., *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011.
- Urbański S., Zawadzki W., *Nawrócenie*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin–Kraków 2002.

Jacek Bielawa – doktorant w Szkole Doktorskiej na Uniwersytecie Śląskim, prozaik i krytyk literacki. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą sposobom wykorzystania koncepcji ćwiczeń duchowych i technik siebie

w interpretacji współczesnej polskiej prozy (Waldemar Bawolek, Marek Bieńczyk, Andrzej Stasiuk). Ostatnio opublikował: „Szczere słowo o sobie”. *Twórczość Waldemara Bawołka w świetle tradycji cynickiej* („Wielogłos” 2020, nr 4) oraz *Pisanie jako anachoreza. Przypadek Waldemara Bawołka* („Czas Kultury” 2021, nr 1).

E-mail: jacek.bielawa@us.edu.pl

IZABELLA ADAMCZEWSKA-BARANOWSKA
Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-2775-6209>



Homo academicus polonicus

Autoteorie jako twórcze i krytyczne pisanie akademickie

STRESZCZENIE

Autorka przybliży i definiuje autoteorie, analizując polskojęzyczne przykłady: *Znikanie* Izabeli Morskiej, *Polskę, rozkosz, uniwersytet* Michała Pawła Markowskiego oraz *Harcowanie na planie. Her-storia stawania się matką-akademiczką w polskim uniwersytecie* Beaty Karpińskiej-Musiał. Z lektury tekstów wynika, że autoteorie łączące piśmiennictwo naukowe z memuarem mogą mieć potencjał krytyczny. Są też przykładem twórczego, literackiego piśmiennictwa naukowego.

Słowa kluczowe

autoteoria, afekty, memuar, subwersja, piśmiennictwo naukowe, krytyka uniwersytetu



SUMMARY

Homo Academicus Polonicus. Autotheories as Both Creative and Critical Academic Writing

The author explains and defines autotheories by analyzing Polish-language texts: *Znikanie (Disappearance)* by Izabela Morska, *Polska, rozkosz, uniwersytet (Poland, Pleasure, University)* by Michał Paweł Markowski and *Harcowanie na planie. Her-storia stawania się matką-akademiczką w polskim uniwersytecie (Enter Stage Left. Her-story of Becoming Mother-Academic at a Polish University)* by Beata Karpińska-Musiał. Upon reading of these texts, it becomes evident that there is a critical potential in autotheories that link academic writing with memoir. Autotheories are also an example of creative, literary academic writing.

Keywords

autotheory, subversion, emotions, memoir, academic writing

Nawiązując do sloganu Zygmunta Ziątka, który wiek XX nazwał stuleciem dokumentu¹, o pierwszych dekadach XXI wieku napisać można, że zdominował je dokument osobisty². To konsekwencja nie tylko popularności emancypacyjnych narracji postzależnościowych i mikrohistorii, ale również tzw. zwrotu afektywnego, który stworzył konieczność renegotjacji paktu faktograficznego/referencjalnego w kontekście niekoniecznie negatywnie wartościowanego zjawiska postprawdy (czy emocje to nie fakty, tyle że osobiste?). Memuar mąci wszystkie obszary piśmiennictwa – zarówno dziennikarskiego (autoreportaże czyniące reportażyстів głównymi bohaterami tekstów³), jak i literackiego (autofikcje bazujące na komunikowanym czytelnikowi autentyczności⁴). Triadę XXI-wiecznych faktacji⁵ będących dowodem na powstanie nowej dominanty literatury faktu domyka ukształtowana w wyniku postępującej subwersji dyskursu naukowego autoteoria, którą Lauren Fournier, autorka pierwszej monografii zjawiska, nazywa „memuarem z przypisami”, zapowiadając zarazem „zwrot autoteoretyczny” (*autotheoretical turn*)⁶. W arty-

¹ Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999.

² Pojęcie wprowadzone przez Romana Zimanda (*Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990).

³ Autoreportaż zdefiniować można jako „reportaż o sobie”. „Potraktować siebie jako bohatera reportażu, a ze swojego intymnego życia stworzyć fabułę non-fiction – to duża odwaga” – komentował w okładkowym blurbie obnażający gest Roberta Rienta (*Świadek*) Mariusz Szczygieł. Joanna Jędrusik na własnej skórze przetestowała niedole i rozkosze korzystania z aplikacji randkowej (*50 twarzy Tindera, Pieprzenie i wanilia*), a Agnieszka Pajączkowska wyruszyła na polską wieś z Wędrownym Zakładem Fotograficznym, by opisywać m.in. własne perypetie. Od autobiografii różni autoreportaże po reportersku potraktowany temat.

⁴ O różnych definicjach i koncepcjach autofikcji pisze R. Lubas-Bartoszyńska (*Kłopoty z autofikcją. Mimowolne autofikcje Romy Ligockiej*, „Ruch Literacki” 2005, nr 6, s. 633–640). Zob. również A. Czyżak, *Autofikcja [Słownik pisarstwa autobiograficznego]*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2020, nr 2, s. 95–98.

⁵ Z ang. *faction* (kontaminacja słów *fact* i *fiction*) – połączenie faktu z fikcją.

⁶ L. Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, London 2021, s. 233. Fournier kojarzy popularność autoteorii nie tylko z rozumianą po trumpowsku postprawdą i przekonaniem, że „tylko moja prawda jest prawdziwa”, ale również z konfesyjnym ruchem #MeToo.

kule wskażę jej wywrotowy potencjał, analizując auto/pato/grafię Izabeli Morskiej *Znikanie* oraz opowieści edukacyjne Beaty Karpińskiej-Musiał *Harcowanie na planie* i Michała Pawła Markowskiego *Polska, rozkosz, uniwersytet*.

Akademickie życiopisanie

Literackie autoteorie⁷ są połączeniem beletrystyki z eksponującym podmiot w procesie⁸ memuarem (literatura performatyczna) i esejem filozoficznym/kulturowym. Osobiste doświadczenie i przygody ciała autorów stają się pretekstem do rozmyślań na temat kondycji kultury i podmiotu oraz rozmaitych uwikłań „ja”. Lauren Fournier definiuje ten model piśmiennictwa jako „praktyki angażowania się w teorię, życie i sztukę z perspektywy przeżytych doświadczeń”, zauważając, że współczesna popularność autoteorii jest dowodem na „kruchość iluzorycznego rozdziału między sztuką a życiem, teorią a praktyką, pracą a jaźnią, badaniami a motywacją [...]”⁹. Jest to zatem forma intelektualnego życiopisania.

Ralph Clare dostrzega w tym gatunku zmaconym konsekwencję, a zarazem odpowiedź na śmierć teorii „opuszczającej mury akademii”¹⁰. Podjęte przez poststrukturalistów refleksje na temat języka i podmiotu (prekursorami autoteorii byli przecież np. Roland Barthes jako autor *S/Z, Rolanda Barthesa* i *Fragmentów dyskursu miłosnego* oraz Julia Kristeva pisząca *Czarne słońce. Depresję i melancholię*) przenikają do beletrystyki, sztuki i działalności aktywistycznej. Pisarze sprawdzają teorie na własnej skórze albo formułują własne tezy na bazie osobistych doświadczeń, podkreślając w ten sposób wartość ucieleśnionego doświadczenia. Jak podkreśla Clarke, siła autoteorii leży w ich szczerości, polegającej na „wyeksponowaniu[] bezbronno ja, które jest świadome własnej przygodności i bycia społecznym konstruktem, a jednocześnie docenia wartość przeżycia”¹¹.

Wyprowadzając genezę memuaru z przypisami z eseju, Fournier podaje inne określenia tekstów pogranicznych, których autorzy eksplorują przestrzenie pomiędzy sztuką, literaturą, autobiografią a badaniami kulturowymi: „krytyczny memuar”¹², „krytyka osobista” (*personal criticism*)¹³, „biofikcja”,

⁷ Autoteoria to pojęcie transmedialne i ponadgatunkowe, obejmujące nie tylko teksty literackie, ale również artystyczne interwencje. W ten sposób określa się także praktykę (czy też metodę) twórczą – słowami Nancy K. Miller autoteorię można nazwać „autobiografią jako badaniem kulturowym” (N.K. Miller, *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York-London 2013).

⁸ *Sujet-en-procès* (podmiot-w-procesie) to określenie Julii Kristevej.

⁹ L. Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, s. 253–255.

¹⁰ R. Clare, *Becoming Autotheory*, „Arizona Quarterly. A Journal of American Literature, Culture, and Theory” 2020, vol. 76, no. 1 (Spring), s. 89 i n.

¹¹ Tamże, s. 86.

¹² Określenie Jill Dolan (np. tejsze, *Feeling Women's Culture: Women's Music, Lesbian Feminism, and the Impact of Emotional Memory*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism” 2012, no. 1, s. 209–210).

¹³ Pojęcie Nancy K. Miller (*Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*). Zob. także E. Kraskowska, *Po sześćdziesiątce. Autobiograficzna eseistyka feministek drugolowych*, „Autobiografia” 2018, nr 1(10), s. 131.

„teoria afektualna”, „fikcja teoretyczna”/„teoriofikcja”¹⁴. Za autora nazwy „autoteoria” uważa się hiszpańskiego pisarza, teoretyka kultury i kuratora Paula B. Preciado, autora *Testo ċpuna*, książki, która – według autora – „nie jest pamiętnikiem. [...] To ciało-esej. W swej istocie to literatura. Posunięta do skrajności – to cieleśno-polityczna fikcja, teoria siebie albo autoteoria”¹⁵.

Testo ċpun Beatriz/Paula B. Preciado (2008; tłum. ang. – 2013) to połączenie naukowego eseju z nieregularnym dziennikiem żaloby i miłosnym memuarem, ale przede wszystkim zapis performansu „hakowania płci”. Przez 236 dni i nocy¹⁶ Preciado poddaje się eksperymentowi – przyjmuje testosteron „bez gleytu procedury medycznej”¹⁷, z intencją zachowania kobiecej osobowości prawnej. Rezygnując z podpisania z państwem „umow[y] na zmianę płci”, zdobywając hormon na własną rękę i przechodząc metamorfozę poza nadzorem (stąd „hakowanie”), staje się anarchistą. Jego eksperyment i dokumentujący go tekst stają się manifestacją sprzeciwu wobec biopolityki i farmakopornografii, a zarazem jej teoretycznym wykładem. Ostatecznie autorką pierwszych wydań *Testo ċpuna* będzie Beatriz, na kolejnych podpisze się już Paul. Swój eksperyment nazywa „akt[em] radykalizacji [...] pisarstwa teoretycznego”¹⁸.

Krytyczka sztuki i pisarka Maggie Nelson inspirowała się *Testo ċpunem*, pisząc *Argonautów* (2015) – opowieść o stawianiu się żoną osoby niebinarnej i matką. Przyglądając się tranzycji męża, Harry’ego Dodge’a, a także zmianom, jakim ulega jej ciało w trakcie ciąży, pisarka sprawdzała na sobie samej teorii stanowiącej fundament jej feministycznej tożsamości¹⁹. Zapożyczony z *Rolanda Barthesa* Rolanda Barthesa tytuł stał się wprowadzeniem do manifestu mgławicowej, odmiennej tożsamości, któremu patronuje Eve Kosofsky Sedgwick.

Książki Preciado i Nelson uznawane są za „kanoniczne” autoteorie, założycielskie dla kolejnych tekstów przyjmujących formę „memuaru z przypisami”. Zbierając je w swojej monografii, Fournier wskazuje na dwie dominanty – chorobę i smutek (*Sick Women Theory* i *Sad Girls Theory*)²⁰. Manifestacją obu jest *Znikanie Izabeli Morskiej* (dawniej Filipiak).

Z akademii do literatury

Znikanie Morskiej to auto/pato/grafia²¹. Autorka opisuje w niej przewlekłe problemy zdrowotne, których pierwszym sygnałem stała się uniemożliwiająca pisanie utrata czucia w rękach i drętwienie nóg. Niepostrzeżenie ciało

¹⁴ Tak Hawkins nazwała *I Love Dick* Chris Kraus, książkę najczęściej – obok *Argonautów* i *Testo ċpuna* – podawaną za przykład autoteorii. J. Hawkins, *Smart Art and Theoretical Fictions*, <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14880/5775> [dostęp: 24.06.2022].

¹⁵ P.B. Preciado, *Testo ċpun. Seks, narkotyki i polityka w epoce farmakopornografii*, przeł. S. Królak, Warszawa 2021, s. 25.

¹⁶ Tamże, s. 26.

¹⁷ Tamże, s. 64.

¹⁸ Tamże, s. 351.

¹⁹ W konstelacji cytatów i skojarzeń zderzają się m.in. Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Lacan, Luce Irigaray, Donald Woods Winnicott, Sara Ahmed, Leo Bersani.

²⁰ L. Fournier, *Sick Women, Sad Girls, and Selfie Theory: Autotheory as Contemporary Feminist Practice*, „a/b: Auto/Biography Studies” 2018, vol. 22, no. 2, s. 643–662.

²¹ Pojęcie zapożyczyłam od Iwony Boruszkowskiej (I. Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie. Szkice*, Kraków 2016).

pisarki zaczęło zamieniać się w „terytoria okupowane”²². Opisywana szczegółowo, przypominająca odyseję wędrówka po placówkach medycznych przynosi mnogość rozpoznań (Hashimoto, osteoporoza, polineuropatia), badań i zabiegów. Dużo czasu minie, zanim winne okażą się kleszcze (borelioza). Osoba uprzywilejowana (akademicka, incydentalnie rozpoznawana jako „była literacka celebrytka”) staje się w toku opowieści osobą z niepełnosprawnością i pacjentką z powikłaniami, doświadczając nierówności relacji pacjent-lekarz i lekceważenia (jest m.in. podejrzana o chorobę psychiczną, *la belle indifférence*, a także uznana za niedojrzałą emocjonalnie; to prowadzi ją ku rozważaniom na temat hysterii i „wędrujących macic”, a patronką *Znikania* staje się Zapolska i jej *Przedpiekle*). Dziennikową bazę *Znikania* Morska dyktować będzie programowi komputerowemu. Te fragmenty tekstu powstają na gorąco, w niewiedzy – czy narratorka przeżyje?

Jako autorka-bohaterka *Znikania*, Morska jest przede wszystkim akademicką. Na Uniwersytecie Gdańskim prowadzi zajęcia z literatury postkolonialnej i pisze pracę habilitacyjną poświęconą motywowi długu w powieściach. W podsumowaniu tej monografii, zatytułowanej *Glorious Outlaws*, odnosi się zresztą do kryzysu humanistyki, wskazując, jak bliskie jest akademikom „widmo komornika”. Konkluzja ta znajduje rozwinięcie w *Znikaniu*, którego narratorka pierwszoosobowa sama staje się protagonistką-dłużniczką, dopraszającą się o pomoc finansową od krewnych, wyprzedającą bibliotekę i bibeloty. Problemy zdrowotne popychają Morską ku rozpoznaniem obszarowi teorii. W trakcie pisania *Znikania* autorka poprowadziła liczne badania z zakresu humanistyki medycznej, jeżdżąc z odczytami po konferencjach, a „boreliozę jako polityczną metaforę” uczyniła tematem studiów prowadzonych w Moskwie²³. Wprawdzie w *Znikaniu* przypisów jest niewiele, kończy je jednak spis „prac wartych przeczytania i obejrzenia”, w którym czytelnicy znajdą kanoniczne eseje maladyczne: *O chorowaniu* Virginii Woolf, *Choroba jako metafora* Susan Sontag i *Rok magicznego myślenia* Joan Didion, a także teksty na temat hysterii i medykalizacji kobiecego ciała. Zaprawiona w pracy ze źródłami, Morska zagłębia też do naukowych artykułów medycznych, rozpracowując własny przypadek. Spis lektur (*Znikanie* jest także dziennikiem intelektualistki) staje się mapą, na którą nakładane są własne doświadczenia, zyskując tym samym na znaczeniu.

Praktyka zyciopisarska Morskiej przypomina *Testo épuna* Preciado. On stworzył dziennik tranzycji, ona – dziennik choroby, „pisany na bieżąco i dyktowany, gdy ból rąk był tak silny, że nie była[m] w stanie dotknąć klawiatury”²⁴. Preciado sam siebie czyni królikiem doświadczalnym, przyjmując testosteron i zapisując na bieżąco zmiany, jakie hormon wywołuje w ciele i świadomości. Morska zachorowała, a konieczność przejścia przez

²² I. Morska, *Znikanie*, Kraków 2020, s. 194.

²³ Z autoreferatu habilitantki: https://old.ug.edu.pl/sites/default/files/postepowania_naukowe/63679/autoreferat/autoreferat.pdf [dostęp: 5.06.2022].

²⁴ D. Wodecka, *Izabela Morska: W hospicjum, w którym leżała moja matka, widziałam tylko odwiedzające córki. Nie zadzwonili, gdy umierała*, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25368039,wymyslila-sobie-pani-chorobe-wedrowka-po-labiryntach-systemu.html> [dostęp: 5.06.2022].

różne etapy pomocy medycznej w Polsce wywołała w niej pragnienie odzyskania kontroli nad własnym ciałem i emocjami, nad sobą jako osobą – a takie możliwości dała jej autonarracja, osadzenie własnego doświadczenia w literaturze, wpisania go w intertekstualną sieć. Jak mówiła Dorocie Wodeckiej:

W moim dzienniku chodziło z początku o to, żeby uporządkować chaos. Chciałam uwierzyć, że moja historia jest czymś więcej niż tylko plikiem wyników rozrzuconych na biurku. To ja jestem w tej historii podmiotem, a nie bezduszna biurokracja, w której wszyscy jesteśmy śrubkami. W eseju George'a Orwella „Jak umierają biedni” (1946) – to też jest opowieść pacjenta i reportaż interwencyjny naraz – widać uderzające podobieństwo do moich doświadczeń. Zaczyna się od tego, że zgłasza się do paryskiego szpitala z zapaleniem płuc [...].²⁵

Jako pisarka („menstruacyjna”) i jedna z prekursorok polskiego twórczego pisania, Morska świadomie podchodzi do konwencji, a praca nad *Znikaniem* polegała również na odnalezieniu adekwatnego sposobu opowiedzenia historii, o czym wspominała w jednym z wywiadów Paulinie Małochleb:

[...] pierwsza wersja miała być zwycięską narracją. Pacjentka walczyła i wygrała. Jakoś nie byłam w stanie tego dłużej pisać, a kiedy zajrzałam do tych niby gotowych rozdziałów po kilku latach, to okazały się okropnie nudne. We współczesnych opowieściach o chorobie – będących obszarem badań humanistyki medycznej – najlepiej sprawdzają się narracje poszukujące, będące trochę powieścią drogi, trochę historią o dochodzeniu do prawdy, czy nawet na wpół powieścią detektywistyczną, na wpół traktatem. Lecz u ich podstaw, oczywiście, leży dziennik²⁶.

Jak *Testo ćpun*, *Znikanie* jest opowieścią o przemianie. Beatriz stała się Paulem, Izabela Filipiak – Izabelą Morską. „Znikanie” doprowadziło do ponownych symbolicznych narodzin. „Koniec roku utrapień” pisarka świętuje zmianą nazwiska. Poprzedniego nie lubiła, a do zmiany zainspirowały ją doświadczenia osób transpłciowych.

Morska nazywa *Znikanie* „[n]arracją komediowo-bohaterską (poematem heroikomicznym)”²⁷. Gatunkowe skojarzenie prowadzi do groteskowego w swojej istocie połączenia podniosłego stylu z bląhą tematyką. U Morskiej jest odwrotnie – to tematyka jest wzniosła (walka o własne prawa i godność), natomiast wymowa tekstu – w dużej mierze satyryczna. Zwycięstwo – nie tylko moralne, ale i retoryczne – nad systemem zapewnienia pisarce intelekt. Krytyczne zapędy autorki nie zatrzymują się na kpinie z lekarzy i ośmieszaniu ich diagnoz (np. tych dotyczących domniemanej

²⁵ Tamże.

²⁶ P. Małochleb, *Diagnoza porządkuje chaos. Rozmowa z Izabelą Morską*, „Dwutygodnik” 2019, nr 9, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8478-diagnoza-porzadkuje-chaos.html> [dostęp: 5.06.2022].

²⁷ I. Morska, *Znikanie*, s. 366.

emocjonalnej niedojrzałości pacjentki), demaskowaniu mizerii systemu opieki zdrowotnej w Polsce czy kiepskiej kondycji (nie tylko finansowej) polskiej akademickiej. Borelioza staje się dla Morskiej „chorobą jako metaforą” – odzwierciedlającą zagrożenia współczesności. „Nie zabija, tylko eliminuje. Przejmuje kontrolę nad ciałem totalnie, tak samo, jak totalnie zawłaszcza się państwowość, posługując się nowoczesnymi technikami”²⁸. Pisarka buduje ciąg analogii – od lokalnych narzezań na współczesną polską politykę, zagrażającą sądom, konstytucji, lasom, prawom zwierząt i człowieka (istotnym problemem jest polska homofobia; sposób, w jaki w Polsce traktuje się osoby LGBTQ+, powoduje u Morskiej nawroty choroby), placówkom edukacyjnym i uczelniom wyższym („politycy traktują swoich wyborców jak armie bakterii”²⁹), po spostrzeżenie (znane skądinąd), że borelioza to zemsta natury („[...] to my jesteśmy wirusem i bakterią, pasożytem i pleśnią, dopustem i nieszczęściem dla Ziemi”³⁰). *Znikanie* kończy refleksja na temat samospalenia Piotra Szczęsnego, a więc konkluzja wręcz publicystyczna³¹.

Chociaż pisarka porównuje swoją opowieść do auto/pato/grafii Porochisty *Khakpour Sick: A Memoire*, to *Znikaniu* bliżej do *Depression: A Public Feeling* (2012) Ann Cvetkovich (dyrektorki Pauline Jewett Institute of Women’s and Gender Studies w kanadyjskim Carleton University w Ottawie, zajmującej się naukowo feminizmem i queer studies). W książce podzielonej na dwie części (*Dzienniki depresji* oraz „esej spekulatywny” *A Public Feeling Project*) badaczka pisze o depresji nie „medycznie”, lecz kulturowo, zamiast jako chorobę traktując ją jako społeczno-polityczny fenomen. W części pamiętnikarskiej Cvetkovich podejmuje refleksję na temat kondycji uniwersytetu i własnego miejsca w akademickim środowisku, pokazując, że „presja sukcesu”, „uniwersytety zamieniające się w korporacje”, „kurczenie się humanistyki” czy „bezwzględna konkurencja na rynku pracy” to zjawiska sprzyjające depresji. W *Znikaniu* Morskiej krytykę akademii trzeba czytać między wierszami. Autorka pisze np. o nagłym przeniesieniu ze studiów amerykańskich dziennych na zaoczne, o „powrocie z banicji” i pozytywnym przejściu przez procedurę habilitacyjną, dzięki czemu nie musi „tworzyć kolejnej książki naukowej w rok”³².

To dlatego, że z książki, zgodnie z sugestią prawników wydawnictwa, usunięto jeden z rozdziałów. Pisarka oddała go Muzeum Literatury³³. Tematem *Szaleństwa Niny Malech* są problemy psychiczne jednej z (byłych już) pracownic uczelni, w której pracuje Morska, uważającej, że „[c]odziennie jesteśmy świadkami znęcania się nad pracownikami oraz niesprawiedliwości w naszym Instytucie i nie robimy nic, bo jesteśmy związani sekretną

²⁸ Tamże, s. 304.

²⁹ Tamże, s. 469.

³⁰ Tamże, s. 317.

³¹ Aktywistyczna zbliza autoteorię Morskiej do *To jest wojna!* Klementyny Suchanow, książki również będącej dowodem na luzowanie dyskursu naukowego. W *Królowej Karaibów* Suchanow zajmowała się mechanizmem rewolucji kubańskiej, prowadziła też badania na temat Gombrowicza. Tym razem proponuje reporterską wędrówkę „po mapie religijnych fundamentalizmów świata zachodniego w XXI wieku” z archiwistycznym tłem, ale o dziennikowej podbudowie. Przeplatające opowieść fragmenty *Kroniki feministycznej* są świadectwem obywatelskiego nieposłuszeństwa „sióstr w politycznej opresji”.

³² I. Morska, *Znikanie*, s. 437.

³³ Akc. 2980/20, nr inwent. 6542.

zmową milczenia". Nina Malech czuje się wykluczona z relacji pracowniczych, skarży się na szefa i wchodzi w konflikt ze studentami. Ostatecznie odchodzi z uniwersytetu do pewnej instytucji kultury. Może zaszkodził jej „[z]bytek rygoru, przerost regulaminu, niedosyt empatii” – domniemywa Morska. „Ale być może jest tak, iż w naszym systemie pracy jest coś, co uruchamia w ludziach, w niektórych ludziach, instynkty, które w innych okolicznościach pozostałyby uśpione. Stwarza warunki, aby niektórzy z nas wybrali się w podróż do jądra ciemności”.

W opinii pisarki rozdział miał stanowić *comic relief* – anegdotyczną wstawkę rozluźniającą. Kryje się za tym oczywiście ironia, bo czy „opętanie” Niny Malech nie jest wariantem „szaleństwa” przypisywanego Morskiej przez lekarzy? „Chce być usłyszana. Chce odzyskać utraconą godność” – interpretuje narratorka „histeryczne” zachowania bohaterki. I ironizuje: „Biedna Nina. A tymczasem karawana Instytutu maszeruje dalej, ciągnąc za sobą starych i nowych wariatów. Nina się pozbiera. Może po prostu powinna dostać niewielki urlop”.

... i z powrotem. *Homo academicus*

Szukając genezy autoteorii, Fournier zwraca się ku historii eseju, podkreślając jednak, że zjawisko, któremu poświęciła książkę, ściśle związane jest z feminizmem³⁴. Badaczka pisze wręcz, że „historia feminizmu jest historią autoteorii”, co nie dziwi w kontekście *Écriture féminine*, zwrotu ku ciału i autoekspresji. Nie mniej istotny jest inny kontekst: żyjemy przecież w epoce postteorii³⁵, u kresu „panowania człowieka teoretycznego”³⁶, do którego – jak dowodzi Michał Paweł Markowski – doprowadziło „[p]rzyjęcie w procesie badawczym roli niezaangażowanego obserwatora”³⁷. Inga Iwasiów nazywa tę tendencję odejściem od „paradygmatu wzniosłej powściągliwości”, zapowiadając: „Pisanie autobiografii na styku metodologii humanistycznych, skromne studium przypadku, może zastąpić mocny, izolujący warsztat badawczy [...]”³⁸. Jak zauważa Ralph Clare, autofikcja jest odpowiedzią na powrót autora, autoteoria – na „śmierć teorii”.

Autoteorie wyrastają ze sprzeciwu wobec markowanej neutralności naukowej narracji oraz pozornego obiektywizmu zalecanego w pisarstwie akademickim (wciąż silne jest przekonanie o „niestosowności autobiograficznego gestu”³⁹). „Włączenie konfesji w konwencje pisarstwa academic-

³⁴ A także teorią queerową i Black Studies (od prekursorskiej *Czarnej skóry, białych masek* Frantza Fanona z 1952 roku, po *Powrót do Reims* Didiera Eribona z 2009; czarne feministki tworzące autoteorie to bell hooks i Christina Sharpe, autorka *In the Wake: On Blackness and Being* z 2016 roku).

³⁵ Zob. H. Foster, *Post-krytyczność*, przeł. A. Rogulska, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 160–168. A także np. R. Koziółek, *Teoria literatury jako akt wiary*, [w:] *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok, Katowice 2012, s. 14.

³⁶ M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 47.

³⁷ Tamże.

³⁸ I. Iwasiów, *Humanistyka, zmiana, autobiografia. Studium przypadku osobistego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2021, nr 1(60), s. 28.

³⁹ A. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis 2008, s. 41. O tym samym wspomina np. Ann Cvetkovich w swojej książce o depresji, w podrozdziale

kiego⁴⁰ dokonywać się może poprzez inkrustowanie tekstu osadzonymi w teorii kultury osobistymi anegdotami lub potraktowanie własnych dzienników, notatników, listów czy tekstów twórczych jako materiału badawczego. Zamazywanie granicy pomiędzy podmiotem piszącym a studiowanym obiektem – „ja” jest jednocześnie badającym i badanym – w najbardziej radykalnych realizacjach sprowadza się do mieszania „wysokiej teorii” z „naszą dyszącą, spoconą fizycznością, ucieleśnionym doświadczeniem”⁴¹.

Michał Paweł Markowski nadał książce *Polska, rozkosz, uniwersytet* dwuznaczny podtytuł *Opowieść edukacyjna*, przywołujący na myśl modernistyczną odmianę powieści o kształceniu, ale też odnoszący się do traktatów filozoficznych na temat nauczania. Częściowo jest to skrócony „życiorys polonistyczny” autora, bardziej – tekst na temat działania instytucji, jej dekonstrukcja i program „uleczenia”. O tożsamości, polonistyce, nominalizmie i uniwersytecie pisze, wyraźnie zaznaczając pozycję, z której o nich opowiada – zarówno podmiotu („teoretyk literatury, profesor polonistyki, szef wydziału”), jak i indywiduum („Michał Paweł Markowski poczęty przez Janusza i Barbarę [...] z taką, a nie inną kartą choroby, z tymi a nie innymi wspomnieniami w głowie i smakami w ustach”⁴²). *Polska, rozkosz, uniwersytet* jest zatem książką napisaną przez domowego szefa kuchni i profesora literatury, hodowcę ziół i czytelnika Hegla⁴³. „[M]uszę pisać o sobie, o mięsie, zmysłach, rozkoszy, emocjach”⁴⁴ – zaznacza autor, podkreślając zarazem:

Nie jest to żadna autobiografia, autofikcja czy pamiętnik z okresu przewrótania [...]. Nie jest to także dziennik myśli, szczególnie przeze mnie nie lubiana forma literacka, w której autor czuje się zobowiązany do przedstawienia szczegółowego raportu ze swoich wieczornych rozmyślań przy empirowym biurku albo na górskiej hali [...]⁴⁵.

Jest to autoteoria, choć Markowski nie używa tego określenia; strategia protestu wobec „redukowani[a] akademickiego pisarstwa jedynie do noszonej z godnością instytucjonalnej podmiotowości”⁴⁶. Napisawszy trzy „kolubryny” umożliwiające promocję naukową⁴⁷ i zostawszy profesorem, Markowski porzucił z przyjemnością pozory obiektywizmu i zaczął łączyć pisarstwo

o metodzie. Przyznaje, że nie była pewna, czy wykorzystanie dziennika depresji nie zostanie uznane za nieadekwatne, bo „miejsce memuaru w akademii jest kontrowersyjne”, spotyka się bowiem ze „sceptycyzmem dotyczącym jego wartości naukowej” (A. Cvetkovich, *Depression*, s. 15).

⁴⁰ R. Wiegman, *Introduction: Autotheory Theory*, „Arizona Quarterly. A Journal of American Literature, Culture, and Theory” 2020, vol. 75, no. 1, s. 1.

⁴¹ A. Zwartjes, *Autotheory as Rebellion: On Research, Embodiment, and Imagination in Creative Nonfiction*, „Michigan Quarterly Review”, <https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2019/07/autotheory-as-rebellion-on-research-embodiment-and-imagination-in-creative-nonfiction/> [dostęp: 26.06.2022].

⁴² M.P. Markowski, *Polska, rozkosz, uniwersytet. Opowieść edukacyjna*, Kraków 2021, s. 24.

⁴³ Tamże, s. 79.

⁴⁴ Tamże, s. 93.

⁴⁵ Tamże, s. 60.

⁴⁶ Tamże, s. 62.

⁴⁷ Chodzi o książki: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura, Nietzsche. Filozofia interpretacji oraz Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*.

akademickie z osobistym, zżymając się na to, że „tak mało profesorów – w Polsce czy na świecie – próbuje poluzować więzy akademickiego dyskursu”⁴⁸ (z różnych powodów – troski o spójność dyscypliny czy obawy o przebieg kariery naukowej). Przypomina mi to nieco gest Artura Przybysławskiego, który już jako profesor napisał powieść *Profesor*, będącą m.in. zjadliwą satyrą na procedury habilitacyjne i nominacje profesorskie. Patronów manifestu Markowskiego (bo można, jak sądzę, właśnie tak rozumieć książkę) jest kilku, najważniejszymi wydają się Montaigne (w *Próbach* konstatujący, jak pamiętamy: „ja sam jestem materią mej książki”), Roland Barthes jako „stymulator instytucjonalnego buntu” (a także prekursor autoteorii, o czym Markowski nie wspomina) i Maria Janion, która, jako autorka *Humanistyki i terapii*, „miała rację, że trzeba szukać sposobów na przekroczenie granicy dzielącej poznanie od terapii, teorię od ćwiczenia [...]”. Opakowany w formułę wyznania, manifest Markowskiego wzywa do rozumienia „polskości” jako afektywnej inwestycji, a nie instytucjonalnego uwikłania⁴⁹. Zdaniem profesora, uniwersytet opierać się ma na profesjonalizmie, nie na „naukowości” (nazywanej przez Markowskiego „fetyszem akademickim”). Ideologia (w znaczeniu: zespół przekonań) nie jest niczym zdrożnym i nie należy jej ukrywać. Na akademików powinien być nałożony „zakaz posługiwania się dyscyplinarnym żargonem”⁵⁰, prowadzącym do hermetyczności⁵¹. Takie jest credo autora.

Polska, rozkosz, uniwersytet to książka napisana z pozycji naukowego autorytetu docenionego w kraju i za granicą. Z innego miejsca o kondycji uniwersytetu i własnej drodze akademickiej opowiada Beata Karpińska-Musiał. Jej *Harcowanie na planie* ma inny status niż *Znikanie Morskiej* – to recenzowana publikacja naukowa, co znajduje odzwierciedlenie w jej strukturze, zrygoryzowanym toku wywodu i skrupulatności odwołań do źródeł. Autorka jest adiunktą Uniwersytetu Gdańskiego, która nauce oddała siedemnaście lat życia, napisała kilka książek i dziesiątki naukowych artykułów z zakresu glottodydaktyki, językoznawstwa, komunikacji międzykulturowej, a także „na temat uniwersytetu i kształcenia akademickiego osadzonego w teorii personalizmu pedagogicznego, humanizmu, edukacji liberalnej oraz jakości kształcenia [...]”⁵² (cytuję, bo tematyka, którą autorka zajmuje się naukowo, koresponduje z krytyką akademii wyrażoną w książce). Zarazem jednak poza ramy klasycznej monografii naukowej wychodzi, wyjaśniając, że książki nie da się do niej zredukować:

Jest czymś więcej: świadectwem doświadczeń z perspektywy osobistej, ale zanurzonej jednak w okolicznościach o charakterze publicznym. Prywatne czynię w niej publicznym, a publiczne dokonało ingerencji w moje życie prywatne głębiej, niż można by przypuszczać akurat na tym polu:

⁴⁸ M.P. Markowski, *Polska, rozkosz, uniwersytet*, s. 64.

⁴⁹ Tamże, s. 112.

⁵⁰ Tamże, s. 352.

⁵¹ Tamże, s. 392. Markowski wyjaśnia, że nie ma na myśli tzw. popularyzacji nauki, wprowadzającej rozróżnienie na „popularyzatora” i „badacza”.

⁵² B. Karpińska-Musiał, *Harcowanie na planie. Her-storia stawania się matką akademicką w polskim uniwersytecie*, Lublin 2021, s. 21.

rozwijania kariery akademickiej przez ostatnie dwudziestolecie w polskim uniwersytecie równoległe do stawiania się matką trojga dzieci⁵³.

Książka Karpińskiej-Musiał jest bowiem opowieścią nie tylko o stawianiu się matką-akademiczką i akademiczką-matką, ale i o (niedokonanej) „habilitacji w cieniu reformy Jarosława Gowina”. W 2018 roku autorka złożyła wniosek habilitacyjny, ale stopnia jej odmówiono, również w procedurze odwoławczej. W *Harcowaniu* informuje o tym fakcie w nekrologu dorobku: „W lutym 2019 roku, po upływie roku od złożenia wniosku, uchwałą Rady Wydziału z 22 lutego 2019 roku odmówiono dr Beacie Karpińskiej-Musiał stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie nauk społecznych w dyscyplinie pedagogika”⁵⁴. Konkluzja? „Dorobek umarł, bo nie spełnił kryteriów nieformalnych. Spełniając prawie wszystkie kryteria formalne. Ale umarł. A obok, w ciągu paru dni, umarła też jej wiara w uniwersytet jako instytucję merytoryczną. Wiara poległa w tym samym grobie”⁵⁵.

Harcowanie na planie jest – jak *Polska, rozkosz, uniwersytet* – „opowieścią edukacyjną” (o „dojrzwaniu akademickim”⁵⁶ i zmianie „własnej tożsamości akademickiej”⁵⁷), przede wszystkim jednak literaturą zaangażowaną, gorliwą krytyką mechanizmów władzy w akademii. Intencje autorki odślania zasygnalizowane w tytule „dokazywanie” i „swawolenie”, a więc działalność wywrotowa, anarchistyczna i pozasystemowa (jednostka procedująca wniosek o awans naukowy nie była uczelnią macierzystą autorki), w „polu władzy”. „Plan” to właściwie rozumiana po goffmanowsku i bourdieu’owsku⁵⁸ scena – „polska akademia przełomu milenijnego”⁵⁹. Uznając, że została przez recenzentów i komisję upokorzona, zamiast „awanturować się w mediach”⁶⁰ jak inni habilitanci, Karpińska-Musiał dokonuje subwersji monografii naukowej, sprawiając, że staje się ona autoteorią.

Autorka określa metodologiczne ramy monografii, odnosząc się w tytule do herstorii, a we wprowadzeniu – do tradycji badań autoetnograficznych, przedstawianych – za Ewą Kępą – jako „strategia pisania sercem”. „Mieszam [...] *arche z ratio*, afekt z rozumem. Teorię z doświadczeniem. Przeżycie z jego analizą. Przeszłość z terażniejszością. Macierzyństwo z pracą”⁶¹ – zapowiada. Jednak chociaż definicje autoteorii i autoetnografii bywają zbieżne (np. taka: autoetnograf łączy memuar z badaniem codzienności danej społeczności, tworząc „silnie spersonalizowane odślaniające teksty, w których autorzy opowiadają historie o swoich własnych życiowych

⁵³ Tamże, s. 13.

⁵⁴ Tamże, s. 294.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże, s. 18.

⁵⁷ Tamże, s. 23.

⁵⁸ Bourdieu definiuje pole uniwersyteckie jako miejsce „nieustannej konkurencji o prawdę świata społecznego i samego świata uniwersyteckiego”, w którym zajmuje się pozycję określoną „przez pewną liczbę własności, wykształcenie, tytuły, status, wraz z wszelkimi wiążącymi się z nimi formami solidarności i przynależności” (P. Bourdieu, *Homo Academicus. Postowie – dwadzieścia lat później*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 1(7), s. 34).

⁵⁹ B. Karpińska-Musiał, *Harcowanie na planie*, s. 18.

⁶⁰ Tamże, s. 307.

⁶¹ Tamże, s. 363.

doświadczeniach, odnosząc to, co osobiste, do tego, co kulturowe⁶²), jest coś, co je różni – autoteorie wyraźnie ciążą ku beletryście.

Znikanie Morskiej to właściwie opowieściowiony dziennik, którego literackość mierzona jest m.in. grammi gatunkowymi – autorka przedstawia np. protokół z przesłuchania samej siebie, w którym występuje w rolach detektywa, wartownika, strażnika w więzieniu i donosiciela⁶³, a następnie własne doświadczenia układa w formę draftu „półfikcyjnego opowiadania”⁶⁴. Z kolei Karpińska-Musiał stylizuje opowieść o habilitacji na dramat w sześciu aktach, w którym występują m.in.: Habilitantka wtedy i Habilitantka teraz (ich dialog pozwala autorce dynamicznie zrelacjonować własne oczekiwania z przeszłości i skonfrontować je z przemyśleniami po fakcie), Chór, Recenzenci, Członkowie KH, Rodzina. W satyrycznych zapędach wspiera Karpińską-Musiał anarchizyczna metafora karnawału – fragmenty recenzji przedstawione zostają np. w formie dziecięcej wyliczanki, przeplatane obalającymi je cytatami z prac różnych badaczy.

Harcowanie jest – jak *Znikanie Morskiej* – opowieścią o przemianie. „Habilitantka teraz” wie znacznie więcej niż „Habilitantka wtedy”, pracuje nad afektami, które zidentyfikowała jako traumę, a jej historię kończy znamienne „Już nie czekam” (na zmianę decyzji komisji). Obie narracje mają charakter autoterapeutyczny. Karpińska-Musiał pisze wprost o „[m]entalnej detoksykacji”⁶⁵ i potencjale autoetnografii jako procesie, który służy „zaleczaniu emocjonalnych blizn przeszłości”⁶⁶. Performatyczność *Harcowania* polega na tym, że pisząc książkę, autorka przeszła ten proces, umocniła się w samodzielnej ocenie własnej wartości jako naukowczyni.

Homo academicus polonicus

W swoim studium Fournier wskazuje na potencjał autoteorii jako „wywrotowego lub transformatywnego sposobu krytyki władzy instytucjonalnej”⁶⁷. Przybliżone w tym artykule polskie realizacje tej praktyki piśmienniczej potwierdzają jej tezę. W *Znikaniu Morskiej*, *Polsce, rozkoszy, uniwersytecie* Markowskiego oraz *Harcowaniu na planie* Karpińskiej-Musiał przedmiotem osądu jest m.in. instytucja akademii i pozycja *homo academicus*⁶⁸. Markowski formułuje swój manifest z pozycji osoby poza układem, niezależnej i docenianej, bo przecież „jest jedną z głównych postaci polskiej humanistyki. Jego pozycję potwierdza imponująca lista publikacji, spektakularna kariera akademicka, intensywna działalność organizacyjna i *last but not least*,

⁶² L. Richardson, *Writing: A Method of Inquiry*, cyt. za: A. Kasperczyk, *Autoetnografia – w stronę humanizacji nauki*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, t. 10, nr 3, s. 8.

⁶³ I. Morska, *Znikanie*, s. 36.

⁶⁴ Tamże, s. 38.

⁶⁵ B. Karpińska-Musiał, *Harcowanie na planie*, s. 39.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ L. Fournier, *Autotheory as a Feminist Practice*, loc. 262.

⁶⁸ Pojęcie zapożyczyłam od Pierre’a Bourdieu (*Homo Academicus*, 1988). O neoliberalnym zniewoleniu akademickim (np. presji rywalizacji i konkurencyjności) w kontekście książki Bourdieu pisze M. Czerepaniak-Walczak, *Homo academicus w świecie homo economicus. O obszarach i przejawach zmagania z akademickim zniewoleniem*, „Pedagogika Szkoły Wyższej” 2014, nr 1, s. 11-24.

uznanie, jakie zdobył w świecie zachodniej akademii⁶⁹. Jego „opowieść edukacyjną” wyróżnia skupienie na rozkoszach. Natomiast sam fakt usunięcia ze *Znikania* Morskiej fragmentu, w której pseudonimowana jest konkretna sytuacja mająca miejsce w akademickiej społeczności, wskazuje na to, jak drażliwa jest kwestia krytyki uniwersytetu wyrażona z perspektywy kobiecej i środowiskowej.

Opowiadając o władzy oraz mechanizmach włączania i wykluczania, Karpińska-Musiał, a także Morska (w usuniętym fragmencie) podejmują tematykę znaną z ciężących ku społecznej satyrze powieści akademickich, których autorzy posługują się cytatem i pastiszem oraz ironią. Często jest to śmiech przez łzy, bo przecież, jak pisze Elaine Showalter, prekursorka ginokrytyki i autorka monografii *campus novel*, „życie akademickie niesie ze sobą tak wiele cierpienia, tyle zmarnowanych albo złamanych żywotów”⁷⁰.

Najbardziej radykalny gest wykonała Beata Karpińska-Musiał, dokonując subwersji monografii naukowej. Przypomnijmy, że ta polegająca na zawłaszczaniu praktyka wiąże się ze sztuką krytyczną. Wychodząc od etymologii (*to subvert – destroy, ruin*), Łukasz Ronduda definiuje subwersję jako „fizyczn[ą] operacj[ę] na jakimś przedmiocie”, „wywrócenie”, „transformację”, w szerszym znaczeniu określając ją jako „protest z wewnątrz krytykowanej rzeczywistości”⁷¹. Respektując oczekiwania pokładane w monografii jako akademickim gatunku naukowym, skrupulatnie odtwarzając jej skostniałą strukturę (i odpowiadając w ten sposób na zastrzeżenia recenzentów jej habilitacyjnego dorobku), autorka rozsadza ją zarazem od środka – nawet nie infekowaniem autobiografią (to mieści się bowiem w uznanej za naukową metodzie autoetnograficznej), lecz ostentacyjną literackością.

BIBLIOGRAFIA

Autoteorie

- Cvetkovich A., *Depression: A Public Feeling*, Durham–London 2012, <https://doi.org/10.1215/9780822391852>
- Karpińska-Musiał B., *Harcowanie na planie. Her-storia stawania się matką-akademicką w polskim uniwersytecie*, Lublin 2021.
- Markowski M.P., *Polska, rozkosz, uniwersytet. Opowieść edukacyjna*, Kraków 2021.
- Morska I., *Szaleństwo Niny Malech*, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, akc. 2980/20, nr inwent. 6542.
- Morska I., *Znikanie*, Kraków 2019.

⁶⁹ Tak przedstawia Markowskiego krytycznie nastawiony do *Polityki wrażliwości* J. Sowa (*Humanistyka płaskiego świata*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 193). *Polska, rozkosz, uniwersytet* wydaje się być pozytywną odpowiedzią na tę krytykę.

⁷⁰ E. Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)*, red. nauk. tłum. E. Kraskowska, E. Rajewska, przeł. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, „Studenckie Debiuty Przekładowe” 2015, t. 1, s. 11.

⁷¹ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 9.

- Nelson M., *Argonauci*, przeł. K. Gucio, Wołowiec 2020.
- Preciado P.B., *Testo ćpun. Seks, polityka i narkotyki w dobie farmakopornografii*, przeł. S. Królak, Warszawa 2021.


Konteksty

- Boruszkowska I., *Defekty. Literackie auto/pato/grafie. Szkice*, Kraków 2016.
- Boruszkowska I., *Projekt depatologizacji uczuć negatywnych. O książce Ann Cvetkovich „Depression: A Public Feeling”*, „Wielogłos” 2017, nr 2, s. 115–125.
- Clare R., *Becoming Autotheory*, „Arizona Quarterly. A Journal of American Literature, Culture, and Theory” 2020, vol. 76, no. 1, s. 85–107. <https://doi.org/10.1353/arq.2020.0003>
- Dolan J., *Feeling Women’s Culture: Women’s Music, Lesbian Feminism, and the Impact of Emotional Memory*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism” 2012, no. 1, s. 205–219. <https://doi.org/10.1353/dtc.2012.0002>
- Foster H., *Post-krytyczność*, przeł. A. Rogulska, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 160–168.
- Fournier L., *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, Massachusetts–London 2021. <https://doi.org/10.7551/mitpress/13573.001.0001>
- Fournier L., *Sick Women, Sad Girls, and Selfie Theory: Autotheory as Contemporary Feminist Practice*, „a/b: Auto/Biography Studies” 2018, vol. 22, no. 2, s. 643–662; [przedruk w:] *Life Writing Outside the Lines: Gender and Genre in the Americas*, eds. E.C. Karpinski, R.A. Chansky, New York 2020. <https://doi.org/10.1080/08989575.2018.1499495>
- Gordon A., *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis 2008.
- Hawkins J., *Smart Art and Theoretical Fictions*, <https://journals.uvic.ca/index.php/cttheory/article/view/14880/5775> [dostęp: 24.06.2022].
- Iwasiów I., *Humanistyka, zmiana, autobiografia. Studium przypadku osobistego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2021, nr 1(60), s. 15–31. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.60.02>
- Kasperczyk A., *Autoetnografia – w stronę humanizacji nauki*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, t. 10, nr 3, s. 6–13. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.10.3.01>
- Koziołek R., *Teoria literatury jako akt wiary*, [w:] *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok, Katowice 2012.
- Kraskowska E., *Po sześćdziesiątce. Autobiograficzna eseistyka feministek drugofalowych*, „Autobiografia” 2018, nr 1(10), s. 129–140. <https://doi.org/10.18276/au.2018.1.10-11>
- Markowski M.P., *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013.
- Miller N.K., *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York–London 2013. <https://doi.org/10.4324/9781315866512>
- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- Showalter E., *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)*, red. nauk. tłum. E. Kraskowska, E. Rajewska, przeł. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, „Studenckie Debiuty Przekładowe” 2015, t. 1.

- Sowa J., *Humanistyka płaskiego świata*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 192–207.
- Wiegman R., *Introduction: Autotheory Theory*, „Arizona Quarterly. A Journal of American Literature, Culture, and Theory” 2020, vol. 75, no. 1, s. 1–14. <https://doi.org/10.1353/arq.2020.0009>
- Zwartjes A., *Autotheory as Rebellion: On Research, Embodiment, and Imagination in Creative Nonfiction*, „Michigan Quarterly Review”, <https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2019/07/autotheory-as-rebellion-on-research-embodiment-and-imagination-in-creative-nonfiction/> [dostęp: 26.06.2022].

Izabella Adamczewska-Baranowska – adiunktka w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego (Katedra Teorii Literatury). Specjalizuje się w teorii literatury faktu. Autorka książek *Jacek Hugo-Bader. Włóczęga* (2022), *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego* (2020) oraz „*Krajobraz po Małowskiej*”. *Ewolucja powieści środowiskowej w najnowszej polskiej literaturze* (2011). Publikowała m.in. w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Er(r)go”, „Tekstach Drugich” i „Zeszytach Prasoznawczych”.
E-mail: izabella.adamczewska@uni.lodz.pl

AGNIESZKA NĘCKA-CZAPSKA
Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0002-0874-0295>



(Z)istnieć w sieci

Strategie polskich pisarzy w social mediach

STRESZCZENIE

Szkic próbuje pokazać znaczenie social mediów dla pisarek i pisarzy. Autorka skoncentrowała się na działalności (auto)promocyjnej autorek i autorów prowadzonej za pośrednictwem social mediów (ze szczególnym uwzględnieniem Facebooka). Analizie poddane zostały przede wszystkim fanpage'e zarządzane przez samych prozaików (m.in. Joanna Bator, Katarzyna Bonda, Jacek Dehnel, Remigiusz Mróz, Szczepan Twardoch, Michał Witkowski, Jakub Żulczyk). Nadrzędnym celem szkicu było pokazanie, w jaki sposób autorki i autorzy (reprezentujący różne gatunki literackie) podchodzą do kwestii budowania własnej marki i w jaki sposób modelują swoje wizerunki.

Słowa kluczowe

social media, Facebook, autopromocja, strategie marketingowe, wizerunek, pisarze i pisarki w XXI wieku



SUMMARY

To Exist on the Web. Strategies of Polish Writers in Social Media

The sketch tries to show the importance of social media for writers. The author focused on the (auto)promotional activity of authors carried out via social media (with particular emphasis on Facebook). The analysis would primarily cover fan pages managed by prose writers themselves (including Joanna Bator, Katarzyna Bon-
da, Jacek Dehnel, Remigiusz Mróz, Szczepan Twardoch, Michał Witkowski, Jakub Żulczyk). The main aim of the sketch was to show how the authors (representing various literary genres) approach the issue of building their brand and how they model their images.

Keywords

social media, Facebook, self-promotion, marketing strategies, writers in the 21st century

Dziś nie ma już najmniejszych wątpliwości co do tego, że pisarki i pisarze, chcąc (za)istnieć w szerszej świadomości czytelniczej, powinni budować własne „marki”¹, by zdobywać uznanie publiczności i – co równie istotne – muszą to robić przy wykorzystaniu różnych kanałów komunikacji (w tym mediów wysokonakładowych czy social mediów)². Zdaniem Wojciecha Chmielarza, „najlepsza i najskuteczniejsza w tej chwili reklama to media społecznościowe”³. Stało się tak między innymi dlatego, że media społecznościowe „dla wielu osób są stałym i zupełnie naturalnym elementem codzienności stanowiącym bardzo ważny sposób porozumiewania się z innymi ludźmi, wyrażania siebie, zaspokajania swoich potrzeb i załatwiania rozmaitych spraw”⁴. Zamieszczane na nich wpisy mają intrygować i angażować odbiorców, a także dzięki możliwości szybkiej wymiany zdań budować interpersonalne relacje. Wszak social media cechują się nie tylko

¹ O potrzebie posiadania „marki” pisał Dominik Antonik. Zob. tenże, *Pisarz jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.

² Kwestie te były już komentowane. Zob. np.: I. Adamczewska, *Pisarz w mediach masowych, czyli autentyczność jako literacki chwyt (auto)promocyjny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6; D. Antonik, *Pisarz jako marka...*; M. Maryl, *Kim jest pisarz (w internecie)?*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6; D. Nowacki, *Spełnienia wyższego rzędu. O spotkaniu literatury z medialnością i pragnieniach pisarzy*, [w:] tegoż, *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*, Katowice 2011.

³ Z. Karaszewska, S. Stanko, *Pod podszewką. Prawdziwy wizerunek pisarza*, Warszawa 2018, s. 27. Innego zdania był Jonathan Franzen, który „ubolewa, że pisarze są obecni w mediach społecznościowych. Twierdzi, że rolą pisarza jest obserwacja i stanie w cieniu, a nie pokazywanie się publicznie i tworzenie banalnych postów. Cierpi na tym jakość literatury”. Tamże, s. 215. W niniejszym szkicu uwagę skoncentrowałam przede wszystkim na Facebooku, ponieważ większość pisarek i pisarzy publikuje te same posty na Facebooku i Instagramie lub wykorzystuje te media do promowania treści z YouTube’a. Według *Social media w Polsce i na świecie. Raport Digital 2022*, 32,86 milionów Polaków (87%) jest użytkownikami Internetu, zaś 27,20 mln (72%) aktywnie korzysta z social mediów, wśród których najpopularniejszą platformą społecznościową jest Facebook (88,1%). <https://grupainfomax.com/social-media/social-media-w-polsce-i-na-swiecie-raport-digital-2022/> [dostęp: 3.05.2022].

⁴ J. Szumniak-Samolej, *Potencjał biznesowy mediów społecznościowych. Diagnoza – metody – komunikacja*, Warszawa 2015, s. 9.

dużym zasięgiem, dostępnością bez względu na płeć, wiek, wykonywany zawód czy miejsce zamieszkania/przebywania, ale i szybką oraz efektywną publikacją (mogących zawierać zdjęcia lub nagrania wideo) treści, nastawioną na dwukierunkową komunikację i możliwość modyfikacji opublikowanych komunikatów⁵. Dzięki temu, że dostęp do nich nie jest utrudniony, tworzą się społeczności wirtualne skoncentrowane wokół konkretnych autorek i autorów, książek lub tematów. Podobne konstatacje sformułował Maciej Maryl, którego zdaniem pisarki i pisarze nie mogą bagatelizować sieci: „Obecność w internecie nie jest zatem wyłącznie substytutem działań marketingowych prowadzonych w innych środkach przekazu (prasa, telewizja), ale staje się powoli obowiązkiem pisarza współczesnego, stanowiąc kanał dostępu do odbiorcy”⁶. W grę zatem wchodzi już nie tylko strony internetowe prezentujące postać i twórczość poszczególnych autorek i autorów, literackie blogi czy służące do wymiany poglądów fora internetowe, ale także – a może przede wszystkim – właśnie media społecznościowe. To z ich pomocą pisarki i pisarze skupiają wokół siebie wiernych czytelników, wykorzystując przestrzeń wirtualną do porozumiewania się z odbiorcami⁷ oraz traktując sieć jako arenę kreowania i manipulowania własnym wizerunkiem⁸. Zmianie, co naturalne, ulega relacja pisarz–czytelnik, a to powoduje, że „dostęp” do twórcy wydaje się nie tylko szybszy i prostszy, ale także odzierający autorkę/autora z aury tajemniczości. To relacja, która – mniej lub bardziej – redukuje dystans, imituje wsłuchiwanie się w potrzeby odbiorców i spełnianie czytelnicznych oczekiwań. Dzieje się tak m.in. dlatego, że w ostatnich latach coraz silniej zauważalna jest zmiana w postrzeganiu kwestii promocyjnych. Łukasz Śmigiel konstatował:

⁵ Zob. M. Bartosik-Purgat, *Nowe media w komunikacji marketingowej przedsiębiorstw na rynku międzynarodowym*, Warszawa 2019, s. 157.

⁶ M. Maryl, *Kim jest pisarz (w internecie)?*, s. 82.

⁷ Dominik Antonik zauważa: „Komunikowanie quasi-bezpośrednie poszerza wspólną przestrzeń do wymiarów wcześniej niespotykanych, gdzie niemożliwy jest fizyczny, bezpośredni kontakt, a mimo to dochodzi do nawiązania rzeczywistej interakcji i dialogu”. D. Antonik, *Autor jako marka...*, s. 140. Potwierdził te rozpoznania Remigiusz Mróz, odpowiadając na pytanie Justyny Sobolewskiej o to, czy nie nuży go ciągły kontakt z czytelnikami: „Absolutnie nie! Choć kiedy nieraz w trakcie dnia stara się skontaktować ze mną kilkaset osób, potrafi to przytłoczyć. Czasem jednak pojawia się zainteresowanie sferą prywatną – z początku mnie to dziwiło, bo pisarz właściwie jest tajnym agentem swoich książek. Ostatnio ktoś zwrócił mi uwagę, że ludzie w ten sposób starają się upewnić, że Remigiusz Mróz to prawdziwa osoba, a nie grupa pisarzy ukrywających się pod pseudonimem. O ile tego się spodziewałem, o tyle propozycje udziału w programach dla celebrytów i kampaniach reklamowych były pełnym zaskoczeniem. Okazuje się, że duże koncerty widzą potencjał marketingowy w pisarzach! I to w kraju, w którym rzekomo ludzie nie czytają. To może być kolejny dowód na to, jak dalece statystyki rozmiągają się z rzeczywistością”. *Polski horror religijny*, Z Remigiuszem Mrozem rozmawia Justyna Sobolewska, „Polityka”, 18 lipca 2017, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1712456,1,remigiusz-mroz-o-swojej-literackiej-drozdzie.read?print=true/> [dostęp: 6.04.2022].

⁸ Por. M. Maryl, *Kim jest pisarz (w internecie)?*, s. 93. Jak przypominali Ewelina Sasin i Piotr Marecki: „Rola agenta literackiego jest nie tylko wspieranie pisarzy w wydaniu książek, ale także kreowanie ich medialnego wizerunku na polu literackiego, na polu celebryckiego poprzez próby pozyskania czasu telewizyjnego w modnych programach, czy prowadzenie dedykowanych stron internetowych i fanpage’y”. P. Marecki, E. Sasin, *Geneza i rozwój pola literackiego w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu*. Podręcznik, red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, Kraków 2015, s. 55.

Marketing literacki przestaje być jedynie zbiorem prostych przekazów reklamowych. Najważniejsza staje się interakcja z odbiorcą i wciąganie go do wirtualnej zabawy. Bardziej liczy się wartość dodana do produktu niż sam produkt. Nowe formy promocji literackiej mają oddziaływać na emocje czytelnika [...]. Dzięki portalom społecznościowym, takim jak Twitter czy Facebook, miłośnik literatury może nie tylko poznać autora książki, ocenić jego dzieło, ale także integrować się z innymi czytelnikami i wymieniać się z nimi doświadczeniami. Czytelnik przestaje być anonimowy, ale zmienia się także rola samego pisarza. Autor zostaje zmuszony do wyjścia z za swojej książki i pokazania twarzy⁹.

To już zatem nie tylko spotkania autorskie czy filmy promocyjne prezentujące wydawane książki, ale także – a może przede wszystkim – iluzja bezpośredniego i natychmiastowego kontaktu z autorką czy autorem osiągnięta poprzez pozostawianie komentarzy pod publikowanymi przez nich postami. W konsekwencji niewielu twórców decyduje się dziś na zakładanie własnego profilu. Większość korzysta z dobrodziejstwa mediów społecznościowych. Dość wspomnieć choćby Joannę Bator, Tomasza Białkowskiego, Katarzynę Bondę, Wojciecha Chmielarza, Sylwię Chutnik, Jacka Dehnela, Wiolettę Grzegorzewską, Ingę Iwasiów, Małgorzatę Kalicińską, Marka Krajewskiego, Wojciecha Kuczoka, Jakuba Małeckiego, Dorotę Masłowską, Zygmunta Miłoszewskiego, Remigiusza Mroza, Daniela Odiję, Łukasza Orbitowskiego, Magdalenę Parys, Grażynę Plebanek, Radka Raka, Szczepana Twardocha, Michała Witkowskiego czy Jakuba Żulczyka¹⁰. To zaledwie kilka przykładów reprezentujących różne gatunki literackie autorek i autorów, którzy prowadzą swoje profile na Facebooku i/lub Instagramie czy TikToku, opowiadających się za różnymi strategiami (auto)promocyjnej obecności. Dzielią się tam informacjami ze swojej codzienności, chwalą sukcesami, szukają wsparcia po odniesieniu porażki, informują o spotkaniach autorskich, nagraniach podcastów i udzielonych wywiadach, piszą

⁹ Ł. Śmigiel, *Wybrane strategie promocji książek w Polsce i na świecie z wykorzystaniem nowych mediów*, [w:] *Teorie komunikacji i mediów*, t. 3, red. M. Graszewicz, J. Jastrzębski, Wrocław 2010, s. 388.

¹⁰ Niektórzy z nich decydują się na osobne prowadzenie profilu prywatnego (dostępnego tylko dla realnych znajomych) i zawodowego (dostępnego dla każdego). Większość jednak łączy obie przestrzenie, starając się zgromadzić wokół siebie jak najwięcej osób. I tak np. Joanna Bator ma 11 tys. obserwatorów, Tomasz Białkowski – 1,5 tys., Katarzyna Bonda – 62 tys., Wojciech Chmielarz – 27 tys., Sylwia Chutnik – 47 tys., Jacek Dehnel – 56 tys., Wioletta Grzegorzewska – 1677, Inga Iwasiów – 6,2 tys., Małgorzata Kalicińska – 12 tys., Marek Krajewski – 21 396 tys., Wojciech Kuczok – 4,9 tys., Jakub Małecki – 14 tys., Dorota Masłowska – 21 tys., Zygmunt Miłoszewski – 59 tys., Remigiusz Mróz – 146 617 tys., Daniel Odija – 1,9 tys., Łukasz Orbitowski – 2,5 tys., Magdalena Parys – 3,4 tys., Grażyna Plebanek – 8 752 tys., Radek Rak – 2,3 tys., Szczepan Twardoch – 70 295 tys., Michał Witkowski – 16 101 tys., Jakub Żulczyk – 114 892 tys. Liczby obserwujących są, jak widać z tego krótkiego zestawienia, dość różne. Wiąże się to z różnymi okolicznościami, np. tym, jak często wrzucane są nowe treści, czy książki pisarki/pisarza były ekranizowane, jak bardzo angażujące posty pisarz/pisarka publikuje i czy uwaga odbiorców dzielona jest także pomiędzy fanpage autorki/autora i fanpage jej/jego książek lub/i fanpage prowadzony przez wielbiciela konkretnej twórczości. Rynek zagraniczny wydaje się pod tym względem bardziej rozwinięty. Dość wspomnieć Joanne Murray Rowling, której profil na Facebooku obserwuje 6,7 mln osób, fanpage Johna Ronalda Reuela Tolkiena obserwują 2 mln osób, zaś Stiega Larssona – 810 tys. fanów (wszystkie dane na dzień 29.04.2022).

o targach książki i programach, w których będą brali udział lub zbliżających się premierach książkowych, komentują zdarzenia polityczno-społeczno-gospodarcze albo piszą o własnych zainteresowaniach, polecając lektury, filmy, spektakle, koncerty lub publikują fragmenty własnej twórczości. Jak zauważyła Anna Robak-Reczek:

Niektórzy, jak np. Marek Krajewski, Jakub Małecki czy Radek Rak, są oszczędni w udzielaniu informacji o prywatnym życiu. Inni z kolei chętniej wpuszczają fanów w swój świat. To, co cenią sobie czytelnicy, to autorska kuchnia – miejsce pracy, proces twórczy. Widać to po reakcjach na posty o tej tematyce i autorzy mniej lub bardziej dzielą się tym z czytelnikami – Joanna Bator pokazuje prace redakcyjne i korektę najnowszej powieści. Łukasz Orbitowski mówi o zbieraniu materiałów do książki. Pojawiają się fragmenty tekstów, opisy pisarskich sukcesów i porażek. Autorzy radzą się czytelników a to co do wyboru imienia bohaterki, a to ustalają nazwę ulicy czy wreszcie pytają, jak wyglądała techniczna strona montowania telefonów w PRL-u. Czy są to ciekawe, angażujące teksty? Oczywiście! Czy służą promocji? Jasne. Gdy książki pojawiają się wreszcie w księgarniach, czytelnicy, zaangażowani w proces ich powstawania, czekają na nie z mniejszą ekscytacją niż autor¹¹.

Przykładem takiej strategii może być post Katarzyny Bondy oznaczony hasztagiem #łowcapersonaliów, zamieszczony 8 kwietnia 2022 roku, w którym prozaiczka zachęca do podsyłania propozycji personaliów złoczyńcy:

Skończyły mi się personalia dla niegodziwców. 😊 Poszukuję ochotników! 😊 CZY SĄ MOŻE CHĘTNI? Coby nie zdradzić płci złoczyńcy, szanse mają i dziewczyny i chłopaki (na tej sali panuje pełna równość). Skompiluję z tych wiktuałów imię i nazwisko, ksywy też mile widziane (O tak!)
Wpisujcie w komentarzach! 📝
Uprzedzam lojalnie, że to szczególnie okrrrrropna postać. 😬Wchodzicie do fabuły na własne ryzyko!
Zapraszam do zabawy, a rozwiązanie ujawnię, kiedy książka będzie wydrukowana. Ufff, jak dobrze, że mam kilka serii, to nie będzie spojlera przy najbliższej premierze [...]¹².

Albo wpis Joanny Bator opublikowany 26 kwietnia 2022 roku, w którym autorka *Piaskowej góry* również prosi o pomoc swoich czytelników:

Pytanie do znawców motoryzacji. Pomogliście mi z motocyklem przy „Gorzko...”, teraz potrzebuję innego pojazdu z dawnych lat. Otóż tak

¹¹ A. Robak-Reczek, *Autor gra w Instagrama*, <https://nowymarketing.pl/a/29930,autor-gra-w-instagram/> [dostęp: 29.04.2022].

¹² <https://www.facebook.com/katarzyna.bonda/posts/530579718432353/> [dostęp: 29.04.2022].

- mamy 1967 rok mniej więcej. Bohater jeździ dostawczakiem, przywozi towar do wiejskiego sklepu. Co to mógłby być za pojazd?¹³

To niezwykle ważne, by wciągać odbiorców w interakcję, zachęcać do zostawiania reakcji pod postami czy komentarzy. Wszystko to zwiększa „zasięgi”, sprawiając, że publikowane na Facebooku treści mają szansę dotrzeć do większej liczby osób. W rezultacie dzięki social mediom prowadzone być mogą rozmaite, często intrygujące, kampanie reklamowe. Dość wspomnieć choćby przeprowadzoną na profilu Remigiusza Mroza akcję promocyjną wykorzystującą jego prywatne relacje z Katarzyną Bondą. Przypomnijmy, że w marcu 2019 roku Mróz - za pomocą hashtagów: #BondaRoztopiłaMroza, #MrózChwyciłBondę - na swoich social mediach powiadomił o romansie z autorką *Pochłaniacza*¹⁴. Reakcje na tę wiadomość zarówno czytelników, jak i plotkarskich portali (takich jak m.in. Pudelek.pl, „Party”, „Super Express”¹⁵) odbiły się szerokim echem, zaś Mróz i Bonda zostali okrzyknięci „najgorętszą parą polskiego kryminału”¹⁶. Podzielenie się intymnymi szczegółami z życia prywatnego - co dziś nie należy do rzadkości - połączone zostało z promowaniem ich twórczości przy różnych okazjach. W efekcie liczne wywiady w prasie wysokonakładowej czy telewizji śniadaniowej podbudowały pozycję pisarzy, ugruntowując posiadany przez nich status literackich celebrytów¹⁷. Sytuację wykorzystały także księgarnie, które - jak Woblink czy Księgarnia Autorska - zaoferowały rabaty na e-booki Bondy i Mroza¹⁸.

Podobnie angażujące posty odnaleźć można na profilu Jakuba Żulczyka, dość często komentującego zdarzenia z życia politycznego. Dużym zainteresowaniem cieszył się prozaik zwłaszcza wtedy, gdy stanął przed sądem za obrazę prezydenta Polski Andrzeja Dudy¹⁹. Pojawiające się w internecie memy i liczne

¹³ <https://www.facebook.com/JoannaBatorProfil/posts/381986610603086/> [dostęp: 29.04.2022].

¹⁴ <https://www.instagram.com/p/Bvjh9I7lvmy/> [dostęp: 29.04.2022]; https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1029596830562955&id=170907233098590/ [dostęp: 29.04.2022]. Opublikowany na Facebooku post uzyskał 13 tys. pozytywnych reakcji, 1,3 tys. komentarzy i 329 udostępnień.

¹⁵ Zob. m.in. *Katarzyna Bonda i Remigiusz Mróz są parą!*, https://www.pudelek.pl/artykul/143960/katarzyna_bonda_i_remigiusz_mroz_sa_para_wiedzieliscie_jeszcze_przed_nami_i_dostrzegaliscie_wiecej_niz_my_foto/ [dostęp: 20.04.2022]; E. Gołębiowska, *News dnia! Remigiusz Mróz i Katarzyna Bonda są parą!*, <https://party.pl/newsy/remigiusz-mroz-i-katarzyna-bonda-sa-para-118624-r1/> [dostęp: 20.04.2022]; *Romans dekady! To oni są najbardziej płodną parą w Polsce*, <https://www.se.pl/wiadomosci/gwiazdy/romans-dekady-to-oni-sa-najplodniejsza-para-w-polsce-aa-cFNA-2AEM-4Pw5.html> [dostęp: 20.04.2022].

¹⁶ A. Kowalska, *Katarzyna Bonda i Remigiusz Mróz, czyli najgorętsza para polskiego kryminału. Na Facebooku ogłosili, że są parą*, <https://dziennikzachodni.pl/katarzyna-bonda-i-remigiusz-mroz-czyli-najgorętsza-para-polskiego-kryminału-na-facebooku-ogłosili-ze-sa-para/ar/13975647> [dostęp: 20.04.2022].

¹⁷ P. Dunin-Wąsowicz, *Co tu się stało z literaturą*, „Lampa” 2004, nr 9, s. 20.

¹⁸ <https://facebook.com/autorskajedynataka/photos/a.1602906303261108/2227180434167022> [dostęp: 7.04.2022].

¹⁹ Zob. m.in.: P. Kozłowski, *Żulczyk nazwał prezydenta Dudę „debilem”. Jest wyrok*, <https://kultura.dziennik.pl/news/artykuly/8329725,jakub-zulczyk-prezydent-andrzej-duda-debil-wyrok.html> [dostęp: 30.04.2022]; P. Śmiełek, *Wolność słowa, prawo do dozwolonej krytyki, czy też obraza prezydenta? Jest decyzja sądu ws. Jakuba Żulczyka*, <https://www.forbes.pl/opinie/>

komentarze spowodowały, że sprawą (przynajmniej przez moment) żyli również ci, którzy na co dzień słabo interesują się literaturą. Skandal, jak wiadomo, zawsze przyciąga uwagę²⁰. Zamieszczona na Facebooku informacja, że sprawa pisarza została umorzona, a on sam został uniewinniony, doczekała się aż 34 tysięcy pozytywnych reakcji, popartych 1,9 tysiącem komentarzy i 592 udostępnieniami²¹, co – jak na polskie realia – jest całkiem sporym osiągnięciem.

Duże emocje budzą także kwestie najbardziej aktualne, elektryzujące społeczeństwo – dość przywołać choćby post Jacka Dehnela, w którym pisarz dzieli się opinią na temat stwierdzeń dr. hab. Hieronima Grała dotyczących postrzegania Rosjan po agresji Federacji Rosyjskiej na Ukrainę²². Elektryzujące treści potrafią angażować w dyskusję, sprawiając, że nazwisko pisarza nie znika z publicznej przestrzeni (nawet wówczas, gdy nie promuje on żadnej nowości). Nie zawsze są to jednak pozytywne, wspierające komentarze. Bywa też, jak w przypadku Szczepana Twardocha, że mamy do czynienia z hejtowaniem prozaika za odniesienie sukcesu. W tym przypadku chodziło o to, że autor *Morfiny* został ambasadorem marki Mercedes-Benz, w zamian za co otrzymał granatowego CLS400 4MATIC. Zamieszczony na profilu Twardocha post wywołał lawinę komentarzy.

Kocham samochody. Nigdy się z tą miłością nie kryłem, dziś zaś chciałem z dumą ogłosić, że właśnie zostałem ambasadorem marki Mercedes-Benz Polska. Z tego powodu i dzięki uprzejmości Mercedes-Benz Inter-Car Zabrze wyjechałem wczoraj z salonu granatowym CLS400 4MATIC. Kilka tygodni temu gościłem na zlocie zabytkowych mercedesów w należącej do starego kumpla mercedesie W114 coupé z 1969 roku. Pamiętając o frajdzie jazdy zabytkową „strich-achtą” w nowoczesnym odpowiedniku tamtego wozu z wielką satysfakcją znalazłem dziś elementy wyposażenia zaprojektowane w ten sam, charakterystyczny dla Mercedesa sposób. Historyczna ciągłość marki zawsze była dla mnie ważna. Przyjemność z prowadzenia samochodu takiego jak CLS400, stworzonego dla kierowcy, należy zaś zarówno do historii, terażniejszości i – mam nadzieję – przyszłości motoryzacji. Czego sobie i Państwu życzę²³.

orzeczenie-ws-andrzej-duda-kontra-jakub-zulczyk-czy-doszlo-do-obrazy-prezydenta/wslwpl [dostęp: 30.04.2022]; *Żulczyk zniewazył prezydenta? Michał Rusinek o głośnej sprawie*, <https://ksiazki.wp.pl/zulczyk-zniewazył-prezydenta-michal-rusinek-o-glosnej-sprawie-6723851793357664a> [dostęp: 30.04.2022].

²⁰ Tym bardziej że przez pewien czas po wpisaniu w wyszukiwarce Google nazwiska prezydenta jedną z podpowiedzi było „debil”. Kontrowersyjna fraza została – zgodnie z regulaminem Google – usunięta przez automatyczny monitoring. <https://www.wirtualnemedia.pl/artykul/andrzej-duda-debil-haslo-google-znika-dlaczego> [dostęp: 30.04.2022].

²¹ <https://www.facebook.com/jakub.zulczyk/posts/469116454586217> [dostęp: 29.04.2022]. Podobny odzew zauważyć można było również w przypadku wcześniejszych postów dotyczących sprawy sądowej. Zob. np. <https://www.facebook.com/jakub.zulczyk/posts/466147044883158> [dostęp: 29.04.2022]; <https://www.facebook.com/jakub.zulczyk/posts/435459197951943> [dostęp: 29.04.2022].

²² <https://www.facebook.com/jacek.dehnel/posts/10160034764279914> [dostęp: 29.04.2022].

²³ <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10205350722309185&set=a.1201502239349> [dostęp: 29.04.2022].

W efekcie wywiązała się dyskusja dotycząca tego, czy pisarzowi wypada brać udział w takich akcjach marketingowych²⁴. Pod postem głos zabrali zarówno wydawcy, pisarze, jak i dziennikarze czy czytelnicy, spierając się o pisarski „etos” i „powinności” oraz o prawo do „godziwego zarobkowania”.

Opisane powyżej pisarskie aktywności – choć bywają zaskakujące, a tym samym efektowne i efektywne – należą jednak, jak się zdaje, do „standardów” wykorzystywania mediów społecznościowych przez autorki i autorów. Za jednego z najciekawszych pisarzy, którzy korzystają z social mediów, można uznać Michała Witkowskiego, który zdążył już przyzwyczaić swoich fanów do tego, że bywa kontrowersyjny i nazbyt często zaciera granice między sferą intymną a publiczną²⁵. Facebook stał się w ostatnich kilku latach główną areną aktywności prozaika, na której – podobnie do innych – publikuje fragmenty swojej prozy, zdjęcia archiwalne dokumentujące prywatne przeżycia i wspomnienia, ale również dość często wprost zachęca do kupowania swoich utworów (także tych niedostępnych w oficjalnym obiegu, jak *Fioletowe światło* czy *Autobiografia*)²⁶ lub nawołuje do zapraszania go na spotkania autorskie czy gani za zbyt niskie zainteresowanie jego prozą. Witkowski umie budować napięcie, choć – jak się zdaje – Facebooka wykorzystuje głównie w celach autopromocyjnych, kładąc duży nacisk na względy ekonomiczne. Bez wątpienia autor *Drwala* potrafi zaciekawic i w taki sposób dobierać przekaz, by zachęcic do wykupienia dostępu do zamkniętej grupy odbiorców, gdzie można czytać niepublikowane nigdzie indziej utwory. Tak na przykład promuje dostępne tylko i wyłącznie tam swoje autobiograficzne zapiski:

²⁴ O tym „sporze” pisało wówczas wiele portali, zob. np.: K. Błażejowska, *Pisarze do reklam!*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/literaci-do-reklam-29016> [dostęp: 30.04.2022]; D. Majewska, *Szczepan Twardoch przesiada się do mercedesa. Jest ambasadorem marki: jedni gratulują, inni nakręcają nagonkę*, <https://natemat.pl/147461,szczepan-twardoch-przesiada-sie-do-mercedesa-jest-ambasadorem-marki-jedni-gratuluja-inni-nakrecaja-nagonke> [dostęp: 30.04.2022]; M.I. Niemczyńska, *Twardoch ambasadorem Mercedesa, czyli pisarz nie wie dzmin, zasad miec nie musi*, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,18340925,twardoch-ambasadorem-mercedesa-czyli-pisarz-nie-wiedzmin-zasad.html> [dostęp: 30.04.2022]; J. Sobolewska, *Czy powinno nas oburzac, ze pisarz Szczepan Twardoch ambasaduruje marce Mercedes?*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1625377,1,czy-powinno-nas-oburzac-ze-pisarz-szczepan-twardoch-ambasaduruje-marce-mercedes.read> [dostęp: 30.04.2022]; ts\ntom, *„Nie składałem ślubów ubóstwa”. Twardocha spór o luksusowe auto*, <https://tvn24.pl/kultura-i-styl/szczepan-twardoch-zostal-ambasadorem-marki-mercedes-benz-ra557072-3306747> [dostęp: 30.04.2022].

²⁵ Na temat strategii autoprezentacyjnych Michała Witkowskiego pisałam szerzej w: *Destrukcyjne uzależnienie od „ścianek”. Casus Michała Witkowskiego*, [w:] *Zamieranie pisarzy*, red. M. Ładoń, G. Olszański, Katowice 2018.

²⁶ W poście datowanym na 28 października 2021 roku czytamy: „Przypominam moim Fankom i Fanom, że w «nielegalnym sklepiku» znajdują się wciąż cudne rzeczy: *Dziennik kubański* – powieść (ebook, videobook, audiobook), *Fioletowe światło* – powieść (ebook), *Opowiadanie Miłość last minute* – ebook, *Opowiadanie Royal Baby* – ebook, *Opowiadanie Midsommar* – ebook, *Opowiadanie Domek* – ebook, *Opowiadanie Trafieni (po renowacji)* – ebook, Najnowsze *Lubiewo* – videobook, Personal Pleacment w *Tangu*, Personal Placement w *Dzienniku kubańskim*, audiobooki wszystkich powieści z rynku, *Osoba śpi* – zbiór dawnych felietonów i tekstów rozproszonych. Polecam! Zgłaszajcie się na messengerze jak coś chcecie! Jednocześnie polecam się też ze wsparciem na patronite (MW SHOW), patronitowcy większość rzeczy mają za darmo!”, <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/433533034803795> [dostęp: 29.04.2022].

Autobiografia. Często zadawane pytania czyli FAQ:

Jak kupować, jak czytać?

Zgłaszać się do mnie na messengerze, czyta się w zamkniętej grupie „Autobiografia” w odcinkach.

Czy wyjdzie w książce papierowej w wydawnictwie?

Może, ale jak już umrą wszyscy o których piszę, a więc pewnie za 30 lat. W końcu inaczej jakbym miał opowiedzieć np. o romansach i konfliktach ze sławnymi, obecnie kąpiącymi się we fleszach i żyjącymi ludźmi? Musiałbym każde znane i nawet nieznanne ale istniejące imię i nazwisko cenzurować. Od razu miałbym proces. Jeśli to ma być szczerze to nie może wyjść w papierze, bo zaraz wszyscy zaczną się czepiać, co o nich napisałem. Nikt nie lubi być tak szczerze, często w negatywnym świetle opisany i każdy zawsze się czepia. Dlatego warto czytać już w grupie, a nie czekać na książkę. Pamiętajcie, że ja poznałem w życiu i wszedłem w rozliczne interakcje z setkami osób z pierwszych stron gazet, polityków, aktorów, piosenkarzy, piosenkarek, miliarderów, projektantów mody, pisarzy, wydawców, dziennikarzy, śpiewaków operowych, mafiozów i mafiozin... Nie były to osoby kryształowe... (Wystarczy przypomnieć sobie Dziennik kubański). Gdyby to szło do druku, ich ciemne sprawy musiałyby być srogo ocenzone! Natomiast nie można wytoczyć nikomu procesu o zniesławienie za to, że prywatnie, w drodze wyjątku, pokazał komuś swój rękopis. To nie jest upublicznienie. To tak samo, jak było z Dziennikiem kubańskim. Gdybym chciał go wydać w Znak, musiałbym udać się do Arkadiusza, o zgodę, on zacząłby wykreślać z niego różne zdania i sceny, musiałbym udać się do Jacka Dehnela o zgodę, do mnóstwa osób, każda zaczęłaby w tym grzebać i się czepiać... Niewiele by zostało! I teraz wyobraźcie sobie, że 3 tysiące osób, o które w życiu jakoś się otarłem ma to autoryzować i zaczyna gmyrać w tym tekście, temu się nie podoba to, tamtemu tamto, każdy chciałby nudnej laurki na swój temat, a tu krew i sperma się leje... Każda osoba wymieniona z imienia i nazwiska musiałaby osobno podpisać na kartce zgodę na wykorzystanie wizerunku, gdyby to miało wyjść za ich życia w książce oficjalnej.

Jak długo będzie trwała zabawa z pisaniem w grupie?

Zapewne jakieś 5 lat zabawy przed Wami.

Jak często są nowe odcinki i jak długie?

Mniej więcej raz na dwa-trzy dni – długości przeciętnego felietonu.

Ile kosztuje wjazd do grupy?

Jednorazowo 49,99 raz na zawsze, bez żadnych dopłat nawet po 5 latach.

Polecam!²⁷

Zdarza się pisarzowi pytać, czy ci, którzy ów dostęp zakupili, są zadowoleni lub zastanawiać się, czy jego „autobiografiści» endżozują ostro?²⁸, tu i ówdzie sugerując, że ów dostęp równoznaczny jest z wkroczeniem

²⁷ <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/454223569401408> [dostęp: 29.04.2022].

²⁸ <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/495781968578901> [dostęp: 30.04.2022].

w zakazane dla innych kręgi wtajemniczenia i doświadczenia m.in. niebywałych powrotów do wspomnień. Dość przywołać jeden z tego typu postów:

Zastanawiałem się do ostatniej chwili, czy ocenzurować ten „najgorszy” (ale i najbardziej twórczy) okres w moim życiu, czyli od listopada 1990 do około 1994 roku, ale postanowiłem pójść na całego. W związku z tym, niestety, nowe fragmenty nie nadają się już do pokazania „normalnym ludziom” ani mojej mamie 😊 Wiem, że moja szczerość czasami jest zabójcza, ale sam chcę zrozumieć to moje dziwne życie, a w końcu pisanie Autobiografii to wielkie pranie brudów. Tak więc kogo zachęciły fragmenty o oranżadce w woreczkach, tego zachęciły, nowe już niestety nie mogą się pojawiać. Polecam Państwu czytanie w grupie i życzę milej majówki!²⁹

Prozaik niejako wyspecjalizował się w promowaniu samego siebie. Doskonale wie, jakich argumentów używać, by intrygować, prowokować i zachęcać. Dość przywołać zamieszczony 31 stycznia 2022 roku wpis:

Jeśli jesteś Fanką około czterdziestki lub starszą i nie czytasz jeszcze Autobiografii to ja rozumiem, ja wszystko rozumiem, ale musisz też zrozumieć i mnie, że NIE ma w tej chwili na całym świecie nic lepszego, co mogłabyś dla siebie zrobić, jak tylko kupić i zacząć regularnie czytać Autobiografię. Po prostu podróż dookoła świata to jest przy tym pikuś. To jest naprawdę terapia. Przepracowujemy wszystko, całą naszą przeszłość. Przepracowujemy ją krok po kroku, jak u psychoanalityka na kozetce. Ludzie czują się rozłożeni na części, naoliwieni i poskładani z powrotem. Dziękują mi, mówią, że zmieniłem im życie, że wyleczyłem ich z chandry. Nie masz tych 39 złotych, to oddaj butelki, sprzedaj coś, wywalcz! Po prostu bez tego się wszyscy powiesicie w tym syfie PIS plus Korona plus błoto i deszcz... Po prostu nie ma na całym świecie obecnie nic ważniejszego od tego, abyś kupiła teraz Autobiografię i zaczęła te masaże... Musisz to zrozumieć, Madame... [...]!³⁰

Przeglądając publikowane przez Michała Witkowskiego posty, można dostrzec, że autor *Margot* – do czego także zdążył już przyzwyczaić swoich odbiorców – ma nie tylko swego rodzaju talent do formatowania perswazyjnych komunikatów, ale także duży dystans do siebie³¹. Dość przywołać wpis datowany na 26 kwietnia 2022 roku, w którym pisarz oznajmia, że kupuje grilla:

²⁹ <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/546180003539097> [dostęp: 3.05.2022].

³⁰ <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/490216209135477> [dostęp: 30.04.2022].

³¹ Zob. np. <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/377630327060733> [dostęp: 29.04.2022]; <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/349558139867952> [dostęp: 29.04.2022], gdzie widać nieco inne, „przeięte” oblicze Witkowskiego. Wpisy tego typu, jak można się domyślać, mają bawić odbiorcę i zachęcać do interakcji.

W ramach buntu przeciwko rzeczywistość kupuję grill i będę smrodzić wszystkim wokół na tarasie, Paula mnie znienawidzi i będę się obżerać grillowanymi kiełbami. Nareszcie stanę się taki, jak wszyscy dobrzy Polacy. Dość udawania przed sobą, Paulą i całym światem, że nie lubię kiełb z grilla!³²

Facebook zresztą jest jednym z podstawowych forów, na których prozaik w ostatnim czasie prowadzi grę z własnym wizerunkiem. Jak zauważył Dominik Antonik:

Facebooka autor używa do zacierania granic między prawdą a zmyśleniem, bo nic lepiej nie integruje literackiego świata, jak pakt autobiograficzny lub jego pozór. Szeroko rozumiana twórczość Witkowskiego jest autofikcyjną sceną, na której rozgrywa się spektakl osobowościowy, a na stronie internetowej autora znajdujemy dodatkowe rekwizyty. Po premierze *Drwala* pisarz udostępnił zdjęcia opakowań po lekach psychotropowych pojawiających się w książce, a o uzależnieniu (sic!) od nich wielokrotnie przyznawał się w wywiadach. Znajdziemy tam też fotografię szalika klubu piłkarskiego, jakoby naprawdę ukradzionego lujowi i przywiezionego z Międzyzdrojów w charakterze trofeum³³.

Media społecznościowe – jak się zdaje – oferują mu o wiele większy zakres możliwości prowadzenia interesujących działań autopromocyjnych, które niejednokrotnie testują granice „dobrego smaku”, drastycznie zacierając granicę pomiędzy przestrzenią intymną a publiczną. Z jednej strony autor *Lubiewa* bez oporu dzieli się na przykład problemami zdrowotnymi³⁴, z drugiej dość często przypomina o tym, że żyje z pisania i sprzedawania

³² <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/542306473926450> [dostęp: 29.04.2022].

³³ D. Antonik, *Michał Witkowski, czyli witkowszczyzna...*, s. 134.

³⁴ „Kochani. Znikłem. Byłem tak strasznie chory, dowiedziałem się o takich otchłaniach cierpienia, o których nie miałem pojęcia. Właściwie samo to, że tego już nie ma, że się skończyło jest jak zmartwychwstanie. Koszmar, koszmar, koszmar. Szpital, pogotowie, płukanie żołądka, gastroscopia, rzyganie czarną krwią, kwasem solnym, kwasem kielbasianym, jadłem, cyjankiem, lizolem! koszmar, smrody. Zaczęło się od tego że zrobiłem sobie kawkę do pisania Tanga i kiedy wziąłem pierwszy łyk zrozumiałem, że zmieniła ona smak na jakąś wodę z szaletu zardzewiałego, do którego naszczały wszystkie najstarsze cioty z Lubiewa, z dodatkiem asfaltu. Potem zrobiłem się zielony. I tak wśród tego cierpienia aż bez wyobrażenia, czy to mijają lata czy tygodnie, czy oddałem na czas felieton, czy w ogóle jeszcze żyję, leżałem w samym kącie pokoju wśród śmierdzących szmat (wszystko śmierdziało, nawet rzeczy bezwonne i czyste), trząsałem się, powtarzałem jakieś słowo godzinami, latami (jakieś nie, nie nie nie nie nie, mamó nie, mamó nie). Koszmar. Właściwie całą moją prozę powinienem przepisać od nowa bo dowiedziałem się czegoś nowego. Teraz szczęście to nie rzygać krwią i sokami trawiennymi. Właśnie wchodzę w ten etap szczęścia i naprawdę będę miał z górki. Życie normalnych ludzi jest tak cudownie piękne! Nikomu nie życzę tego i od razu mówię – uważajcie na leki antyzapalne typu diclac duo, bo w końcu to on zrobił mi dziurę w brzuchu i wrzody żołądka, uważajcie na wszystkie leki na receptę przeciwbólowo-antyzapalne-antygorączkowe. Ale jednak teraz, kiedy się podnoszę z tego jestem bogiem, mogę wszystko, tupnę nogą i wyrasta kwiat! Puknę w rurkę i wybija uzdrawiające źródelko... I na głowie kwietny mam wianek, w ręku czerwony badylek, i baranek i motylek...”, <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/442334267257005> [dostęp: 29.04.2022].

swoich tekstów. Zdarza mu się jednak ulegać zbyt dużym emocjom (zwłaszcza wtedy, gdy odnotowuje zbyt mały odzew na prośby dotyczące kupowania jego książek)³⁵.

Ale, co warto podkreślić, Facebook niegdyś służył Witkowskiemu nie tylko do tego, by sprzedawać swoje utwory, ale także, by nawiązywać relacje towarzyskie³⁶. To właśnie tam poszukiwał, ogłosiwszy casting na tzw. ślicznotkę, chłopaka, „z którym będzie chadzał na showbiznesowe imprezy i opowiadał o ich miłości na łamach kolorowej prasy”³⁷. Niemniej, teraz – jak się zdaje – ten aspekt towarzyski, z wielu zapewne powodów, zszedł na dalszy plan, ustępując miejsca głównie potrzebie podtrzymywania kontaktu z odbiorcami. Dzięki social mediom prozaikowi udaje się utrzymać uwagę i zainteresowanie czytelników, a poprzez publikowanie fragmentów nowych próz czy kontrowersyjnych treści³⁸ – niejako sprawdzać reakcje odbiorców i zarabiać. Czasami te autopromocyjne działania są jednak zbyt nachalne. Dzieje się tak wówczas, gdy pisarz przywołuje kilka formułowanych pod swoim adresem pozytywnych opinii pod rząd. Poniżej jedna z nich:

Michał,

To jest przecudowne. To jest tak pełne skarbów, że nawet Ty sam nie masz o tym pojęcia. „Autobiografia” jest pełna pięknych, mądrych zdań, jest jednocześnie bardzo osobista i bardzo uniwersalna, chylę czoło przed Tobą!

Maciej Szumny, stały czytelnik AUTOBIOGRAFII³⁹.

Tak czy inaczej, nie da się odmówić skuteczności podejmowanych przez Michała Witkowskiego działań. Podobnie jak nie można zanegować pozytywnych aspektów płynących z aktywności w social mediach innych pisarek i pisarzy. Rozpoznanie możliwości, jakie oferują media społecznościowe, wydaje się niebywale ważne. Jak można wywnioskować z przywołanych wyżej przykładów obecności pisarek i pisarzy w social mediach, wybierane przez nie/nich strategie⁴⁰ koncentrują się na różnych celach: sprawdzaniu możliwości twórczych i reakcji czytelnicznych, budowaniu własnych społeczności i informowaniu ich o publikacji kolejnych książek, spotkaniach autorskich lub akcjach promocyjnych, angażowaniu odbiorców nie tylko

³⁵ Po czasie posty, w których pisarz gani czytelników za to, że go nie doceniają i żałują pieniędzy na jego książki, wspierając tym samym dalszą jego twórczość, są usuwane. Tak się stało z wpisem datowanym na 24.07.2018 roku: „To już nie jest promocja, przykro mi, kto nie kupuje niech się zbiera i nie wraca. Dowidzenia! Nie potrzebuje ludzi, dla których ja i moje największe arcydzieło nie jest warte nawet 49,99” (pisownia oryginalna).

³⁶ Choć i ten aspekt idealnie wpisywał się wówczas w wizerunek, jaki kreował pisarz.

³⁷ <http://www.fakt.pl/gwiazdy/michal-witkowski-ze-slicznotka-na-szycie,artykuly,487769.html> [dostęp: 28.08.2015]. Casting wygrał model Gabriel Steslowski.

³⁸ Dość wspomnieć post, w którym Witkowski przyznaje, że śni mu się codziennie, że jest kochanką Putina, <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/539699027520528> [dostęp: 3.05.2022].

³⁹ <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/543491690474595> [dostęp: 29.04.2022].

⁴⁰ Na temat strategii zob. rozpoznanie Bartosza Sadulskiego w: *Alienacja w wesołym pokoju*, „dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6442-alienacja-w-wesołym-pokoju.html> [dostęp: 31.08.2022].

w dyskusje dotyczące spraw okołoliterackich, ale także w zabieranie głosu na tematy polityczno-społeczno-gospodarczo-obyczajowe, włączaniu ich w (mniej lub bardziej pozorne) współuczestniczenie w procesie twórczym, czynieniu z nich – przy wykorzystaniu m.in. tzw. kampanii szeptanych – ambasadatorów własnego piarstwa czy zachęcaniu do kupowania sygnowanych ich nazwiskami publikacji. Bywają społecznikami, uwodzicielami, prowokatorami, celebrytami, starając się na rozmaite sposoby przyciągać/przytrzymać uwagę czytelników. W efekcie pisarze i pisarki – co oczywiste – działając w mediach społecznościowych, sięgają po odmienne środki pozwalające m.in. na redukcję dystansu, markowanie bliskich relacji, intrygowanie czy prowokowanie, a wszystko po to, by – stwarzając iluzję bycia na „wyciągnięcie ręki” – budzić emocje u odbiorców i wciągać ich w (auto)promocyjne gierki. Dziś, o czym przekonywać już nie trzeba, social media, na czele z Facebookiem i Instagramem, stają się nieuniknioną przyszłością dla pisarek i pisarzy dbających o kontakt z czytelnikami. Zapewne dlatego testowana jest nowa platforma o nazwie Bulletin.

Z założenia, ma to być miejsce, gdzie zarówno pisarze, jak i podcasterzy, będą mogli publikować treści, a zarazem budować bazę swoich subskrybentów. Jak czytamy na blogu Facebooka, gigant mediów społecznościowych w ten sposób chce pokazać tym twórcom, że mogą być niezależni redakcyjnie, a tym samym zawsze mogą liczyć na pomoc w tej kwestii Facebooka. Co ciekawe, twórcy na platformie Bulletin będą posiadać prawa do swoich treści i listy subskrybentów [...]. Ciekawym pomysłem jest również indywidualne podejście do wyglądu stron twórców. Facebook twierdzi, że każdy profil pisarzy i podcasterów będzie wyglądał jak osobna strona internetowa. To autorzy będą decydować o swoim logo, kolorach, embadowanych treściach itd. Dodatkowo, gigant mediów społecznościowych zaznacza, że cały dochód, który twórcy uzbierają w ramach subskrypcji, trafi bezpośrednio do autorów. Facebook nie zamierza pobierać prowizji, ani ograniczać dostępu do narzędzi czy źródeł finansowania początkującym pisarzom czy podcasterom⁴¹.

Czas jednak pokaże, czy – i na jakich ostatecznie zasadach – Bulletin stanie się pomocnym narzędziem w walce pisarek i pisarzy o (za)jstnienie w szerszej świadomości czytelniczej.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczewska I., *Pisarz w mediach masowych, czyli autentyczność jako literacki chwyt (auto)promocyjny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 300–312.
Antonik D., *Pisarz jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.

⁴¹ K. Żyłowska, *Bulletin – nowa platforma dla pisarzy i podcasterów od Facebooka*, <https://socialpress.pl/2021/07/bulletin-nowa-platforma-dla-pisarzy-i-podcasterow-od-facebook> [dostęp: 30.04.2022].

- Bartosik-Purgat M., *Nowe media w komunikacji marketingowej przedsiębiorstw na rynku międzynarodowym*, Warszawa 2019.
- Błażejowska K., *Pisarze do reklam!*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/literaci-do-reklam-29016> [dostęp: 30.04.2022].
- Dunin-Wąsowicz P., *Co tu się stało z literaturą*, „Lampa” 2004, nr 9, s. 18–21.
- Gołębiowska E., *News dnia! Remigiusz Mróz i Katarzyna Bonda są parą!*, <https://party.pl/newsy/remigiusz-mroz-i-katarzyna-bonda-sa-para-118624-r1/> [dostęp: 20.03.2020].
- Karaszevska Z., Stanko S., *Pod podszewką. Prawdziwy wizerunek pisarza*, Warszawa 2018.
- Katarzyna Bonda i Remigiusz Mróz są parą!, https://www.pudelek.pl/arttykul/143960/katarzyna_bonda_i_remigiusz_mroz_sa_para_wiedzieliscie_jeszcze_przed_nami_i_dostrzegaliscie_wiecej_niz_my_foto/ [dostęp: 20.04.2022].
- Kowalska A., *Katarzyna Bonda i Remigiusz Mróz, czyli najgorętsza para polskiego kryminatu. Na Facebooku ogłosili, że są parą*, <https://dziennikzachodni.pl/katarzyna-bonda-i-remigiusz-mroz-czyli-najgorętsza-para-polskiego-kryminalu-na-facebooku-oglosili-ze-sa-para/ar/13975647> [dostęp: 20.04.2022].
- Kozłowski P., *Żulczyk nazwał prezydenta Dudę „debilem”. Jest wyrok*, <https://kultura.dziennik.pl/news/arttykuly/8329725,jakub-zulczyk-prezydent-andrzej-duda-debil-wyrok.html> [dostęp: 30.04.2022].
- Majewska D., *Szczepan Twardoch przesiada się do mercedesa. Jest ambasadorem marki: jedni gratulują, inni nakręcają nagonkę*, <https://natemat.pl/147461,szczepan-twardoch-przesiada-sie-do-mercedesa-jest-ambasadorem-marki-jedni-gratuluja-inni-nakrecaja-nagonke> [dostęp: 30.04.2022].
- Marecki P., Sasin E., *Geneza i rozwój pola literackiego w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Podręcznik*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, Kraków 2015, s. 41–63.
- Maryl M., *Kim jest pisarz (w internecie)?*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 77–100.
- Nęcka A., *Destrukcyjne uzależnienie od „ścianek”. Casus Michała Witkowskiego*, [w:] *Zamieranie pisarzy*, red. M. Ładoń, G. Olszański, Katowice 2018.
- Niemczyńska M.I., *Twardoch ambasadorem Mercedesa, czyli pisarz niewiedźmin, zasad mieć nie musi*, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,18340925,twardoch-ambasadorem-mercedesa-czyli-pisarz-nie-wiedźmin-zasad.html> [dostęp: 30.04.2022].
- Nowacki D., *Spełnienia wyższego rzędu. O spotkaniu literatury z medialnością i pragnieniach pisarzy*, [w:] D. Nowacki, *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*, Katowice 2011, s. 116–159.
- Polski horror religijny*, Z Remigiuszem Mrozem rozmawia Justyna Sobolewska, „Polityka”, 18 lipca 2017, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1712456,1,remigiusz-mroz-o-swojej-literackiej-drodrodze.read?print=true> [dostęp: 6.04.2022].
- Robak-Reczek A., *Autor gra w Instagrama*, <https://nowymarketing.pl/a-29930,autor-gra-w-instagrama> [dostęp: 29.04.2022].
- Romans dekady! To oni są najbardziej płodną parą w Polsce*, <https://www.se.pl/wiadomosci/gwiazdy/romans-dekady-to-oni-sa-najplodniejsza-para-w-polsce-aa-cFNA-2AEM-4Pw5.html> [dostęp: 20.03.2020].

- Sadulski B., *Alienacja w wesołym pokoju*, „dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6442-alienacja-w-wesolym-pokoju.html> [dostęp: 31.08.2022].
- Sobolewska J., *Czy powinno nas oburzać, że pisarz Szczepan Twardoch ambasadoruje marce Mercedes?*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1625377,1,czy-powinno-nas-oburzac-ze-pisarz-szczepan-twardoch-ambasadoruje-marce-mercedes.read> [dostęp: 30.04.2022].
- Social media w Polsce i na świecie. Raport Digital 2022*, <https://grupainfo-max.com/social-media/social-media-w-polsce-i-na-swiecie-raport-digital-2022/> [dostęp: 3.05.2022].
- Śmiałek P., *Wolność słowa, prawo do dozwolonej krytyki, czy też obraza prezydenta? Jest decyzja sądu ws. Jakuba Żulczyka*, <https://www.forbes.pl/opinie/orzeczenie-ws-andrzej-duda-kontra-jakub-zulczyk-czy-doszlo-do-obrazy-prezydenta/wslvpcl> [dostęp: 30.04.2022].
- Śmigiel Ł., *Wybrane strategie promocji książek w Polsce i na świecie z wykorzystaniem nowych mediów*, [w:] *Teorie komunikacji i mediów*, t. 3, red. M. Graszewicz, J. Jastrzębski, Wrocław 2010, s. 379–389.
- Szumniak-Samolej J., *Potencjał biznesowy mediów społecznościowych. Diagnoza – metody – komunikacja*, Warszawa 2015.
- ts\mtom, „*Nie składałem ślubów ubóstwa*”. *Twardocha spór o luksusowe auto*, <https://tvn24.pl/kultura-i-styl/szczepan-twardoch-zostal-ambasadorem-marki-mercedes-benz-ra557072-3306747> [dostęp: 30.04.2022].
- Żulczyk znieważył prezydenta? Michał Rusinek o głośnej sprawie*, <https://ksiazki.wp.pl/zulczyk-zniewazyl-prezydenta-michal-rusinek-o-glosnej-sprawie-6723851793357664a> [dostęp: 30.04.2022].
- Żyłowska K., *Bulletin – nowa platforma dla pisarzy i podcasterów od Facebooka*, <https://socialpress.pl/2021/07/bulletin-nowa-platforma-dla-pisarzy-i-podcasterow-od-facebook> [dostęp: 30.04.2022].


Strony internetowe

- <http://www.fakt.pl/gwiazdy/michal-witkowski-ze-slicznotka-na-sciance,artykuly,487769.html> [dostęp: 28.08.2015].
- <https://facebook.com/autorskajedynataka/photos/a.1602906303261108/2227180434167022> [dostęp: 7.03.2020].
- <https://www.facebook.com/jacek.dehnel/posts/10160034764279914> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/jakub.zulczyk/posts/435459197951943> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/jakub.zulczyk/posts/466147044883158> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/jakub.zulczyk/posts/469116454586217> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/JoannaBatorProfil/posts/381986610603086> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/katarzyna.bonda/posts/530579718432353> [dostęp: 29.04.2022].
- https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1029596830562955&id=170907233098590 [dostęp: 29.04.2022].

- <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10205350722309185&set=a.1201502239349> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/349558139867952> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/377630327060733> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/433533034803795> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/442334267257005> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/454223569401408> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/490216209135477> [dostęp: 30.04.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/495781968578901> [dostęp: 30.04.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/539699027520528> [dostęp: 3.05.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/542306473926450> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/543491690474595> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/546180003539097> [dostęp: 3.05.2022].
- <https://www.instagram.com/p/BvJh9I7lvmy/> [dostęp: 29.04.2022].
- <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/andrzej-duda-debil-haslo-google-znika-dlaczego> [dostęp: 30.04.2022].

Agnieszka Nęcka-Czapska – dr hab., prof. UŚ, pracownik Instytutu Literaturoznawczego Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Krytyk literacki, autorka książek: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w prozie najnowszej* (2006); *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (2010); *Cielesne o(d)stony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (2011); *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (2012); *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (2013); *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku* (2015); współredaktorka serii *Literatura i...* oraz *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*. Redaktor działu krytyki literackiej w „Postscriptum Polonistycznym”. Główne jej zainteresowania koncentrują się na polskiej prozie XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki intymności, erotyzmu, emigracyjności, kobiecości.
E-mail: agnieszka.necka@us.edu.pl

JERZY JARNIEWICZ
Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-2106-4030>



„Woleli opowieść o życiu” O dwóch *picture-bookach* Iwony Chmielewskiej

STRESZCZENIE

Artykuł, poświęcony rosnącej popularności *picture-booków* i kłopotom z ich definicją, koncentruje się na twórczości Iwony Chmielewskiej, autorki związanej z tematyką Zagłady. Szczegółowo omówione zostają jej dwie książki, *Pamiętnik Blunki* (2011) i *Dopóki niebo nie płacze* (2016), reprezentujące różne odmiany tego gatunku, będące eksperymentami w poszukiwaniu nowych form książki jako materialnego i wizualnego obiektu, narzucającego nieliniarny porządek odbioru i problematyzującego relacje między słowem a obrazem. Podjęte zostają również kwestie etyczne w literaturze o Holokauście, wyrażające się często w wyborze między realistycznym obrazowaniem, metaforycznym skrótem a milczeniem.

Słowa kluczowe

Iwona Chmielewska, książka obrazkowa, *picture-book*, reprezentacje Holokaustu, literatura pozagładowa, literatura dziecięca



SUMMARY

„They Preferred True Life Stories”. A Study of Iwona Chmielewska’s Two Picture-Books

The author discusses the growing popularity of picture-books and gives a critical overview of the problems of the definition of the genre. He concentrates on the two recent works of Iwona Chmielewska which address the issues of the Holocaust, representing different approaches to the genre, experimenting with the book as a material and visual object, requiring non-linear reception and problematizing the word-image relation. The article also reflects on ethical issues of the Holocaust literature, which can be identified in the choice between realistic representation, metaphorical codensation and silence.

Keywords

Iwona Chmielewska, picture-books, representations of the Holocaust, post-Holocaust literature, children’s literature

Dekada *picture-booków*

Drugie dziesięciolecie XXI wieku to czas przyspieszonego wyłaniania się i rosnącej popularności kilku znaczących nurtów w literaturze i na obszarze okołoliterackim. Z uwagi na zmianę w postrzeganiu przekładu jako pełnoprawnej twórczości, coraz powszechniejszą praktykę podawania nazwiska tłumacza na okładce, a także bezprecedensową liczbę ponowionych przekładów, nazwałem te lata „długim sezonem tłumaczy” – to czas dla przekładu literackiego z wielu względów przełomowy¹. Są to także lata, kiedy umacnia swoją pozycję literatura non-fiction, a zwłaszcza biografie, otwierające się coraz częściej i chyba pierwszy raz tak szeroko na życiorysy żyjących lub niedawno zmarłych osób. Nowy gatunek, jakim jest powieść graficzna, nobilitowana na świecie przyznaniem Nagrody Pulitzera *Mausowi* Arta Spiegelmana (1992, 2001²), powiększa i w Polsce swój stan posiadania, zapewniając sobie miejsce w historii literatury, tytułami zarówno autorskimi (*Persepolis* Mariane Satrapi, 2003, 2015), jak i adaptacjami wielkiej literatury światowej (jak choćby *Jądro ciemności* na podstawie powieści Josepha Conrada z ilustracjami Catherine Anyango i w adaptacji Davida Zane’a Mairowitza, 2010, 2017). Lata te to wreszcie silne wejście na rynek książek obrazkowych, zwanych też *picture-bookami*. Gatunek ten istniał oczywiście dużo wcześniej, ale w mijającej dekadzie pojawili się, zostali dostrzeżeni i docenieni polscy twórcy odnoszący międzynarodowe sukcesy, jak Iwona Chmielewska, Aleksandra i Daniel Mizielińscy, czy Joanna Concejo. Pojawieniu się polskich *picture-booków* towarzyszyły też zapóźnione polskie edycje ważnych dla rozwoju tego gatunku zagranicznych tytułów.

¹ *Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*, red. M. Jakubowiak, Sz. Kloska, Wołowiec 2020, s. 175–188.

² Podwójne daty oznaczają rok wydania oryginału i jego polskiego przekładu.

I tak na przykład w 2014 roku wydano książkę *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* (*Where the Wild Things Are*, 1962) Maurice’a Sendaka, którą Małgorzata Cackowska nie wahała się nazwać „przewrotem kopernikańskim” w dziejach *picture-booków*³. Różni wydawcy udostępnili polskie wersje książek Shauna Tana, przede wszystkim *Przybysza* (*Arrival*, 2006), klasyczną już rzecz o „uchodźstwie i obcości”, który to temat przedstawiony został „jednocześnie kompleksowo i poetycko, przystępnie i symbolicznie”⁴.

W omawianym tu okresie *picture-booki*, przez lata traktowane jako zjawisko marginalne i niesformalizowane, przypisane literaturze dziecięcej, zdobywają uznanie krytyki i zainteresowanie badaczy akademickich. Głównym problemem rozważań jest samo, różnie zresztą zapisywane, pojęcie *picture-booków* – mnożą się definicje tego gatunku i próby jego krytycznego ujarzżenia. Problem w tym, że mamy do czynienia z wielorakim, niejednorodnym zjawiskiem, kształtującym się na naszych oczach i badającym własne gatunkowe granice. Próby zdefiniowania *picture-booka* są więc najczęściej dość arbitralnymi próbami narzucenia własnych estetycznych czy krytycznych oczekiwań na nieuchwytny fenomen, podporządkowania go apriorycznym kategoriom raczej niż opisującymi jego odrębność w oparciu o stan rzeczy i empiryczne badania. Każda taka próba prowadzi do jednego – wyrzucenia poza obręb postulowanej definicji wielu zjawisk granicznych, o mglistym czy niejednoznacznym statusie. *Picture-booki* tymczasem przybierają najrozmaitsze formy, nie dają się ująć w jednej, choćby najszerzej formule. U samej Iwony Chmielewskiej mamy do czynienia z mnogością propozycji i nieustannym przeformułowywaniem idei książki obrazkowej. Jej książki mogą składać się z grafiki i tekstu jej autorstwa (*Kłopot*, 2010, 2012; *Dwoje ludzi*, 2008, 2014 – obie książki ukazały się najpierw w Korei), albo z grafiki Chmielewskiej i cudzych tekstów powstałych na potrzeby danej książki (*Obie* z tekstem Justyny Bargielskiej, 2016), albo też z grafiki Chmielewskiej i cudzych tekstów powstałych dużo wcześniej i niezależnie od książki (*Na wysokiej górze* do wiersza Krystyny Miłobędzkiej, 2013, czy *Czarownica* do wiersza Kazimierzy Iłłakowiczówny, 2015). Mogą to być książki, w których dominuje grafika (*Obie*), albo takie, w których przewagę ma tekst (*Mama zawsze wraca* z tekstem Agaty Tuszyńskiej, 2020); książki, których grafiki układają się w spójne, ciągłe sekwencje, prowadząc osobną, wizualną narrację (*Oczy*), i książki z relatywnie samodzielnymi, dyskretnymi (w sensie matematycznym) grafikami (*Mama zawsze wraca*); wreszcie znajdziemy tu książki przeznaczone dla dzieci (*Kołysanka na cztery*, 2018), jak i kierowane do dorosłych (*abc.de*, 2015). Wszystkie te książki nazywamy książkami obrazkowymi, *picture-bookami*.

Moim celem nie jest prezentacja problemów terminologicznych i definicji *picture-booka*, można ją znaleźć w pracach Beaty Śniecikowskiej⁵ czy Małgorzaty Cackowskiej⁶. Najwygodniej byłoby uznać, że *picture-bookiem* jest

³ Książka obrazkowa. *Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017, s. 15.

⁴ J. Bargielska, *Poza słowami*, „Tygodnik Powszechny”, 19.08.2012, nr 34, s. 29.

⁵ B. Śniecikowska, *Książka obrazkowa: próba porządkowania doświadczeń (czyli o genologii, słowografii i intymistyce logowizualnej)*, „Teksty Drugie” 2022, nr 1, s. 47–67.

⁶ Książka obrazkowa. *Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017.

to, co za *picture-book* uznają jego twórcy. Gdybym miał pokusić się o własną roboczą definicję, z konieczności szeroką, stwierdziłbym, że *picture-booki* to nie teksty (werbalne czy wizualne), które mogą mieć różne konkretyzacje, ale książki jako przedmioty, którym nadano ściśle określoną postać materialną. Są to prace graficzne albo graficzno-słowne z dominacją grafiki, stosunkowo wobec tekstu werbalnego niezależnej i wykraczającej poza zwyczajową funkcję ilustracyjną. Jako książki mieściłyby się one w opisywanej przez Zenona Fajfera kategorii liberatury, czyli „literatury w formie książki (łac. *liber*)”⁷. Zaproponowana przeze mnie definicja, choć oparta na empirii, respektuje też etymologiczny sens pojęcia „książki obrazkowej”, czyli *picture-booka*: w obu przypadkach mowa jest właśnie o książce (*book*), a cechą wyróżniającą, choć niewystarczającą, jest obecność obrazu (*picture*), albo jego współwystępowanie ze słowem. Dopiero połączenie tych dwóch parametrów: książki i obrazu, tworzy *picture-book*. Podkreślam: książka i obraz, nie: słowo i obraz. Odrzucam więc – jako arbitralne – przekonanie, co do którego „panuje zgoda wśród badaczy”, że „książka obrazkowa złożona jest z dwóch sposobów przedstawiania, dwu reprezentacji – obrazów i słów – stanowiących jeden tekst kulturowy”⁸. Przeczą temu tak ważne książki obrazkowe jak nieposiłkujący się w ogóle słowem, wspomniany tu już *Przybysz* Shauna Tana.

Gdyby nie ostatnie dziesięć lat, *picture-bookami* zajmowałiby się badacze literatury dziecięcej, najprawdopodobniej nie czując potrzeby wprowadzenia tego angielskiego terminu do polskiego słownika pojęć literackich. Jednak w rozważanym tu okresie *picture-booki* wyraźnie zmieniły swoich adresatów – są to już nie tylko dzieci, ale dzieci i dorośli, a także, coraz częściej, tylko dorośli. Do *picture-booków* zaliczyłbym więc książkę, której nikt z badaczy do tej pory nie uwzględnił, być może z tego właśnie powodu, że nie ma ona nic wspólnego z literaturą dziecięcą, a jednocześnie spełnia wszystkie wymagania definicyjne gatunku: *Co robi łączniczka* Darka Foksa i Zbigniewa Libery. Obok funkcji edukacyjnej i wychowawczej, znaczenia zaczęła nabierać funkcja artystyczna i autoteliczna – książki obrazkowe stawały się często książkami o istocie książki, jej granicach i możliwościach. Z drugiej strony, w tym procesie nobilitacji gatunku znaczącą rolę odegrało poszerzenie tematyczne: w *picture-bookach* pojawiły się tematy do tej pory nieobecne w książkach dla dzieci i silnie tabuizowane. Przykładem książka Chmielewskiej o pierwszej miesiączce, *Królestwo dziewczynki*. Ale tę tematyczną transgresywność charakteryzuje także coś innego: kwestie uznawane za zbyt poważne, złożone, traumatyczne, by nadawać im postać przypisanych do kultury niskiej gatunków, takich jak komiks, powieść graficzna czy *picture-book*, znajdują w tych gatunkach swoją reprezentację, która nie odbiega wyrafinowaniem od tej, jaką znajdziemy w kanonicznej, uświęconej tradycją literaturze. Takim tematem jest *Zagłada*. Przełomem w reprezentacji tego wydarzenia był właśnie *Maus* Spiegelmana, komiks, czy powieść graficzna,

⁷ Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, pod red. K. Bazarńnik, Kraków 2010, s. 7.

⁸ *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017, s. 11.

gatunek pozornie trywialny, który z definicji nie powinien sobie poradzić z tematem tak poważnym jak Holocaust, miałby go strywializować, a tym samym obrazić pamięć tych, którzy padli ofiarą Zagłady. Spiegelman sobie poradził (tak jak poradził sobie z innym trudnym tematem, a mianowicie atakiem na World Trade Centre, w książce obrazkowej *In the Shadow of No Towers*, 2004). Podobne próby przekraczania gatunkowych ograniczeń w reprezentacji Zagłady można znaleźć w innych mediach: za przełom w kinematografii należałoby uznać *Życie jest piękne* Roberto Benigniego (1997), Oscarową komedię, która rozgrywa się w obozie zagłady – rzecz do niedawna niewyobrażalna. W sztukach plastycznych zaś trzeba wspomnieć o pracy Zbigniewa Libery „Obóz koncentracyjny Lego” (1996), który wywołał opór kuratora polskiej wystawy na weneckim Biennale i spowodował wycofanie pracy z ekspozycji. Praca została tymczasem zakupiona przez Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, znalazła się na wystawie *Mirroring Evil* i uchodzi dziś za jedną z najważniejszych, najbardziej radykalnych prac dotyczących Zagłady w sztuce współczesnej⁹. Zagłada pojawiła się także, choć nieco później, bo właśnie w drugim dziesięcioleciu naszego wieku, w *picture-bookach* polskich artystek. Myślę tu przede wszystkim o *Dymie* (Fume, 2008, 2011) z tekstem Antona Fortesa i ilustracjami Joanny Concejo, najbardziej otwarcie prezentującymi machinę Ostatecznego Rozwiązania, obozy śmierci i komory gazowe. Concejo, znana ze współpracy z Olgą Tokarczuk i Markiem Bieńczykiem, poszła tu bodaj najdalej w graficznej reprezentacji masowej śmierci w książce przeznaczonej dla dzieci. Iwona Chmielewska również podjęła ten temat w kilku swoich książkach: *Pamiętniku Blumki* (2011), *Dopóki niebo nie płacze* (2016), *Mama zawsze wraca* (2020), a także, do pewnego stopnia, w *Jak ciężko być królem* (2018), graficznej interpretacji *Króla Maciusia Pierwszego* Janusza Korczaka. W dalszej części artykułu zajmę się jej dwiema pierwszymi z wymienionych książek.

Dopóki niebo nie płacze

W 2010 roku w Lublinie odkryto w skrytce pewnej kamienicy przy Rynku ponad dwa tysiące siedemset szklanych negatywów pochodzących z końca lat trzydziestych ubiegłego wieku, prawdopodobnie wykonanych przez Abrama Zylberberga, mieszkającego w tej kamienicy żydowskiego fotografa. Można domniemywać, że fotograf ukrył te negatywy w skrytce albo zaraz po wybuchu wojny, albo też po utworzeniu getta w Lublinie – kamienica pozostawała poza granicą dzielnicy żydowskiej, negatywy zdawały się mieć tu bezpieczne schronienie¹⁰. Negatywy lubelskie stały się w 2016 roku podstawą książki Iwony Chmielewskiej *Dopóki niebo nie płacze*.

W książce tej autorka wychodzi poza dotychczasową praktykę twórców *picture-booków* wiązania obrazów ze słowem. Ta dwudzielność zostaje tu przekroczona na rzecz potrójności: mamy bowiem, po pierwsze, reprodukcje czarno-białych, nierzadko uszkodzonych archiwalnych fotografii

⁹ *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*, ed. N.L. Kleeblatt, New York 2002, s. 129-131.

¹⁰ M. Szlachetka, *Fresk narysowany czarno-białymi kadrami*, „Akcent” 2016, nr 3, s. 116.

z okresu przedwojennego, po drugie, wiersze Józefa Czechowicza, należące do mniej znanego rozdziału jego twórczości, jakim jest twórczość dla dzieci, a wreszcie, po trzecie, barwne grafiki Iwony Chmielewskiej. W tak powstałym trójkącie: fotografia – wiersz – grafika, elementy skrajne są ze sobą wyraźnie spowinowacone. Kolorowe grafiki Chmielewskiej są bowiem prze-pisaniem, czy też przetworzeniem czarno-białych zdjęć Zylberberga. Chmielewska przenosi z fotografii do swoich grafik sportretowane postaci lubelskich Żydów, osadzając ich w kontekście emocjonalnie odmienionym: słonecznym, radosnym, przepelnionym nadzieją i beztroską, kreując świat spełnionego marzenia, albo, jak chcą niektórzy, onirycznej wizji czy snu¹¹. Swoją koncepcję Chmielewska wyjaśnia na czwartej stronie okładki:

Mieszkańcy żydowskiej dzielnicy, przez tyle lat ukryci, darowali nam współczesnym swoje spojrzenia z czasów, gdy nie przeczuwali jeszcze losu, który ich czekał. Te spojrzenia czegoś się domagały, nie dawały mi spokoju. Jeszcze bezpieczni, otoczeni bliskimi, pełni szlachetnego skupienia ludzie prosili, by ich ożywić i dodać im barw. Domagali się szczególnej czułości i opowieści, która niosłaby pamięć dalej. Ale nie chcieli słów pełnych grozy, woleli opowieść o życiu.

To, co się dzieje w tej książce między czarno-białą fotografią a barwną grafiką, można uznać za odmianę relacji między dokumentem a fantazją, historią a sztuką, trybem oznajmującym a trybem warunkowym (*co by było, gdyby...*) czy życzeniowym. Grafika Chmielewskiej żywi się fotografiami, jeśli chodzi o związek chronologiczny, przyczynowo-skutkowy i emocjonalny: powstaje po nich i dzięki nim. Ale też – w sensie metaforycznym – żywi, czy też ożywia, poprzedzając ją fotografie, dopisuje do nich „opowieść o życiu”. Chmielewska nigdy nie przekopiuje postaci w takich układach, w jakich znajdują się one na zdjęciach (są to zazwyczaj portrety grupowe). W przetworzeniach Chmielewskiej, przeniesione w inną przestrzeń, w otoczeniu innych rekwizytów, postaci te wchodzi w nowe relacje ze sobą. Na zdjęciach portretowani zawsze patrzą w obiektyw, a więc i w nas, w patrzących. Grupy, które tworzą, to standardowe ustawienia fotografa: zawsze frontalnie, zawsze *en face*, zawsze centralnie w kadrze. Postaci wiedzą, że są fotografowane: to sceny jakby wyjęte z nurtu ich życia i zatrzymane w czasie. Chmielewska tymczasem ustawia te postaci w wyraźnie zarysowanych sytuacjach życiowych, w mikrosceńkach czy w mikronarracjach, jakby próbowała wyprowadzić je z pracowni fotografa i związanej z nią wielkiej historii, umieścić je w dziejącej się, zmiennej rzeczywistości. Fotografie są unieruchomione; nieruchomość tych niedoskonałych zdjęć współgra – emocjonalnie – z naszą wiedzą o tym, co wkrótce miało stać się ze społecznością lubelskich Żydów, także tych, których zdjęcia tu oglądamy. Przejście od zdjęć Zylberberga do grafik Chmielewskiej to nie tylko przejście od świata czarno-białego do barwnego, ale też od świata statycznego, zamrożonego, zatrzymanego w czasie, do rzeczywistości

¹¹ Por. tamże, s. 117.

naznaczonej żywością ruchu i zmiany, a tym samym – co wynika z natury obrazu – fragmentaryczności: sceny, które przedstawia Chmielewska, mają przeszłość i przyszłość, są chwilami ze strumienia życia. Tej przeszłości i przyszłości, oczywiście, nie widzimy, bo obraz jest z natury zamrożoną chwilą, ale pozy postaci i sytuacje, w jakich się znajdują, pozwalają nam domyślać się, co się zdarzyło przed i co się zdarzy za chwilę. Przykładowo, na pierwszym zdjęciu Zylberberga widać mężczyznę, kobietę i czwórkę dzieci, siedzą nieruchomo wpatrując się w obiektyw. U Chmielewskiej para pokazana jest w sytuacji intymnej – mężczyzna coś szeptem do ucha kobiecie, być może chce ją pocałować, dotykając także jej dłoni. To sytuacja dynamiczna, rozwojowa, tu coś się rozgrywa. Dwaj chłopcy, którzy na zdjęciu stoją za ojcem, z jego lewej i prawej strony, u Chmielewskiej stoją po przeciwnych stronach okna, odsłaniając zasłony, ukazując widok na zamek lubelski. Statyczna grupa typowa dla zdjęć Zylberberga, pojawia się u Chmielewskiej w dynamicznych scenach, wpisana w jakąś (prywatną) narrację, w opowiedzianą niewerbalnie historię.

Jeszcze dobitniejsze zdynamizowanie i znarratywizowanie sceny widzimy w grafice towarzyszącej drugiemu zdjęciu w książce: na portrecie Zylberberga widać rodzeństwo, to siostra z młodszym bratem siedzącym na drewnianym koniku. U Chmielewskiej konik ten przeobraża się w pełnowymiarowego konia, na którym jadą siostra z bratem. To, że to scena w ruchu, że koń z dziećmi gdzieś galopuje, podkreślone jest nie tylko układem nóg zwierzęcia, ale też falującym na wietrze szalikiem chłopca. Dynamiki grafice dodaje lekkie pochylenie obu dziecięcych postaci, powtórzone pochyleniem, a więc i rozkołysaniem kołyski po lewej stronie rozkładówki. To konsekwentny chwyt Chmielewskiej, przytoczmy więc jeszcze dwa przykłady. O ile na fotograficznym portrecie widać młodą dziewczynę o długich, rozpuszczonych włosach, o tyle w grafice dziewczynę tę widzimy w działaniu: podczas czesania włosów. Dziewczynka z portretu Zylberberga stojąca nieruchomo przy stoliku w atelier, trochę może przestraszona, w ujęciu Chmielewskiej zamienia się w żonglerkę: widzimy ją, jak żongluje pomarańczami. Zatrzymane w czasie sceny z fotografii Zylberberga Chmielewska ożywia, wpisując je w „opowieść o życiu”, nadając im ruch i narracyjny charakter.

To, co dzieje się w *picture-booku* Chmielewskiej, podważa kilka założeń tego wizualnego gatunku. Grafika artystki, choć jest, zgodnie z rozróżnieniem wprowadzonym w *Laokoonie* przez Lessinga, dziełem istniejącym nie w czasie, a w przestrzeni, ten czas paradoksalnie zdaje się chwytać, a może: ocalać. Czas, przypomnijmy, tragicznie przerwany dla sportretowanej przez Zylberberga społeczności. Obrazy Chmielewskiej to obrazy dynamiki, jaka przypisana jest życiu. Tę dynamiczność nieruchomych przecież grafik Chmielewska oddaje nie tylko scenkami, sugerującymi narracyjną ciągłość, uczestnictwo w jakiejś małej, prywatnej historii. Dynamizuje te obrazy także ich kompozycja – w odróżnieniu od statycznych zdjęć, ześrodkowanych, symetrycznych, prace Chmielewskiej nie mają centrum. To, co najważniejsze, dzieje się w nich najczęściej na obrzeżach. Nieobecność centrum, na którym niemal automatycznie chcielibyśmy zawiesić oko, mówi

o pustce, wyzwalając w widzu poczucie melancholijnej straty, charakterystycznej zresztą dla niemal całej twórczości graficznej Iwony Chmielewskiej. Co więcej, oprócz zagospodarowywania obrzeży i pozostawiania pustego centrum, Chmielewska gra tu, i to bardzo konsekwentnie, chwytem symultaniczności. W większości jej grafik nie ma pierwszoplanowej akcji, rozgrywają się równolegle dwa, trzy, cztery zdarzenia. Takie podwojenie czy zwielokrotnienie akcji dynamizuje obraz choćby z tego powodu, że nasze oko wędruje szybciej między równoważnymi ogniskami uwagi. W pierwszej, omówionej wyżej grafice, para przedstawiona w emocjonalnym zbliżeniu, widoczna na lewym marginesie rozkładówki, wychodzi nieco poza kadr; wyżej widzimy dwóch chłopców, odsłaniających widok na zamek; niżej zaś, na prawej stronie rozkładówki chłopca i dziewczynkę z białym barankiem. Nic tu nie jest wyróżnione, obraz jest bez pierwszego planu: jego trzy elementy, trzy scenki, są od siebie niezależne, mają podobną dramaturgię.

Zaskakującym kontrapunktem zarówno wobec fotografii, jak i wobec grafik, są w tej książce wiersze Czechowicza. Te wiersze Chmielewska, jak pisze na okładce książki, „znalazła”. Są dopełnieniem fotografii i grafik, powstałym od nich niezależnie. To „proste i pełne ciepła” utwory – krótkie, rymowane, niestroniące od zdrobnień i spieszczzeń, niewstydzące się swojej naiwności, wywodzące się ze snów, marzeń, fantazji. Ich związek ze zdjęciami jest czysto zewnętrzny – Chmielewska cytuje je tutaj, bo Czechowicz był sąsiadem portretowanych Żydów i podobnie jak oni, nie przeżył wojny. Pisał słoneczne wiersze, nie przeczuwając zagłady, tak jak żydowscy mieszkańcy Lublina, fotografujący się u Zylberberga, nie przeczuwali, że niedługo znikną. Zdjęcia i słowa, negatywy Zylberberga i wiersze Czechowicza, łączy więc sąsiedztwo i wspólnota losu. O ile jednak wiersze są całkowicie niezależne od fotografii, o tyle mają wpływ na grafiki – są drugim obok fotografii źródłem inspiracji dla grafik Chmielewskiej. Wyznaczają kierunek przekształceń, jakim poddaje fotografie artystka. W grafice następującej po „Zimowych urokach”, w których Czechowicz pisze o lubelskim zamku, pojawia się zamek. Z wiersza „Bawię braciszka” Chmielewska bierze kołyskę i wstawia ją do swojej grafiki, choć na zdjęciu Zylberberga kołyski nie ma. Wiersz „Marzenie”, w którym chłopczyk wyznaje, że chce „być rycerzem niebios, lotnikiem”, inspiruje Chmielewską do tego, by na grafice zamienić chłopczyka z fotografii w lotnika w pilotce i mundurze. Znaczące, że wiersze drukowane są na stronach sąsiadujących bezpośrednio z fotografiami. Odmienność tych dwóch modalności rzuca się w oczy. W grafikach dokonuje się ich synteza: fuzja obrazu i słowa, fotografii i wiersza, albo, wchodząc w wymiar historii: świata lubelskich Żydów i świata ich polskiego sąsiada, na które to światy nałożona zostaje, tworząc harmonijny i synergiczny palimpsest, rzeczywistość nam współczesna, z całą naszą wiedzą o tym, co zdarzyło się później.

Dopóki niebo nie płacze jest książką autorską Chmielewskiej, choć obok niej na okładce i stronie tytułowej figurują jako współautorzy, zapisani inną, niepogrubioną czcionką, Czechowicz i Zylberberg. Można spojrzeć na to fotograficzno-poetycko-graficzne dzieło jako na próbę syntezy zjawisk

rozproszonych i osobnych: fotografii nic przecież nie łączy z wierszami, tak jak niewiele łączy tych kilkanaście wybranych zdjęć lubelskich Żydów, poza wspólnym losem, o którym sportretowani jeszcze nie wiedzą. Ten syntetyzujący zamysł domaga się od czytelnika poruszania się po książce jak po poemacie: po domknięciu trzystopniowego cyklu, czyli po obejrzeniu zdjęcia, przeczytaniu wiersza i obejrzeniu grafiki, czytelnik wraca do fotografii i do wiersza, by znaleźć elementy wspólne. Te powiązania nie zawsze są oczywiste – Chmielewska, artystka jukstapozycji, aktywizuje czytelnika, jej zestawienia zdjęć, wierszy i grafik zapraszają do samodzielnego szukania paraleli i analogii, współbrzmień i powtórzeń¹².

W tej książce o Zagładzie nie ma Zagłady. Albo inaczej: nie mówi się o niej wprost, nie pokazuje się jej. Jeśli jest, jest w kontekście, w naszej wiedzy pochodzącej spoza książki. Grafika Chmielewskiej idzie jakby wbrew historii, pod prąd dziejom, wydaje się zatrzymywać czas lat trzydziestych, kiedy zrobiono te fotografie, i kierować go ku alternatywnej, lepszej historii. Rzeczywistość, którą kreuje, nie miała miejsca – jest światem, który nie przyszedł. Czy zastępuje historyczną rzeczywistość fantazją? I tak, i nie. To jest fantazja, ale niezaprzecząca Zagładzie: obrazy sielskiego życia odzywają się dramatyczną nutą, wiemy bowiem, co stało się z żydowską społecznością Lublina. W alternatywny raj Chmielewskiej wpisane jest rzeczywiste piekło Zagłady jako najgłębsza warstwa jej palimpsestowej pracy. Artystka wyraziła tę prawdę najmocniej na okładce książki, tworząc z tytułu swoisty wiersz konkretny. *Dopóki niebo nie płacze*. Partykuła przecząca, jako jedyna, wydrukowana została ciemną czcionką i wpisana częściowo w pierwszą sylabę „nieba”, które to słowo, jak reszta tytułu, jest bezbarwne, wytłoczone w tekturowej okładce. Ta wyróżniająca się, powtórzona pierwsza sylaba „nieba” zamienia się więc w dobitny, głośny protest: NIE. Tak zapisany tytuł, mówiąc, że niebo jeszcze nie płacze, przypomina też, że wkrótce płakać zacznie.

Pamiętnik Blumki

W *Pamiętniku Blumki*, innym *picture-booku* dotyczącym historii Zagłady, a konkretnie historii sierocińca Janusza Korczaka, Chmielewska jest autorką zarówno grafiki, jak i tekstu. Jak w przypadku innych jej prac, tak i ten *picture-book* jest skomponowaną integralnie, ciągłą całością, a nie sekwencją pojedynczych grafik. Jednak linearność lektury – czy oglądania – jest tu zakwestionowana, a przynajmniej osłabiona: tekst, oczywiście, wymaga linearnego podejścia, jednak każda rozkładówka zaprasza do wędrowania po książce, do powrotów do poprzednich rozkładówek, do szukania powtórzeń, analogii, wariacji, kontynuacji – do odkrywania wizualnych ech. Ciągłość wizualną w tym *picture-booku* zapewnia nie fabuła, ale wizualne powinowactwo grafik. Każda rozkładówka ma bowiem jeden stały element: to narysowane na górze, wychodzące poza górną linię kadru,

¹² J. Jarniewicz, *Iwona Chmielewska pokazuje słowa*, [w:] tegoż, *Podstuchy i podglądy*, Mikołów 2015, s. 86.

dwie strony otwartego tytułowego pamiętnika. Przy czym miejsce zszycia stron pamiętnika odpowiada miejscu zszycia książki – ważny zabieg, dzięki któremu książka przestaje być transparentnym medium, poddanym daleko idącemu skonwencjonalizowaniu. Zaczyna być znacząca: przewracając stronice książki (Chmielewskiej), przewracamy stronice pamiętnika (Blumki): narysowany pamiętnik materializuje się. Na każdej stronie pamiętnika znajdziemy papier zeszytowy w linie, z którego Chmielewska tworzy rozmaite uschematyzowane przedmioty: okna, pościel, mapę, termometr, kojec, spodnie, ławkę, prysznic, płot, huśtawkę, kaloryfer czy menorę. Wszystkie te przedmioty łączy rodzinne podobieństwo: ich powierzchnia utworzona jest z kartki w linie wydartej z zeszytu. Najbardziej wymowny w tej serii jest przedmiot na okładce książki: można uznać go za latający dywan, na którym siedzi Blumka. Kartka papieru liniowanego staje się tu polem nieograniczonych możliwości dla wyobraźni; poddana transformacjom, może stać się wszystkim i snuć rozmaite historie, choć paradoksalnie jest kartką niezapisaną. Kartki z zeszytu są wolne od słów, być może dzięki temu Chmielewska może dowolnie je kształtować, zamieniać w dowolne przedmioty, nadawać im nową tożsamość. Nawiązując do renesansowej tradycji *paragone*, rywalizacji siostrzanych sztuk, proponuję odczytać ten zabieg jako głos Chmielewskiej stawiającej obraz ponad słowo.

Książkę rozpoczyna autorka zdjęciem, nie autentycznym tym razem, ale jego graficzną reprezentacją. Na pierwszej stronie grupa dwanaściorga wychowanków domu sierot na Krochmalnej, z Januszem Korczakiem wśród nich, ustawia się do zdjęcia, przy aparacie stoi, przykryty peleryną, fotograf. Zdjęcie to pojawi się dwie strony dalej i stanie się punktem wyjścia do zapisków Blumki, charakteryzującej każde z obecnych na fotografii dzieci. To zdjęcie, refleks świata na światłoczułym papierze, przypomina o faktograficznym, dokumentalnym podłożu książki Chmielewskiej, niemal w takim samym stopniu jak odtworzona realistycznie twarz Korczaka i Pani Stefy, czyli Stefanii Wilczyńskiej. Zaczynamy od sfotografowanej – albo, jak podpowiada polszczyzna, uwiecznionej na zdjęciu – rzeczywistości, by na kolejnych stronach oddać pole wyobraźni, przekształcającej zamknięty obszar zeszytu w praktycznie nieograniczone terytorium, w świat równoległy. Nie jest to świat, którego elementy wywodzą się ze snu czy marzenia – jak w *Dopóki niebo nie płacze*. To świat codziennych czynności, złożony z takich scen jak picie syropu, suszenie skarpet na kaloryferze, czyszczenie butów; jego wyjątkowość zawiera się w prostocie materiału, z którego został stworzony – z kartek szkolnego papieru.

Na rozkładówkach, podobnie jak w innych swoich książkach, Chmielewska tworzy pozbawione centrum, symultaniczne kompozycje. To, co się w nich dzieje, dzieje się na obrzeżach. W *Pamiętniku Blumki* Chmielewska robi jednak krok dalej, na wielu rozkładówkach pojawiają się elementy, które wychodzą poza granice strony, albo wchodzą na rozkładówkę spoza tej granicy. Na stronie widać ich fragmenty, ale całość, do której należą, jest poza kadrem. Najczęściej są to ręce, nie sięgające nawet łokcia, jakby przychodzące spoza obrazu – wzbudzając silne doznanie świata nieprzedstawionego, który nie zmieścił się w kadrze. Oglądając grafiki, czytelnik nie

może zapomnieć, że jest coś, co należy do jego świata, a czego nie widzi, bo widzenie z natury jest ograniczone przestrzennie. To ograniczenie ma swój odpowiednik w historiach, które opowiada Blumka: ona też widzi tylko fragment swojego świata i tylko o fragmencie opowiada. Przede wszystkim nie widzi tego, co doprowadzi jej pamiętnik – i jej życie – do końca.

Ostatni zapis w pamiętniku, „O reszcie opowiem jutro”, zapowiada kontynuację pisania, a tym samym kontynuację życia Blumki – ale niczego nie spełnia: jutra już nie ma. Opowieść jest nagle przzerwana; co się z Blumką stało, jest poza opowieścią. O tym, że „potem przyszła wojna, która zabrała też pamiętnik Blumki”, mówi już nie Blumka, a autorka. Nic więcej o tej wojnie się nie dowiemy, los Blumki, sierot z Krochmalnej i Korczaka zamyka Chmielewska w łatwej do przeoczenia partykule „też”. Wobec takiego przemilczanego końca znaczące stają się ostatnie, pozornie niewinne grafiki w książce: najpierw zeszyt ze słówkami do nauki niemieckiego, a potem wagon kolejowy. Te wizualne sygnały nie są, co oczywiste, czytelne dla dziecka, które nie skojarzy wagonu z transportami do obozów śmierci, kierowane są więc do czytającego z dzieckiem dorosłego – tym samym kwestię tego, co o Zagładzie i jakim językiem można dziecku opowiedzieć, pozostawiając jego opiekunom. Chmielewska oddaje im – w tym krytycznym momencie historii – inicjatywę, jakby mówiła: teraz wasza kolej. Od was zależy, czego dziecko się dowie i o czym będzie pamiętać. O ile w *Dymie* Joanna Concejo, zaufawszy swojej wrażliwości, otworzyła drzwi do komór gazowych i pozwoliła dzieciom zajrzeć do nich, o tyle Chmielewska wagonu nie decyduje się otworzyć. Jej prace zataczają wokół Zagłady kręgi, zbliżają się do tych wydarzeń, ale, wybrawszy „opowieść o życiu”, nigdy ich nie przedstawiają. Jakby w przekonaniu, które wyraził najdobitniej badacz literatury Holocaustu, Berel Lang: „Milczenie może również «przemówić», ponieważ zarówno to, co ono mówi, jak i to, czego nie mówi, zamienia się w środek uczczenia lub upamiętnienia zmarłych”¹³.

BIBLIOGRAFIA


- Bargielska J., *Poza słowami*, „Tygodnik Powszechny”, 19.08.2012, nr 34, s. 28–29.
 Chmielewska I., *Pamiętnik Blumki*, Poznań 2011.
 Chmielewska I., Czechowicz J., Zylberberg A., *Dopóki niebo nie płacze*, Lublin 2016.
 Fajfer Z., *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
 Jarniewicz J., *Iwona Chmielewska pokazuje słowa*, [w:] J. Jarniewicz, *Podstuchy i podglądy*, Mikołów 2015, s. 82–89.
Książka obrazkowa. Wprowadzenie, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017.

¹³ B. Lang, *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, [w:] *Reprezentacje Holocaustu*, wybór i opracowanie J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków-Warszawa 2014, s. 83.

- Lang B., *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, wybór i opracowanie J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków-Warszawa 2014, s. 37-84.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.
- Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*, ed. N.L. Kleeblatt, New York 2002.
- Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*, red. M. Jakubowiak, Sz. Kloska, Wołowiec 2020.
- Sikorska M., Smyczyńska K., *Przestrzenie refleksji humanistycznej w literaturze wizualnej*, Toruń 2019.
- Szlachetka M., *Fresk narysowany czarno-białymi kadrami*, „Akcent” 2016, nr 3, s. 114-118.
- Śniecikowska B., *Książka obrazkowa: próba porządkowania doświadczeń (czyli o genealogii, słowografii i intymistyce logowizualnej)*, „Teksty Drugie” 2022, nr 1, s. 47-67.

Jerzy Jarniewicz – wykładowca w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego. Głównymi obszarami jego badań są współczesna poezja brytyjska i irlandzka, przekład literacki, problematyka ekfrazy oraz historia kontrkultury lat sześćdziesiątych. Opublikował trzynaście książek naukowych i eseistycznych, ostatnio *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze* (2018). Wydał także dwanaście tomów poetyckich oraz wiele przekładów literatury anglojęzycznej.
E-mail: jerzy.jarniewicz@uni.lodz.pl

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ
Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0001-7037-9907>



Praktykowanie oporu O „rewolucyjnej”¹ poezji Julii Fiedorczuk

STRESZCZENIE

Autor artykułu, analizując twórczość Julii Fiedorczuk, opisał strategię poetycką, którą można nazwać „poetyką oporu”. Jej podstawowymi wyznacznikami są akcentowanie kruchości istot ludzkich i nie-ludzkich, podkreślanie powiązań między wszystkimi istotami oraz nieszczelność granic mających regulować jakiegokolwiek układy (organiczne i polityczne). Fiedorczuk udowadnia, że w czasie kryzysów politycznych i wojen możliwe jest włączenie poezji w sieć działań mających na celu sprzeciwianie się przemocy i cierpieniu spowodowanemu terroryzmem lub

¹ Jakub Skurtys, komentując *Psalmy* Julii Fiedorczuk, pisał: „[...] autorka nie skazuje się na rolę przytulającej drzewa dziwaczki mrużącej w lesie do starych konarów o ponadgatunkowych sojuszach, ale do końca pozostaje filozofką”. J. Skurtys, *Julia Fiedorczuk. Pochwała wielości*, [w:] tegoż, *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Wrocław 2020, s. 276. Rewolucja w poezji autorki *Psalmy* nie ma charakteru burzycielskiego, którego celem byłoby niszczenie czegokolwiek i zaprowadzanie nowego ładu w sposób „siłowy”. Założenia Fiedorczuk wykraczają poza nakaz pozostawania w bliskiej relacji z drzewami itd. Pisząc o projekcie poetyckim Fiedorczuk, należy pamiętać o jej ekologicznych inklinacjach i próbach zmiany nie tylko zachowań względem słabszych, lecz również wypracowania poetyki oporu, która sprostałaby problemom XX i XXI wieku: wojnom, migracjom związanym z kryzysami politycznymi, degradacji środowiska naturalnego.



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 2022-03-11; verified: 2022-08-14. Accepted: 2022-09-14

działaniami wojennymi. Według autora artykułu konieczne jest dostrzeżenie potencjału rewolucyjnego poezji Fiedorczyk. Pozwala on na uznanie poezji za skuteczny sposób przeciwdziałania temu, co niepożądane ze względu na potencjał afektywny wierszy i kreowanie sytuacji mogących być udziałem czytelnika. Poezja jest więc nie tylko ćwiczeniem uważności, lecz również praktykowaniem oporu wobec zjawisk mających konsekwencje dla poszczególnych jednostek i społeczeństwa. Być może to właśnie troska jest najważniejszym uczuciem, które powoduje, że Fiedorczyk wciąż zmienia swój idiom i nadaje szczególne znaczenie wspólnocie. Pisząc o jej poezji, autor wykorzystuje teorię podatności na zranienie Judith Butler i koncepcje z obszaru *nonviolent civil resistance studies*.

Słowa kluczowe

poezja wobec przemocy, poetyka oporu, kruchość, rewolucja, cierpienie

SUMMARY

Practising Resistance. About the “Revolutionary” Poetry of Julia Fiedorczyk

The author of the article, analysing the works of Julia Fiedorczyk, described a poetic strategy that can be called “the poetics of resistance”. Its essential determinants emphasise the fragility of human and non-human beings, emphasising the connections between all beings and the tightness of boundaries to regulate any systems (organic and political). Fiedorczyk proves that it is possible to include poetry in a network of activities aimed at opposing violence and suffering caused by terrorism or warfare in times of political crises and wars. According to the article’s author, it is necessary to recognise the revolutionary potential of Fiedorczyk’s poetry. It allows for the recognition of poetry as an effective way of counteracting what is undesirable due to the affective potential of poems and creating situations that the reader may experience. Poetry is, therefore, an exercise of mindfulness and the practice of resistance to phenomena that have consequences for individuals and society. Care is perhaps the most important feeling that causes Fiedorczyk to constantly change his idiom and give special meaning to the community. Writing about her poetry, the author uses Judith Butler’s theory of vulnerability to injury and concepts from nonviolent civil resistance studies.

Keywords

poetry against violence, the poetics of resistance, fragility, suffering

Poezja jako „przybornik nadziei”²

Anna Węgrzyniakowa, pisząc o osobliwej strategii poetyckiej Wisławy Szymborskiej, związanej z nobilitacją „zwyczajnych cudów, wszelkich przypadków”, podkreśla:

² To cytat pochodzący z jednego z esejów Rebekki Solnit, która pisząc o kolejnych zwycięstwach i możliwościach, które zapewnia praktykowanie oporu, podkreśla, że „[p]rzez ostatnie pół wieku stan świata dramatycznie się pogarszał, zarówno pod względem materialnym,

Nieufność wobec wszelkich konstrukcji intelektualnych chroni ją przed pokusą rozstrzygnięć ostatecznych. Przed absurdem i rozpaczą ratuje ją agnostycyzm, podziw dla «cudu» istnienia, zanurzenie w codzienność. Szyborska wie, że wolność absolutna czy prawdy ostateczne są człowiekowi niedostępne³.

Co prawda, Julię Fiedorczuk i Szyborską dzieli niemal wszystko (pozwąwszy od metryki, skończywszy na charakterystycznych idiomach obu, które sprawiają trudność potencjalnym epigonom), jednak przywołany *passus* dowodzi, że taka opinia powinna ulec korekcie: łączy je nieufność wobec wszelkich ostatecznych rozstrzygnięć. Poza tym obie hołdują zasadzie czynienia punktem wyjścia wiersza sytuacji jednostkowej⁴ (nawet jeśli w ostatecznym rozrachunku wszystko sprowadza się do powszechnych doświadczeń). Opinia badaczki może w równym stopniu dotyczyć poezji autorki *Tlenu*. Szczególnie ostatnie słowa wydają się świetnie charakteryzować poetycką strategię Fiedorczuk. Biorąc pod uwagę tomy wydane do 2017 roku, można stwierdzić, że wolność jest w jej poezji opatrywana wieloma zastrzeżeniami, a myślenie o współnocie jako zamkniętej grupie ulega demontażowi dzięki zastosowaniu ekokrytycznej perspektywy i akcentowaniu kruchości wszystkich istot. Pierwszy wariant prezentuje *Psalm II*, w którym wszystko ulega mimowolnym przepływom:

pożeracze mojego ciała,
jak zabrmi kanon naszej przyjaźni?
2 metry kwadratowe skóry,
koniec świata to moje
mieszkanie, 30 kilometrów kwadratowych
błon komórkowego domu
[...]⁵

jak i z powodu okrucieństwa toczących się wojen i zniszczenia środowiska. Udało nam się jednak zdobyć, mimo wszystko, ogromne bogactwo rzeczy niematerialnych, takich jak prawa, idee, pojęcia, słowa służące do opisanie i urzeczywistnienia tego, co niegdyś pozostawało niewidzialne czy niewyobrażalne, a to stanowi przestrzeń, w której możemy swobodnie oddychać, i zarazem zestaw przyborów, którymi naprawić możemy i naprawiliśmy w istocie owe okrucieństwa – przyborek nadziei” (R. Solnit, *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebywale możliwości*, przeł. A. Dzierzowska, S. Królak, Kraków 2019, s. 49–50).

³ A. Węgrzyniakowa, *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szyborskiej*, Katowice 1997, s. 44.

⁴ Alina Świeściak, tłumacząc, jak wygląda „trzecia droga” Fiedorczuk, lokująca się pomiędzy „nadzieją na jednoznaczny sens słów a świadomością całkowitej ironiczności języka”, podkreśla prymat rzeczywistości skrajnie zindywidualizowanej, subiektywnie odkształconej, „której matrycą są nie tyle społecznie usankcjonowane wyobrażenia o porządku rzeczywistości i psychologicznej czy społecznej sytuacji podmiotu, ile maksymalnie oddalone od tychże projekcje porządków subiektywnych, będących w wiecznym ruchu” (zob. też, *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*, Mikołów 2010, s. 170).

⁵ J. Fiedorczuk, *Psalm II*, [w:] tejsze, *Psalm*, Wrocław 2017, s. 13. Kolejne cytaty z utworów Julii Fiedorczuk, tutaj przytaczane, lokalizowane są następująco: *Listopad nad Narwią*, Legnica 2000 – LN; *Bio*, Wrocław 2004 – B; *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006 – P; *Tlen*, Wrocław 2009 – Tl; *tuż-tuż*, Wrocław 2012 – T; *Psalm*, Wrocław 2017 – Ps.

Drugi wariant reprezentuje *Psalms IV*:

czterdzieści jeden lat ludzkiego życia bez wojny
czy jedno ciało wystarczy
(ocaleni po zimie niedobrej nowiny wakacje)

(ocaleni po wiosnie niedobrej nowiny 2500 utonięć)
oto ludzie twoi
i ludzie nie-twoi
[...]
(Ps, s. 16)

Myślenie o wspólności jako o długofalowym projekcie, który wymaga konsensusu, pojawia się już w debiutanckim *Listopadzie nad Narwią*, choć zawarta w wierszu *** *chciałabym mieć mistrza* deklaracja nosi znamiona kliszy: „gwiazdy / jak ludzie / rodzą się i umierają / i jak ludzie żyją w konstelacjach” (LN, s. 25), już w kolejnych tomach zastępują ją obrazy świadczące o konieczności negocjowania nie tylko miejsca człowieka w świecie, lecz również poziomu szczelności jego ciała:

ale nauczyć się, że to dobra wiadomość:
odwrotność wojny, nieszczelność naskórka
i śluzu, skrzętna kapitulacja w każdym
ciepłym oddechu, we śnie.
(*tak*, T, s. 7)

W wydanych w 2017 roku *Psalmach* doszło do uprzywilejowania związku tego, co ludzkie i nie-ludzkie w formach symbiotycznych⁶: „żółw bywa po śmierci / domem dla tuzina rodzin. Człowiek / jest przed śmiercią mieszkańcem dla maleństw, karmi własny koniec, żeby gołe życie // mogło dalej płynąć, barwiąc się do woli” (***) *z wnętrza cielesnej pojedynczości*, Ps, s. 52). Problemy granic, szczelności i przepuszczalności (nie tylko tego, czego istnienie weryfikuje mikroskop) to obsesyjne tematy poezji Fiedorczuk, która forsuje wizje współbycia dotąd niezauważalne, pozostające poza obszarem zainteresowań ludzkich aktorów.

Szczególnie ważny okazuje się „sprawiedliwy język”⁷, mogący nie tylko zakwestionować zastany porządek, ale również pozwalający obnażyć

⁶ Jako komentarz warto przywołać słowa Rosi Braidotti, która pisze: „W proponowanym przeze mnie ujęciu podmiotowość staje się rozszerzonym przez kumulatywny efekt wszystkich tych czynników, relacyjnym ja. Owa relacyjna właściwość postludzkich podmiotów nie odnosi się jedynie do naszego gatunku, ale również do wszelkich nieantropomorficznych elementów. Żywa materia – także ciało – zawdzięcza swoją inteligencję i zdolność do samoorganizacji dokładnie temu powiązaniu z całością organicznego życia” (taż, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 138).

⁷ W *Psalmie VII* fraza ta brzmi następująco: „właśnie tutaj poszukam schronienia / żeby się rozkarmić między maleństwami / fala za falą czasu ludzkiego powszedniego // i rozpoznać radość sprawiedliwych płuc żołądka dłoni / i języka / którym mnie mówiono / zanim była ona zanim byłam ja –” (Ps, s. 21).

zasady dotyczące reprezentacji słabszych, poniżonych lub niewartych żaloby. Jak udowadnia Fiedorczyk, podziały mogą przebiegać wewnątrz ludzkiego ciała, w jego najbliższym otoczeniu lub być determinowane politycznie, jednak bez względu na okoliczności należy podejmować próby wdrożenia aktywizmu pojętego jako ruch na rzecz pokrzywdzonych. Jej projekt poetycki okazuje się zbieżny z koncepcjami Rebbeki Solnit, która pisząc o aktywizmie w książce *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebywałe możliwości*, określa go serią peryfraz i wskazuje na konieczność praktykowania aktywizmu na poziomie lokalnym:

Innymi słowy – jeśli twój aktywizm jest demokratyczny, pokojowy, twórczy, oznacza to, że w jakimś małym zakątku świata demokracja, pokój i twórczość właśnie triumfują. Aktywizm nie jest w tym modelu jedynie przyborem pozwalającym przerabiać różne rzeczy, ale domem, w którym można zamieszkać i żyć zgodnie ze swoimi przekonaniem, nawet jeśli jest on siedzibą wyłącznie chwilową i o lokalnym znaczeniu, rajem uczestnictwa, doliną, gdzie tworzone są dusze⁸.

Poszukując odpowiedzi na pytanie, jak możliwe jest praktykowanie poezji, która posiada potencjał performatywny, warto kierować się uwagą Solnit: „Licząca się rewolucja to taka, która dokonuje się w wyobraźni; rozmaitego typu zmiany idą w ślad za nią; jedne są stopniowe i niezauważalne, inne gwałtowne i wynikają z zażartych konfliktów – słowem, rewolucja niekoniecznie przypomina rewolucję”⁹. Rewolucja w poezji Fiedorczyk dotyczy nie tylko upodmiotowienia nie-ludzkich aktantów, lecz również wynosi twórczość literacką do rangi medium, które posiada odpowiednią moc rażenia: „Opór jest kwestią zasadniczą, jest też sposobem życia, powołaniem niewielkiej republiki niepodległego ducha”¹⁰. Według Solnit budowanie nowego ładu zaczyna się od działań lokalnych. Biorąc pod uwagę potencjał rewolucyjny poezji Fiedorczyk i strategię generowania gniewu, zdziwienia i szoku niezbędne do dalszego działania, można uznać, że poezja zajmuje szczególne miejsce wśród przedsięwzięć mających wpływ na kształt rzeczywistości.

Krytyka antropocentryzmu przebiega w różnych wymiarach i skalach (mikro i makro) i ma na celu podważenie jednego (słusznego) punktu widzenia. Podobną strategię przyjmuje Fiedorczyk, pisząc o wojnie i niewydolności jej ofiar, dobierając w ten sposób kadry, by zjawiska relegowane poza system reprezentacji „działały”, a więc powodowały, że uznana zostanie czyjaś jednostkowość, a także czyjaś indywidualna śmierć. Warto zdać się w tym przypadku na słowa Dereka Attridge’a:

„Inny” w tej sytuacji nie jest więc ściśle rzecz biorąc osobą, taką jak zwykle jest ona rozumiana w etyce lub psychologii; jest on relacją – albo relacyjnością – między mną jako tym samym i tym, co w swojej niepowtarzalności jest heterogeniczne wobec mnie i rozbija moją tożsamość [*sameness*]. Jeśli

⁸ R. Solnit, *Nadzieja w mroku...*, s. 155.

⁹ Tamże, s. 70.

¹⁰ Tamże, s. 49.

uda mi się adekwatnie odpowiedzieć na inność i jednostkowość innego, odpowiadam na innego w jego relacji do mnie – zawsze w określonym czasie i przestrzeni – twórczo zmieniając siebie i być może również odrobinę świat¹¹.

Spotkanie z Innym ma w poezji Fiedorczyk wymiar przekształcający i polega na uznaniu pewnej wymienności między czytającym a rejestrowanymi przez niego obrazami. Tak właśnie odkrywana jest kruchość, która charakteryzuje wszystkie żywe istoty.

Być może to właśnie praktyka pisarska Fiedorczyk zwieńczona *Psalмами* stanowi najlepszy przykład rewolucji, która przesuwając punkt ciężkości „od władzy instytucjonalnej ku władzy świadomości i organizacji życia codziennego, ku rewolucji, która nie wprowadza własnej idei doskonałości, ale otwiera przed każdym i każdą możliwość swobodnego udziału w wymyślaniu świata na nowo”¹². Rewolucja jest więc rodzajem zobowiązania wobec środowiska naturalnego, a także wszystkich, którzy znaleźli się na liniach konfliktów zbrojnych. Pytając o zasadność zestawiania tych dwóch problemów, które właśnie eskalują, warto pamiętać, że ofiary zanieczyszczeń środowiska i ofiary wojen pozostają niezauważone, wykluczone ze sfery widzialności. Wyobrażenie sobie skali katastrof lub skutków wojen prowadzonych w innych częściach Europy lub świata często okazuje się niemożliwe. Ci, którzy pozostają z dala od konfliktów, interesują się nimi incydentalnie i nie mogą (z wielu powodów) angażować się w śledzenie kolejnych doniesień medialnych na temat ofiar, szkód i zmieniającej się sytuacji. Poezja pozwala na solidaryzowanie się z ofiarami na odległość i zmusza do zajęcia stanowiska wobec sytuacji, które tylko pozornie nie dotyczą czytelnika. Być może jej najważniejszym zadaniem jest wprawianie odbiorców w stan zaskoczenia, który uświadamia, że wytworzony porządek nie musi być jedynym obowiązującym. Poza tym literatura uświadamia skalę dewastacji i rażącą nieproporcjonalność człowieka wobec dokonywanych przez niego zniszczeń na wielu płaszczyznach¹³.

Attridge opisuje zaskoczenie jako

doświadczenie zmiany zwyczajowych sposobów myślenia i odczuwania, doświadczenie wyłaniające się ze spotkania z bytem, myślą, formą, uczuciem, którego nie można opisać, a nawet rozpoznać, tymi zwyczajowymi sposobami. Być zaskoczonym przez dzieło oznacza już wcześniej na nie odpowiedzieć, przed jakimkolwiek świadomym wysiłkiem rozumienia. Ale pomimo zwykłych konotacji tego słowa, zaskoczenie nie musi być nagłe, nie musi być też jednorazowym zdarzeniem: jest raczej stopniowe, nieregularne, pomieszane z wieloma innymi reakcjami¹⁴.

Definicja zaskoczenia autorstwa Attridge’a wiąże się z procesem transmisji afektów. Wiersze Fiedorczyk wywołują podobne reakcje, ponieważ

¹¹ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 56.

¹² R. Solnit, *Nadzieja w mroku...*, s. 179.

¹³ Zob. A. Ubertowska, *Historie biologiczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Warszawa 2020.

¹⁴ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, s. 122.

czytelnik musi mierzyć się z obrazami, które przekraczają dopuszczalny poziom absorpcji okropności:

niektórych wierszy nie można już napisać.
niektórych nie dało się napisać wcześniej.
nocą rozpacz z powodu dzieci, utopionych
dzieci, powieszonych dzieci, spalonych
dzieci, zgłodzonych dzieci, maskotek dzieci
w rozbitym samolocie [...]
(*Psalm*, Ps, s. 12)

Wiedza, że potencjał życia został zmarnowany, generować ma gniew, który, jak pisze Peter Sloterdijk „słyszy «głos rozumu», nawet jeśli uderza często niby pochopna sługa, nie wysłuchawszy polecenia do końca. Gniew staje się nieszczęściem tylko wówczas, gdy idzie w parze z brakiem wstrzemięźliwości, skutkiem czego występuje z brzegów”¹⁵. Filozof, opisując procesy katalizowania i akumulacji gniewu, podkreśla:

W wypadku gniewu taka sama transformacja dokonuje się wówczas, kiedy mścicielskie generowanie bólu ewoluuje od formy zemsty do formy rewolucji. Rewolucja, w najszerszym sensie tego słowa, nie może być kwestią resentymentu osób prywatnych, choć także takie afekty znajdują spełnienie w krytycznym momencie. Implikuje ona założenie banku gniewu, którego inwestycje muszą być przemyślane równie gruntownie jak operacje armii przed decydującą bitwą – albo jak akcje światowego koncernu przed wrogiem przejściem konkurenta¹⁶.

Stawką wierszy Fiedorczuk jest więc nie tylko afirmacja różnorodności i przygodności ludzkiego życia, lecz także gniew, który stymuluje do zmian i napędza rewolucje niezbrojne¹⁷. To właśnie słowo „gniew” zostało umieszczone w wygłosowej części *Psalmu XII*:

siedemnaście tysięcy lat temu
ktoś ulepił figurkę zwierzęcia.
pierwsza książka
zaczynała się od słowa gniew –
(Ps, s. 27)

W poezji Fiedorczuk wszelkie procesy rozszczelniania (ciała, wspólnoty) służą krytyce partykularnych interesów i sprawiają, że sztuka zbliża się do życia, inicjując uznanie równych szans na przeżycie (w tym dostępu do

¹⁵ P. Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011, s. 31.

¹⁶ Tamże, s. 75.

¹⁷ Solnit pisze: „Opór, choć przedstawia się go zazwyczaj w kategoriach obowiązku, może przecież stać się także przyjemnością, nauką, objawieniem” (taż, *Nadzieja w mroku...*, s. 136).

wody, powietrza, pokarmu) ludzi, zwierząt i roślin. Program ten opiera się na respektowaniu zasady wątlności: „skoro wątlność nasza / ma swój w kwiatkach tron –” (*Psalm XIX*, Ps, s. 32).

„Oko poetki”

Joanna Grądziel-Wójcik, rekonstruując panoramę poezji kobiecej w celu uchwycenia tropów neoawangardowych po 1956 roku, koryguje zaproponowaną przez autorów monografii zbiorowej *Nauka chodzenia. Teksty programowe drugiej awangardy* tezę o najsilniejszym oddziaływaniu tendencji neoawangardowych przypadającym na lata 60., 70. i 80. XX wieku¹⁸ i uznaje twórczość Julii Fiedorczuk za klasyczny przykład restytucji idei neoawangardowych¹⁹. Kwalifikacja ta, poparta przez badaczkę przekonującymi argumentami, jest trafna, jeśli zapewnienie Joanny Orskiej o oddziaływaniu późnej awangardy aż po dzień dzisiejszy można uznać za zachętę i wskazówkę do poszukiwania analogii, powinowactw lub skutków przeszczerpienia tych strategii w poezji najnowszej²⁰. Przeszkodą okazują się jednak okoliczności historyczne, które determinowały postawy i sposoby konceptualizacji światopoglądu, sieć interferencji pomiędzy grupami artystycznymi oraz wybór miejsca zamieszkania (*casus* Tadeusza Różewicza, który pozostawał w strefie wpływów Klubu Związków Twórczych na Rynku we Wrocławiu²¹), a więc wszystko to, co mogłoby pozostać poza świadomością czytelniczą, lecz stanowi szereg czynników wpływających na kształt i jakość poezji.

Warunek geopolityczny w procesie krystalizowania idei neoawangardowych okazuje się decydujący, ponieważ, jak przekonuje Wojciech Browarny, „neoawangardowe nurty Wrocławia żywiły się jego nowością, młodością, otwartością, abstrakcyjnością, uniwersalnością i ambiwalencją”²². Neoawangardowość pobudzały nie tylko sytuacje egzystencjalne (kalektwo Tymoteusza Karpowicza, które dało asumpt do stworzenia teleologii nazwanej przez Joannę Roszak „nauką chwytania” lub „uchwytywania”), lecz również, mająca wpływ na decyzje autorów, szeroko rozumiana polityczność (*casus* Witolda Wirpszy).

Orska wyszczególnia dwie możliwości sukcesji awangardowych idei: pierwsza wiąże się z kontynuowaniem własnych, przedwojennych koncepcji (*casus* Adama Ważyka i Jalu Kurka), druga natomiast (obserwowana u powojennych debiutantów, m.in. Różewicza, Karpowicza i Zbigniewa

¹⁸ Cezurę w tomie wyznaczają teksty Leszka Szarugi o *Wykazie treści Krystyny Miłobędzkiej i o poezji konkretnej Stanisława Drózdza* autorstwa Małgorzaty Dawidek-Gryglickiej. Zob. *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018, s. 287–297, 299–337.

¹⁹ J. Grądziel-Wójcik, *Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet na przykładzie twórczości Julii Fiedorczuk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, t. 126, nr 2, s. 124.

²⁰ J. Orska, *Nauka chodzenia. O tekstach programowych późnej awangardy*, [w:] *Nauka chodzenia...*, s. 10.

²¹ Zob. W. Browarny, *Miasto otwarte. Tadeusz Różewicz i neoawangardowy Wrocław na przełomie lat 60. i 70. XX wieku*, [w:] *Nauka chodzenia...*, s. 99–123.

²² Tamże, s. 118.

Bieńkowskiego) – z przyjęciem lub odrzuceniem idiomu Juliana Przybosa²³. Eksperymenty pojawiające się po cezurze, jaką stanowi koniec lat 80. XX wieku, można uznać nie tyle za dziedzictwo historycznej neoawangardy, ile wspólne dla pisarek i pisarzy reakcje na zmieniającą się sytuację polityczną i kryzys ekologiczny, w obliczu których zmiana poetyki i poszukiwanie sposobów reakcji na dewastacyjne działania człowieka okazują się nieuniknione.

Formalne eksperymenty Fiedorczuk oraz wpisany w tę poezję światopogląd charakteryzują przede wszystkim stosunek do odbiorcy jako ważnego partnera pomagającego zrekonstruować całość dzieła, demokratyczny i krytyczny wobec norm komunikacyjnych charakter jej sztuki oraz wykraczanie performatywnych poetyckich tekstów ku życiu²⁴, co skutkuje zaakcentowaniem decyzji o porzuceniu autonomii sztuki na rzecz zaangażowania w proces budowania wspólnoty i nowych form kohabitacji ludzi i nie-ludzi²⁵.

Grądziel-Wójcik pisze: „Neoawangarda właśnie mogłaby się stać «jakimś sposobem», adekwatną formułą określającą ich [poetek – dop. A.J.] quasi-awangardowość, oferującą alternatywę dla retoryki bytowania na obrzeżach, satelickości czy kojarzenia poezji kobiet z głównymi nurtami”²⁶. Poezja Fiedorczuk lokuje się w paradygmacie postawangardowym i podejmuje problemy, które przekraczają dyskusje o sposobach funkcjonowania poezji kobiecej i kobiecym pisaniu. Choć założeniem Grądziel-Wójcik jest dowartościowanie poezji kobiet, pozostającej na marginesach, to jednak twórczość Fiedorczuk (począwszy od debiutu) zawiera idee zapewniające jej miejsce w narracji o poezji polskiej, a nie jakimś jej odłamie (nazywanym poezją kobiecą) ze względu na potencjał rebeliancki. Konieczne jest dowartościowanie oporu jako jednej z najważniejszych kategorii, która organizuje jej wiersze i pozwala na przyjęcie perspektywy uciśnionych, „nawet jeśli owym uciśnionym nie zawsze przypadłby do gustu taki obraz ich samych – przecież mieli jakieś życie, zanim stali się ofiarami, i często mają nadzieję żyć również po tym wszystkim”²⁷. Szczególnie w *Psalmach* wizja wojny, uchodźstwa i przymusowej migracji okazuje się aktualna jak nigdy wcześniej, co sprawia, że konieczne jest wymaganie od ludzi posthumanistycznej troski, która „czierpie z poczucia przywiązania między ja i innymi, łącznie z innymi nie-ludzkimi czy też przyrodniczymi, pozbywając się przeszkody, jaką stanowi egoistyczny indywidualizm”²⁸.

Tym, co wyróżnia Fiedorczuk wśród innych poetek i poetów, jest szczególnie czułe „oko poety”, o którym Różewicz pisze: „Oko każdego poety ma właściwą sobie akomodację. Jeden widzi lepiej plany ogólne, drugi zbliżenia. Jeden źdźbło, drugi całość”²⁹ (autor *Niepokoju* nie zakłada, że wśród grona

²³ J. Orska, *Nauka chodzenia...*, s. 18.

²⁴ Tamże, s. 19.

²⁵ Zob. A. Węgrzyniak, *Ćwiczenie wyobraźni ekologicznej. O poezji Julii Fiedorczuk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 33, s. 230.

²⁶ J. Grądziel-Wójcik, *Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet...*, s. 124.

²⁷ R. Solnit, *Nadzieja w mroku...*, s. 61.

²⁸ R. Braidotti, *Po człowieku...*, s. 121.

²⁹ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, ilustr. J. Tchórzewski, Warszawa 1977, s. 36.

obdarzonych zmysłem obserwacji mogłaby znaleźć się kobieta). Dominantą tematyczną niemal wszystkich tomów poetki jest śmierć, której świadomość pojawia się nagle i przyjmuje formę negatywnej epifanii, jak w *Zakłóceniach*: „budzę się z lękiem i już po chwili pamiętam jednak umieramy” (P, s. 28). Remedium na stan żałoby lub jego nadejście jest ciało, którego sygnały (puls, oddech, świadczące o bliskości) Alina Świeściak uznaje za „skuteczną drogę ucieczki”³⁰ (zarówno przed ostatecznym uznaniem własnej skończoności, jak również samotnością). Mocny podmiot wierszy Fiedorczyk „nie oddaje pola światu”³¹ (konfrontując się z tym, co groźne), lecz podkreśla także, że w każdej chwili może nastąpić prywatny koniec świata, „którym jesteś z perspektywy / grobu” (T, s. 26). Śmierć czai się w zakamarkach ciała, jej potencjalność wywołuje „wzniosłość w skali mikro”³², stąd porównanie, spinające jedną ze strofoid *Kompostu*: „W moich tętnicach koncert obcej muzyki, / szum krwi i życia, które mnie chwilowo gości jak rzeka / przypadkowy liść” (Tl, s. 16) lub uwaga ze *Spisu strat (i zysków)*: „W oczach dziewczynki przyczajona śmierć” (P, s. 37).

Ostatni obraz jest dotkliwszy, ponieważ rozmowę o śmierci (eufemistycznie określoną jako bilans³³) inicjuje dziecko, którego dociekliwość irytuje („I skąd się w tobie biorą takie myśli?”, tamże), lecz również daje asumpt do elegijnych podsumowań: „Wszystko jest pożegnalne” (tamże). Naturalna śmierć stanowi wyzwanie, jednak strach przed tym, co w poezji Fiedorczyk przyjmuje formę przekształceń materii w procesie biodegradacji (ostateczną formą jest kompost, *W domu powinno być także miejsce dla zmarłych*, P, s. 22), łagodzi myśl o nieustannym cyklu kolistym życia i śmierci (*Sorella la luna*, Tl, s. 14). Częściej jednak pojawiają się obrazy śmierci anonimowej, której można było uniknąć lub zapobiec, zarówno zwierzęcej („brązowe meduzy wysychają w stadach / [...] smażą się na słońcu. / po egzekucji”, P, s. 26), jak i ludzkiej:

mam lat czterdzieści, ty jesteś
anonimową tratwą i toniesz.

jak dziecko. punkt bezbronno ciepła
na ciemniejszym tle, odgarniasz włosy z czoła, patrzysz
w oczy, głaszczesz twarz coraz gładszą, z wosku.

iskra pikuje mgłę i rwie powierzchnię rzeki,
idzie pierwsza krew.

rano święto śniegu.
kiedy spiętrzone niebo jest szczelnym baldachimem,

³⁰ A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 357.

³¹ Tamże, s. 355.

³² Zob. A. Nawarecki, *Czarna mikrologia*, [w:] *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki i M. Bogdanowska, Katowice 2005, s. 9–23.

³³ Niewątpliwie metaforę ekonomiczną przejmuję poetka od Wisławy Szymborskiej (co ważne, ich światopoglądy i sposoby konceptualizacji wierszy okazują się pokrewne), która dysponuje równie wrażliwym „okiem poetyckim”. Zob. A. Węgrzyniak, *Nie ma rozpusty większej niż myślenie...*, s. 70–79.

ciepłym kocem poutykanym
za linię horyzontu.
(*Widmo zimy*, P, s. 17)

Powracając wiadomości o wyzysku mieszkańców państw Bliskiego Wschodu (*Burze i przejaśnienia*, Tl, s. 31), informacje o wypadkach, katastrofach lub wojnach, których ofiary nie zostały (ze względu na ich liczbę) zidentyfikowane i osunęły się w anonimowość za sprawą mediów lub notatek prasowych oraz podkreślanie ich kruchości, „ranliwości”³⁴ („Garść zielonych szkiełek w ciepłej rączce dziecka”, Tl, s. 7) świadczą o wyborze strategii poszerzania ram, znanej z pism Judith Butler. Poetka przyznała w jednym z kompendiów, że koncepcja filozofki, zastosowana w wierszu *Giną lwy w Bagdadzie* Adama Pluszki, pozwala na potępienie działań militarnych i skutecznie mobilizuje do solidarnego trwania przy pokonanych i zamordowanych (w tym przypadku lwach)³⁵.

Fiedorczyk podkreśla konieczność „gościnności wiersza” (Ps, s. 20), dlatego deklaruje „nie wierzę w siebie, lecz w kogoś / innego, kto wpada z odwiedzinami / przypadkiem” (Ps, s. 52), a w *Psalmie XXXIII*, imitując psalmową składnię (za sprawą toku anaforycznego), objawia tajemnicę (czego zapowiedzią są powiązane ze sobą misternie skomponowane „zwoje księgi, warstwy serca i / uplecione z kompostu obręcze historii”, Ps, 44): „oto kruchość nasza, / oto jest z niej schron –” (tamże). Formuły te świadczą o konieczności wypracowania nowych sposobów przeciwdziałania przemocy i konieczności zmiany dotychczasowego *status quo*, „ponieważ kocha się ludzi i drzewa” (*Dedykacja*, Tl, s. 39).

Stawiam tezę, że najważniejszą kategorią organizującą obrazy i manifesty w poezji Fiedorczyk jest opór³⁶. Odrzucenie pokusy kontemplacji procesu twórczego, w wyniku którego powstają wiersze-precjoza, na rzecz działań o charakterze utylitarnym i naprawczym (zgodnie z twierdzeniem Tadeusza Szkołuta o misyjności twórczości neoawangardowej³⁷), skutkuje zaakcentowaniem sprawczej roli literatury.

Krucho ramy wiersza

Niewątpliwie najważniejszym pojęciem, które powraca wielokrotnie w poezji Fiedorczyk, jest kruchość. Judith Butler – inicjatorka *vulnerability studies* – w książce *Ramy wojny*, zdającej raport z konfliktu izraelsko-palestyńskiego,

³⁴ Zob. *Wywrotowość jest kwestią poetyki. Z Julią Fiedorczyk rozmawia Monika Glosowicz*, „Opcje” 2016, nr 1–2, s. 176.

³⁵ Zob. J. Fiedorczyk, G. Beltrán, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa 2015, s. 80–82.

³⁶ Zob. T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 51, 54.

³⁷ Badacz pisze: „Posłannictwo twórczości neoawangardowej zasadza się na krzewieniu pewnych doniosłych wartości humanistycznych, zapoznanych przez cywilizację nastawioną konsumpcyjnie i hedonistycznie, zdominowaną przez wszechobecny merkantylizm, czy też w przypadku krajów o ustrojach autorytarnych – przez natrętną indoktrynację”. Tamże, s. 51. W przypadku poezji Fiedorczyk „misyjność” nie jest nachalna, jej oddziaływanie zapewniają świetnie skonstruowane obrazy, które wpływają na czytelnika i powodują, że to, o czym czyta, pozostaje z nim na długo i wywiera presję zmian.

stawia tezę, że „związani jesteśmy z kimś obcym, z kimś – jednym, wieloma – kogo nie poznaliśmy i nie mieliśmy okazji wybrać”³⁸. Podstawą tej relacji jest przekonanie, że wszyscy jednakowo jesteśmy podatni na zranienie (od *vulnus* – ‘rana’). Wulnerybilność wyklucza możliwość hierarchizowania wartości życia i ustanawiania jednych ofiar bardziej cierpiącymi lub bardziej podatnymi na zranienie od innych oraz manipulowania cierpieniem za sprawą odpowiednio zawężonych ram obrazowania (pomijanie tych, którym odmawia się miana „ofiar”, dezawuowanie wartości ich życia) lub dyktatury liczb, która uprawomocnia żalobę:

Liczy, zwłaszcza liczba śmiertelnych ofiar wojny, funkcjonują nie tylko w charakterze reprezentacji wojny, ale też jako część aparatu jej prowadzenia. [...] Może i umiemy liczyć, możemy też opierać się na wiarygodności tych czy innych organizacji humanitarnych czy broniących praw człowieka, ale to wciąż nie to samo, co wydobywanie na jaw, w jaki sposób i czy w ogóle dane życie się liczy. Choć liczby nie mogą poinformować nas dokładnie, czyje życie i czyja śmierć się liczy, możemy zaobserwować, jak liczby wchodzą w kadr i wychodzą poza kadr, ujawniając działanie norm odróżniających życie godne i niegodne żaloby w kontekście wojny³⁹.

Autorka *Walczących słów* postuluje uznanie za godne żaloby tych podmiotów, które ze względu na odpowiednio politycznie motywowane kadrowanie⁴⁰, zostają pozbawione szansy na ochronę i w związku z tym stają się niewidzialne⁴¹. Jedną z możliwości interwencji jest wykorzystanie medium fotografii/wiersza, dzięki czemu obraz/tekst, w wyniku afektywnego oddziaływania na odbiorcę, może zostać uznany za „niezbrojny gest sprzeciwu”⁴². Butler stwierdza, że „ani obraz, ani poezja nie mogą uwolnić nikogo z więzienia, zatrzymać lecącej bomby czy odwrócić biegu wojny, mimo wszystko niosą ze sobą możliwość wyrwania się z kręgu codziennego przyzwolenia na wojnę i odczucia uogólnionej zgrozy i oburzenia – uczuć, które napędzają żądania sprawiedliwości i zakończenia przemocy”⁴³.

Kruchość, będąca szczególnym rodzajem kondycji i zobowiązania, angażuje i wymaga otwartego sprzeciwu wobec sytuacji, kiedy życie ludzkie i zwierzęce ulega dewaluacji i staje się niewidoczne: „Kruchość to nie tyle kondycja egzystencji jednostek, ile raczej kondycja społeczna, z której wypływają konkretne roszczenia polityczne i zasady”⁴⁴. Nie dotyczą one tylko tych istnień, które są nam bliskie, ale również niechcianej

³⁸ J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2011, s. 33.

³⁹ Tamże, s. 25–26.

⁴⁰ Filozofka korzysta z konceptu, którym posłużyła się w swoich analizach Susan Sontag: „Robić zdjęcia to ujmować w ramy, a ujmować w ramy – to wykluczać” (taż, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Kraków 2010, s. 58).

⁴¹ Tamże, s. 49–50.

⁴² Zob. J. Chodak, *Rewolucje niezbrojne. Nowe scenariusze polityki kontestacji*, Lublin 2019, s. 51–57.

⁴³ J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 53–54.

⁴⁴ Tamże, s. 32.

bliskości, trudnego sąsiedztwa i dostrzegania kruchości wrogów. Projekt Butler stanowi obietnicę nowych warunków współżycia między skonfliktowanymi nacjami oraz narodami o niepewnej przyszłości i skomplikowanej przeszłości.

Najważniejszym jednak postulatem filozofki jest solidaryzowanie się z cierpiącymi na dystans, przebywającymi w innych krajach, których los staje się udziałem wspólnoty za sprawą mediów. Butler, pisząc o kohabitacji, podkreśla rolę medialnych przedstawień odległych cierpień, które

zmuszają nas w najlepszym przypadku do porzucenia wąsko definiovanych więzi wspólnotowych i zareagowania, czasem niezależnie od naszej woli czy wręcz wbrew niej, na dostrzeganą niesprawiedliwość. Przedstawienia takie mogą przybliżyć nam cierpienie lub je od nas oddalić; tak czy inaczej, wymogi etyczne, które są możliwe w dzisiejszych czasach dzięki mediom, są zależne właśnie od tej wymienności bliskości i dystansu. Pewnego rodzaju więzi możliwe są tylko dzięki niej, choć mają one niekompletny charakter⁴⁵.

Ten rodzaj bliskości na odległość akcentuje też Fiedorczyk, relacjonując zdarzenie, którego przebieg spowodował momentalne skurczenie się świata do mikroskali („kosmos / skurczył się do strzępu / wilgotnego futra”, Ps, s. 30):

czyja

śmierć, jego czy moja,
wibrowała w powietrzu,
we krwi, kiedy
zatrzymałam się, prosząc:
niech to się nie stało?

czyj

kwiat z grudki bólu otuli
mleczną drogę, jej pazury
czasu, sierść gwiazd?
(P, s. 30)

Widok cudzego cierpienia oraz konfrontacja ze zdjęciami dokumentującymi przebieg wojny stanowią wyzwanie, lecz również, jak przekonuje Susan Sontag:

istotną rolę w umacnianiu sprzeciwu wobec wojny, która bynajmniej nie była nieunikniona, nie była nie do opanowania, i której można było zaprzestać dużo wcześniej. Można się więc było czuć zobowiązanym do oglądania tych zdjęć, jakkolwiek były okropne, ponieważ można było coś zdziałać, tu i teraz, w sprawie tego, co przedstawiały⁴⁶.

⁴⁵ J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 107.

⁴⁶ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, s. 109.

Fotografia, wywołując afekty⁴⁷, które przekształcają się w konkretne emocje, bezpośrednio dotyka oglądającego, nie pozostawiając go obojętnym wobec tego, co zazwyczaj pozostaje udziałem żołnierzy, korpusu sanitarnego i dziennikarzy, jednak nadmiar obrazów jest niebezpieczny, ponieważ zaburza równowagę psychiczną patrzącego, a efekt bliskości (ceniony przez Butler i Sontag) staje się przekleństwem, stąd rada autorki zbioru *O fotografii*: „Jeśli celem jest posiadanie odrobiny przestrzeni, w której można przeżyć życie, warto, żeby relacja konkretnych niesprawiedliwości rozplynęła się w ogólniejszym zrozumieniu, że istoty ludzkie wszędzie wyrządzają sobie nawzajem okropne krzywdy”⁴⁸.

Pożądana przez Sontag chęć zbliżenia do rannych/cierpiących/poszkodowanych może także napędzać działania o charakterze przeciwnym do zamierzonego; uchwycenie śmierci w kadrze fotograficznym jest nieetyczne ze względu na kryjącą się za tym chęć zysku oraz pobudzenia perwersyjnego pożądanego podglądacza, który wie, że przekracza granice, jednak nie może przestać patrzeć⁴⁹, jak w *Survivalu*:

[...]
Ogień we włosach kiedy runął dom
z żywym dzieckiem na rękach stałam w oknie
byłam migawką w telewizyjnym szale

ciepły kłębuszek strachu
(...)
[...]
fotogenicznie przyłapaną na gorącej śmierci
w doskonałym dniu lata
(P, s. 27)

Przemawiająca jest widmem, mówiącym z przestrzeni mortualnej. Odanie jej głosu to zabieg personalizujący zmarłą, mimo że próżno poszukiwać w tekście jej danych; jest jedną z wielu ofiar, których oglądanie w skali masowej powoduje obojętność, lecz również pozwala zmienić reguły recepcji takich obrazów, dokonując podmiany, którą podsuwa tok przerzutniowy ostatniej strofoidy: „kiedy liczymy na więcej i więcej // życia / kiedy bliskich / nosimy w portfelu” (tamże). Świetnie zaaranżowane koncepty lingwistyczne Fiedorczuk można zestawić z tymi, które w swojej poezji aranżował Stanisław

⁴⁷ J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 56.

⁴⁸ Tamże, s. 137.

⁴⁹ Butler podkreśla także, że fotografia musi „prześladować” oglądającego, w przeciwnym razie, fakt utraty życia, który dokumentuje, nie aktywował potencjału żaloby: „Jeśli nic nas nie prześladowuje, nie ma mowy o stracie – nie było wszak życia, które moglibyśmy stracić. Jeśli jednak dane zdjęcie wstrząsa nami czy «prześladuje nas», to dlatego, że jego oddziaływanie polega po części na tym, że trwa dłużej (w sensie: przeżywa) niż dokumentowane przez nie życie; zawczasu konstytuuje chwilę, w której utratę życia uznamy za stratę. A więc zdjęcie wiąże się z możliwością żaloby dzięki swojej gramatycznej «czasowości»: antycypuje możliwość żaloby i w pewien sposób ją wykonuje. W tym sensie zawczasu może prześladować nas cierpienie wywołane czyjąś śmiercią – może nas też prześladować *post factum*, jeśli okaże się, że brak żalu w danym przypadku wcale nie jest sprawą oczywistą”.

Barańczak (szczególnie wyraźnie słycać tu frazę z villanelli *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*: „Na wyciągnięcie ręki – ci dotkliwie drudzy. / niedotykalnie drodzy”⁵⁰, sankcjonującą jednak zasady współżycia oparte na dystansie i oddaleniu). Bliskość i troska, które znamionuje miejsce przechowywania fotografii członków rodziny, nie są współdzielone z tymi, których wizerunki reprodukowane są w gazetach (większość pozostaje, jak dowodzi Butler, na zawsze anonimowa⁵¹), jednak przerzutnia (wprowadzająca zaskoczenie) jasno wskazuje, że zasada „więcej życia” może zostać spełniona pod warunkiem wypełnienia konkretnych zadań (w tym uznania faktu bycia powiązaniem z innymi, który „wprowadza możliwość ulgi od cierpienia, uzyskania sprawiedliwości, a nawet – miłości”⁵²). Proces hierarchizacji ofiar, których śmierć uzasadnia powzięty przez decydentów cel, ujawnia *Jamb, trochej, jamb*:

Jeśli chodzi o wojnę, to widziałam tylko zdjęcia.
Trafiony dziennikarz, 7 maja 2004, oooops,
potem się okazało, że to nie wypada
lecz w pierwszej chwili gazeta sprzedała się dobrze.

Egzekucję Husajna można za darmo obejrzeć w Internecie.
Spróbujcie też wpisać World Trade Center na Youtube

[...]

są też zwłoki drugoplanowe w wiadomościach
ich nie żałujemy bo są jak statyści albo kaskaderzy
(TI, s. 26)

Nagranie z egzekucji zestawione zostało z epizodycznym pojawieniem się w kadrze, jednak siła przyciągania tego pierwszego wydarzenia jest niepomiaralnie większa, choć oba odbywają się w ramach społeczno-politycznego spektaklu, w którym Husajnowi przyszło odegrać główną rolę ze względu na taktyczną sprawczość i rolę w generowaniu kolejnych krwawych konfliktów na Bliskim Wschodzie.

Głównym zadaniem kusicielskich obrazów, o których pisze Butler, jest rekrutowanie patrzących i uruchomienie mechanizmu selekcji, izolowania i wykluczania. Jednak obok tego zamierzenia pojawia się też potrzeba oplakiwania ofiar, którą generuje fakt uznania każdego życia za kruche. Na obrazach wojny ciąży więc odpowiedzialność za wywołanie refleksji nad kruchością (także przeciwników, wrogów i nieprzyjaciół):

Doświadczenie życia jako kruchego nie przychodzi łatwo, to nie jest doświadczenie pierwotne, w którym życie zostaje ogołocone z wszelkich zwyczajowych ram interpretacyjnych, podobnie jak czysta świadomość

⁵⁰ S. Barańczak, *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, [w:] tegoż, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998, s. 59.

⁵¹ J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 57.

⁵² Tamże, s. 119.

moralna nie wyłoni się, kiedy tylko strząśnieniemy z siebie kajdany codziennych interpretacji. Przeciwnie – niektóre życia stają się widzialne lub poznawalne w swojej kruchości jedynie dzięki temu, że rzucają wyzwanie dominującą środkom przekazu⁵³.

Kołysankowe uniwersum

Umieszczenie *Kołysanki* z tomu *Tlen* w cyklu *Elegie* świadczy o „perwersyjności genologicznej”⁵⁴ Fiedorczyk. Demontażowi uległ klasyczny układ komunikacyjny charakterystyczny dla gatunku⁵⁵, a sama kołysanka osuwa się w elegię, poza tym pożądanym eskapizm ustąpił miejsca Historii, której pojawienie się charakteryzowało „męskie narracje”⁵⁶. Czułe „oko poetki” pozwala na montaż obrazów według zasady przechodzenia od szczegółu do szczegółu, akcentując kruchość podniesioną do kwadratu, ponieważ ofiarami działań wojennych są dzieci. Publicystyczny charakter *Kołysanki* nie koliduje z tym, co uniwersalne, z zasadami, których respektowanie nie ulega dezaktualizacji, przeciwnie: wiersz jest (jednym z wielu) „tekstów-zdarzeń”⁵⁷, generujących empatię i wrażliwość wobec tego, co słabe, zagrożone i skazane (zaocznie) na unicestwienie.

W poezji autorki *Planety rzeczy zagubionych* zbyt często pojawiają się formuły quasi-kołysankowe⁵⁸, by móc je zignorować, ich zagęszczenie świadczy o tym, że to jedna ze strategii oporu wobec praktyk dezawuowania życia lub relegowania go poza uzgodnione ramy widzialności.

Niektóre z fraz potraktować można jak wypisy z traktatów o etiologii zła: „ciemne zbiera się w zagłębieniach ciała” (*Dobranoc*, TI, s. 38), które miarowo wzbiera w ludzkim ciele, jednak egzemplifikują one także powszechne prawo natury („jeż upolował żuka. / żaba upolowała ważkę”, tamże) i stanowią silny sprzeciw wobec prób jej regulowania⁵⁹. Objąsanie zasad post-ludzkiego świata to także rola kołysanek, a przede wszystkim nucących je matek, na które scedowany został ten obowiązek ze względu na pierwotny kontekst sytuacyjny (konieczność uspienia dziecka):

dziś nie ma śmierci prawie wcale
to młoda wiosna pohukuje
w krzakach o różowym brzasku.

⁵³ Tamże, s. 106.

⁵⁴ Określenie Tadeusza Drewnowskiego. Zob. tenże, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 151.

⁵⁵ Zob. K. Wądołny-Tatar, *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Kraków 2014.

⁵⁶ B. Stefaniak, *Spór nad kołyską*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 183.

⁵⁷ J. Grądziel-Wójcik, *Świat „na końcu języka”, słowem – o poezji Julii Fiedorczyk*, „Czas Kultury” 2017, nr 2, s. 127.

⁵⁸ Na obecność rytmu kołysanki i paralelnych schematów powtórzeń w *Psalmach*, które „wywołują wrażenie panowania nad chaosem egzystencji”, zwróciła uwagę Ewa Sołtys-Lewandowska. Zob. też, *Zaśpiewać, zapamiętać („znowu i znowu i znowu”)*, „Czas Kultury” 2017, nr 2, s. 133.

⁵⁹ Niektóre frazy są komplementarne wobec też zawartych w autorskim kompendium Fiedorczyk. Zob. też, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 136.

od brzasku ciepłe słomki światła
 drażnią się z nim zaspanym
 w plazmie ciepła. ona pamięta
 zimę.
 pamięta zimę puszyste dno lasu
 i suchy skręt żywopłotu. tuja
 ślady żałoby nosi na żółtych
 paznokciach. tamte zgłiszcza
 to wkrótce będzie bez. teraz śpij.
 śpij zanim świat wstanie –
 na dzień dobry zakwitnie kamień.
 (B, s. 29)

Jak ważna w postulowanej przez Fiedorczyk nowej wizji wspólnoty jest zasada kruchości, świadczy koda wiersza *Dobranoc* („na wyciągnięcie ręki, żywy pępek snu”, T1, s. 38), która wiąże sen ze stanem bezpieczeństwa i błogości dziecka.

Projekt Fiedorczyk przekracza wąskie ramy wspólnoty i w centrum akcji umieszcza niewinnych, pozbawionych szansy obrony i troski (które mogłyby zapewnić więzy rodzinne). Wybór wspólnoty nieograniczonej przez terytorium poddyktowany jest zasadą kruchości:

tutaj, wewnątrz
 ciepłe sny i ciało
 dodaje otuchy krew
 cicho pulsuje
 wypełniając swoją okrężną misję

tutaj, wewnątrz
 sen dziecka czy to możliwe
 tamte już pod ziemią
 (Biesłan, 3 września 2004)

[...]

UNICEF wyraża głębokie zaniepokojenie
 „eskalacją działań wojennych na terenie Osetii Południowej”
 (Sierpień 2008)

[...]

Śmierć to jest jak wędzną liście
 albo jak ktoś jest stary
 tak stary, że nie ma już siły i nie chce mu się
 bawić, czytać, ani nawet
 jeździć na hulajnodze
 (T1, s. 27)

W *Kołyсанce* kolażowy sposób opracowania materiału (*ready-made*) pozwala na zestrojenie trzech języków, które pochodzą z różnych obszarów: pierwszy to autorski idiom Fiedorczyk (zasilany jednak frazą Barańczaka), drugi to chłodny i zdystansowany język doniesień medialnych, ostatni natomiast jest stylizowaną mową dziecka (można pokusić się o wskazanie intertekstu, którym byłaby poezja Dariusza Suski, którego znakiem rozpoznawczym jest odwzorowywanie dziecięcego świata za pomocą medium niedorosłego języka⁶⁰). Fuzja trzech języków odzwierciedla proces zawierania sojuszy ze słabymi i podporządkowanymi, w którym kluczową rolę (ze względu na największy ładunek emocjonalny) odgrywa ostatnia strofa. Sposób opowieści Fiedorczyk, w której biodetale zastępują celne spostrzeżenia, lokujące śmierć poza horyzontem dziecięcego pojmowania czasu, koresponduje z frazą Suski: „Opowiadam [...] prawdziwe bajki o tym [...] jak duży czas / przychodził po mały czas zabierał dzieci i tworzył z nich obrazy”⁶¹. Kluczową rolę w sposobie definiowania śmierci odgrywa gradacja przyjemności, będąca transpozycją subiektywnej wrażliwości pojmowania czasu na możliwy do opanowania system pomiaru (w tym przypadku wiążący się ze spadkiem kondycji i niższą formą); jedynymi uzasadnieniami śmierci w świecie dziecka są starość i uwiąd (roślin).

Kołyсанka Fiedorczyk jest jedną z kilku kołyсанek (m.in. Joanny Polakówny i Barańczaka), których celem jest uzmysłowienie kruchości i podatności na zranienie, a także konieczności zainicjowania nowego ładu, opartego na przeświadczeniu o konieczności „intensyfikacji wysiłków na rzecz powszechnego wprowadzenia praw, dzięki którym będzie można zaspokoić podstawowe ludzkie potrzeby: jedzenia, schronienia i innych warunków koniecznych do przetrwania i rozwoju”⁶². W *Kołyсанce* Stanisława Barańczaka obrazy przemocy („w śnie się schowaj, umknij przed / mroźną zawieją ciał jak ty skulonych, / którym ze skroni spływa nitka krwi”⁶³) działają zapalnie, jedyną słuszną reakcją na nie jest niezbrojny opór.

Rewolucje niezbrojne

Kołyсанka, obok *Widma zimy* (P, s. 17–18), *Plaży* (P, s. 26), *Zaduszek* (P, s. 15), *Relentlessly craving* (Tl, s. 9–10), stanowi przykład niezbrojnego działania na rzecz wykluczonych. W rozwijających się z zawrotną szybkością *nonviolent civil resistance studies* wyróżnić można kilka rodzajów działania, których podstawą jest opór bez przemocy; tradycja niezbrojnych rewolucji sięga dwóch wydarzeń: kampanii przeciwko dyskryminacji rasowej w Afryce

⁶⁰ W *Mojej niezrozumiałej dziecięcej mowie* (będącej nawiązaniem do Miłoszowej *Mojej wiernej mowy*) Suska pisze: „Moja niezrozumiała dziecięca mowa / w której boję się zapalić światła / [...] w której czasem czuję się głosem nikogo”. Zob. tenże, *Ściszone nagle życie*, Kraków 2016, s. 60. Zob. także A. Świeściak, *Śmierć w poezji współczesnej* (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Dariusz Suska, Jacek Dehnel, Marcin Siwek, Tomasz Różycki, Wojciech Wencel), [w:] *Zamieranie. Interpretacje*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 171.

⁶¹ D. Suska, *Sarna*, [w:] tegoż, *Ściszone nagle życie...*, s. 30.

⁶² J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 76.

⁶³ S. Barańczak, *Kołyсанka*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 103–104.

Południowej (1906–1914) oraz walk o sprawiedliwość społeczno-ekonomiczną i niepodległość w Indiach (1919–1948), w których udział brał Mahatma Gandhi. Inspiracje czerpał z koncepcji *ahimsā*, centralnego dogmatu dżinizmu oraz pism Henry’ego Thoreau i Lwa Tolstoja⁶⁴. Ich skuteczność polega na wywoływaniu (w przypadku użycia agresji wobec demonstrantów) efektu *backfire*, który wzmacnia mobilizację obywateli przeciwko reżimowi⁶⁵.

Do najefektowniejszych strategii *civil resistance* zaliczyć można *sit-in* (okupowanie przestrzeni publicznej), samospalenie⁶⁶, a także demonstracje przyjmujące formę mini-spektakli, w których milczący tłum osiąga semantyczne znaczenie. Warunkami powodzenia takich akcji są bezbronność i widzialność, stąd wskazówka Butler: „działanie bez przemocy konstytuują nie tylko nasze czyny, ale także to, jak się one pojawiają – dlatego właśnie potrzebujemy mediów, które umożliwiają dostrzeżenie i rozpoznanie praktyk nieprzemocowych”⁶⁷. Rozwój nowych technologii pozwolił na zmianę sposobu autopromowania demonstrantów m.in. za sprawą transmisji przy pomocy telefonów komórkowych, stron internetowych, mediów społecznościowych. Jedną z kluczowych strategii oporu jest sztuka partycypacyjna w postaci graffiti (najbardziej znane jest to przedstawiające pełnowymiarowy czołg nacierający na rowerzystę wiozącego tacę z chlebem, autorstwa Mohameda Fahmy, tworzącego pod pseudonimem Ganzeer)⁶⁸. Dzięki współpracy wielu artystów w reakcji na działania Najwyższej Rady Sił Zbrojnych, którzy jak Sad Panda dodawali kolejne elementy do pracy Ganzeera, „mur stał się przestrzenią rozmowy”⁶⁹.

Butler, poddając krytyce rozróżnienie sfer prywatnej i publicznej dokonane przez Hannah Arendt w *Kondycji ludzkiej* i powołując się na tezę Lindy Zerilli, która akceptując wymóg widzialności ciała i jego ekspozycji jako warunków powodzenia działań rewolucyjnych, uświadamia, że „rytmiczne wzorce ulotności”⁷⁰ dotyczą także aktów wytwarzania (*poiesis*) i działania (*praxis*), akcentuje wagę decyzji o proteście, nawet jeśli działanie okaże się krótkotrwałe. Warunek widzialności w *nonviolent civil resistance studies* nie jest obligatoryjny; przypadki niepełnosprawności demonstrantów, braku możliwości pojawienia się w umówionym miejscu ze względów finansowych lub zbyt dużej odległości geograficznej uzasadniają inne formy oporu: petycje, kolportaż ulotek, a nawet prezentacje multimedialne.

Jedną z form oporu, podejmowanych ze względu na wymienione niedogodności, jest poezja: „Wiersze, i podczas pisania, i podczas upowszechniania, stają się siecią transmisyjną dla afektów i w tym wymiarze okazują

⁶⁴ J. Chodak, *Rewolucje niezbrojne...*, s. 83–84.

⁶⁵ Tamże, s. 113.

⁶⁶ Zob. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat?*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016, s. 266–267.

⁶⁷ J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii...*, s. 167.

⁶⁸ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć...*, s. 273.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii...*, s. 44.

się krytycznymi aktami oporu, rebelianckimi interpretacjami, aktami podpalenia⁷¹. Stąd wiara w performatywną moc słowa⁷²:

wierszu, wierszu bądź mocny
jak fala uderzeniowa, koncert A-moll Griega
zapaść korzenie, znajdź źródło, kwitnij, wydaj owoc
ożyj, wierszu, chcę twojej krwi
(TI, s. 9)

Świeściak, dostrzegając centralne usytuowanie w *Tlenie* części zatytułowanej *Elegie* (do której należy również *Kołysanka*), odmawia zamieszczonym tam wierszom siły z powodu moralizatorstwa⁷³. Za kluczowy kontrargument wobec krytycznej uwagi badaczki posłużyć może koda wiersza *Coś* (również z tomu *Tlenie*): „coś zsyła nam błogosławieństwo łez” (TI, s. 25), którą przeciwstawić można patosowi jako rejestrowi stylistycznemu najczęściej pojawiającemu się w poezji interwencyjnej (*casus Sarajewa* Miłosza z tomu *Na brzegu rzeki*)⁷⁴. Formułowanie programu naprawczego w poezji Fiedorczyk nie jest związane z nadużywaniem trybu rozkazującego (poetka nie dopuszcza do ferowania wyroków na temat kondycji ludzkiej *explicité*), przeciwnie, tworzy warianty opowieści (*Wiersz*, TI, s. 29), światy możliwe, których domeną jest nienachalne forsowanie wizji wspólnoty.

Pojawiające się w poezji Fiedorczyk strategie oporu, akcentując solidarność z pokonanymi, zamordowanymi, upokorzonymi⁷⁵, pozwalają także zrewidować poglądy na temat widzialności i obecności demonstrantów w ramach działań protestacyjnych. Warunkiem podjęcia oporu jest afekt generowany przez wyobraźnię relacyjną⁷⁶, która, jak zapewnia Dorota Głowacka, jest rodzajem zobowiązania wobec cierpiących, a także przez działania medialne, powielające obrazy, nagłaśniające i pozwalające na zakumulowanie, a także spożytkowanie energii demonstrujących i zapewniające obecność na światowych ekranach publicznych (*world's public screen*)⁷⁷.

⁷¹ J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 120.

⁷² Zob. J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010.

⁷³ A. Świeściak, *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*, Mikołów 2010, s. 174.

⁷⁴ Na temat strategii angażowania czytelnika i odpierania zarzutu łatwego referowania skutków wojny na Bałkanach, zob. D. Pawelec, *Balkany a sprawa polska. „Mitrovica” Radostawa Kobierskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 39, s. 230.

⁷⁵ Także w prozie Fiedorczyk pojawiają się postacie (przede wszystkim kobiet), które ze względu na społeczne przyzwolenie stają się ofiarami gwałtu (jak Ryśka z *Bliskich krajów*) lub morderstwa (jak Ewa z *Nieważkości*). W *Nieważkości* tematem jest dorastanie trzech dziewcząt, którym w udziale przypada inny od zamierzonego los. Wulnerybilność pojawia się na wielu poziomach i w wielu sytuacjach, m.in. w trakcie romansu Zuzanny, młodej plastyczki aspirującej do Akademii Sztuk Pięknych, z wpływowym profesorem, wykorzystującym naiwność dziewcząt lub w scenie odnalezienia zwłok Mirka, syna lokalnej prostytutki, powieszzonego w lesie. Społeczność nie potrafi zapewnić słabym, abulikom, bezpieczeństwa i ochrony, stąd samobójstwo matki Mirka.

⁷⁶ D. Głowacka, *Po tamtej stronie. Świadectwo – afekt – wyobraźnia*, Warszawa 2016, s. 190–191.

⁷⁷ J. Chodak, *Rewolucje niezbrojne...*, s. 158.

Poezja w *nonviolent civil resistance studies* przestaje być formą sztuki dla sztuki, o czym świadczy „Dziesięć nocy czytania poezji” zorganizowanych przez Stowarzyszenie Pisarzy Iranu, pod auspicjami Instytutu Goethego, w porozumieniu z ambasadą niemiecką w Teheranie. Spotkania poetyckie nieoczekiwanie przyciągnęły tłumy uczestników, przekształcając się w manifestacje antyrządowe⁷⁸. Poetyckie gesty solidarności nie pojawiają się w poezji Fiedorczuk akcydentalnie, przeciwnie: przybywa ich wraz z każdym kolejnym tomem. Ich działanie nie jest obliczone na natychmiastową aktywność czytelnika (teoretycy *nonviolent civil resistance studies* wśród zalet niezbrojnych form oporu wymieniają możliwość przerywania demonstracji i powrotu do domu oraz ponownego spotkania w dowolnych momentach, co nie zaburza ich codziennego rytmu obowiązków etc.), lecz wytworzenie zobowiązania, którego podstawą jest wulnerabilność. Nie bez znaczenia pozostaje również nabywanie w ten sposób świadomości o nieprzewidywalności zaistnienia mechanizmów wykluczenia na skutek działań wojennych w bliskim sąsiedztwie, co może skutkować odwróceniem ról (obserwator stanie się ofiarą), a także o konieczności spełnienia zadań opartych na dewizie „więcej życia” (zarówno w planie lokalnym, jak i globalnym). To właśnie obrazy krzywdy, która nie miała prawa nastąpić, powinny doprowadzić do budowania relacji w oparciu o etykę troski. Upominanie się o życie w formie liminalnej, zagrożone, którego ochrona przed natarciem przemocy nie jest możliwa, ma też filozoficzne uzasadnienie w postaci celebracji nietykalności: „Okazuje się bowiem, że wartość odejmowana przyrasta. Im gwałtowniejsze są próby odebrania istnieniu wartości, im większa intensywność tragicznego doświadczenia, tym bardziej okazuje się ona nienaruszalna”⁷⁹.

Jolanta Brach-Czaina twierdzi: „Doświadczenie okrucieństwa wydobytwa, zazwyczaj niedostrzegany, perłowy blask codzienności. Jej wartość delikatna i przesłonięta spowszednieniem wymaga kontrastu, by mogła objawić się w pełni”⁸⁰. Cierpienie mordowanych i upokorzonych nadaje im status nietykalnych, lecz uświadamia również postronnym wartość ich własnego życia, które w dowolnej chwili może okazać się „niegodne żałoby”, „niewidoczne”, stąd wybór „garści pokoju” (Ps, s. 5) zamiast trwałych śladów w postaci domu i miejsca. To ostatnie nie jest bowiem gwarantem porządku, stąd dopowiedzenie: „Tylko gdzieniegdzie można pobudować domy” (tamże).

Uznanie kategorii nieposłuszeństwa obywatelskiego za główną kategorię w twórczości Fiedorczuk pozwala włączyć jej poezję w głównonurtową narrację o poezji polskiej (a więc spełnić postulat Grądziel-Wójcik), a także rozważyć zasadność uznania poezji za medium sprawcze, podsuwające możliwe scenariusze i generujące rachunki strat. Na uprzywilejowaną pozycję człowieka wpływa wiele czynników, m.in. strefa klimatyczna i układ sił politycznych, jednak zaburzenie któregośkolwiek z elementów

⁷⁸ Tamże, s. 167.

⁷⁹ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006, s. 125.

⁸⁰ Tamże, s. 119.

może spowodować osunięcie w bezdomność, ubóstwo. To być może najważniejsze przesłanie Fiedorczuk, które powraca wielokrotnie w *Psalmach*:

Uzmysłowienie sobie kruchości innego życia – narażenia na przemoc, tymczasowości wynikającej z uspołecznienia czy wreszcie zbędności – implikuje uświadomienie sobie kruchości każdej żywej istoty i wprowadza zasadę równej podatności na zranienie, która obejmuje wszystkie żyjące byty⁸¹.

Lektura twórczości Fiedorczuk, opierająca się na *vulnerability studies* i *nonviolent civil resistance studies*, akcentuje performatywne wykroczenie poezji ku życiu, troskę o to, co wspólne oraz uznanie rewolucji za nieustanny proces, którego nie wieńczy spektakularny sukces lub osiągnięcie z góry powziętego celu. Rewolucja w poezji Fiedorczuk jest długofalowym procesem i pracą, polegającą na zmianie perspektywy obserwacji konfliktów zbrojnych i zapobieganiu ich skutkom w planie lokalnym i globalnym:

Nowe sposoby rozumienia rewolucji podpowiadają, że jej celem jest nie tyle to, aby zabrać się za stworzenie świata, ile by żyć w czasie tworzenia; przy takiej zmianie akcentów punkt ciężkości przesuwają się od władzy instytucjonalnej ku władzy świadomości i organizacji życia codziennego, ku rewolucji, która nie wprowadza idei doskonałości, ale otwiera przed każdym i każdą możliwość swobodnego udziału w wymyślaniu świata na nowo⁸².

BIBLIOGRAFIA

- Attridge D., *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.
- Barańczak S., *Kotysanka*, [w:] S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.
- Barańczak S., *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, [w:] S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006.
- Braidotti R., *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.
- Browarny W., *Miasto otwarte. Tadeusz Różewicz i neoawangardowy Wrocław na przełomie lat 60. i 70. XX wieku*, [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018, s. 99–123.
- Butler J., *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2011.
- Butler J., *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010.
- Butler J., *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016.

⁸¹ J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 21.


⁸² R. Solnit, *Nadzieja w mroku...*, s. 179.

- Chodak J., *Rewolucje niezbrojne. Nowe scenariusze polityki kontestacji*, Lublin 2019.
- Drewnowski T., *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002.
- Fiedorczyk J., *Bio*, Wrocław 2004.
- Fiedorczyk J., *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015.
- Fiedorczyk J., *Listopad nad Narwią*, Legnica 2000.
- Fiedorczyk J., *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006.
- Fiedorczyk J., *Psalmy*, Wrocław 2017.
- Fiedorczyk J., *Tlen*, Wrocław 2009.
- Fiedorczyk J., *tuż-tuż*, Wrocław 2012.
- Fiedorczyk J., Beltrán G., *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa 2015.
- Głowacka D., *Po tamtej stronie. Świadectwo – afekt – wyobraźnia*, Warszawa 2016.
- Grądział-Wójcik J., *Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet na przykładzie twórczości Julii Fiedorczyk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, t. 126, nr 2, s. 117–132.
- Grądział-Wójcik J., *Świat „na końcu języka”, słowem – o poezji Julii Fiedorczyk*, „Czas Kultury” 2017, nr 2, s. 124–130.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat?*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016.
- Nawarecki A., *Czarna mikrologia*, [w:] *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki i M. Bogdanowska, Katowice 2005, s. 9–23.
- Orska J., *Nauka chodzenia. O tekstach programowych późnej awangardy*, [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018, s. 7–20.
- Pawelec D., *Bałkany a sprawa polska. „Mitrovica” Radostawa Kobierskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2012, t. 19, nr 39, s. 221–232. <https://doi.org/10.14746/pspsl.2012.19.16>
- Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, ilustr. J. Tchórzewski, Warszawa 1977.
- Skurtys J., *Julia Fiedorczyk. Pochwała wielości*, [w:] J. Skurtys, *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Wrocław 2020, s. 275–280.
- Sloterdijk P., *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011.
- Solnit R., *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebywale możliwości*, przeł. A. Dzierzowska, S. Królak, Kraków 2019.
- Sołtys-Lewandowska E., *Zaśpiewać, zapamiętać („znowu i znowu i znowu”)*, „Czas Kultury” 2017, nr 2, s. 131–135.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Kraków 2010.
- Stefaniak B., *Spór nad kołyską*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 171–184.
- Suska D., *Moja niezrozumiała dziecięca mowa*, [w:] D. Suska, *Ściszone nagle życie*, Kraków 2016.
- Szkołut T., *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999.
- Świeściak A., *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*, Mikołów 2010.
- Świeściak A., *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.
- Świeściak A., *Śmierć w poezji współczesnej (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Dariusz Suska, Jacek Dehnel, Marcin Siwek, Tomasz Różycki, Wojciech Wencel)*, [w:] *Zamieranie. Interpretacje*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 163–185.

- Ubertowska A., *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Warszawa 2020.
- Wądołny-Tatar K., *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Kraków 2014.
- Węgrzyniak A., *Ćwiczenie wyobraźni ekologicznej. O poezji Julii Fiedorczuk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 33, s. 219–235. <https://doi.org/10.14746/psspl.2018.33.13>
- Węgrzyniakowa A., *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice 1997.
- Wywrotowość jest kwestią poetyki. Z Julią Fiedorczuk rozmawia Monika Głosowicz*, „Opcje” 2016, nr 1–2.

Andrzej Juchniewicz – doktorant literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Zajmuje się poezją polską drugiej połowy XX wieku, problematyką żydowską w literaturze polskiej oraz związkami wyobraźni z Zagładą. Obecnie bada narracje, w których krzyżują się losy zwierząt i ludzi w sytuacjach granicznych (podczas wojen i kataklizmów), a także archiwum i spuściznę literacką i plastyczną Erny Rosenstein. Współpracuje z „Nowymi Książkami”, „Nowym Napisem” i „Śląskiem”. Publikował w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Narracjach o Zagładzie”, „Postscriptum Polonistycznym”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Wielogłosie”, „Ranie”, „Czasie Kultury”, „Opcjach”, „Masce” i „Wizjach”. Dwukrotny stypendysta Rektora Uniwersytetu Śląskiego dla najlepszych studentów.
E-mail: andrzejjuchniewicz@o2.pl

EWA RAJEWSKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 <https://orcid.org/0000-0002-8561-0638>



Dekada w przekładzie

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi próbę podsumowania drugiej dekady XXI wieku w dziedzinie przekładu literackiego w Polsce – zarówno jeśli chodzi o aktywność (i widzialność) tłumaczek i tłumaczy, jak i przekładoznawców. Przywołuje najważniejsze wydawnictwa, książki, teksty, polemiki; dokonuje przeglądu translatorskich nagród i stawek, nakreśla diagnozy i kierunki.

Słowa kluczowe

przekład literacki, tłumaczki, tłumacze, przekładoznawstwo polskie, Translation Studies, Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury



SUMMARY

Decade in Translation

The article provides an overview of the second decade of the 21st century in the field of literary translation in Poland – both in terms of the activity (and visibility) of translators, as well as translation scholars. It recalls the most important events, books, texts, polemics; it reviews translation awards and stakes, outlines diagnoses and future directions.

Keywords

literary translation, translators, Translation Studies in Poland, Translation Studies, Polish Literary Translators' Association

Druga dekada XXI wieku była dla twórców, badaczy i krytyków – a także, co z pewnością nie mniej ważne, dla czytelników – przekładu literackiego w Polsce znakomita. Gęsty, owocny, arcyciekawy czas, naznaczony wyraźnie wzrastającą widocznością tłumaczenia jako działalności artystycznej oraz jako przedmiotu refleksji: przekładoznawczej, ale także historyczno- i krytycznoliterackiej. Jeśli skupić się na tych dwóch aspektach przekładu: jako (współ)twórczego procesu oraz jako tekstu poddającego się badawczemu i krytycznemu namysłowi, za symboliczne ramy dekady można uznać dwa wydarzenia: powstanie Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury oraz I Kongres Polskiego Przekładoznawstwa.

Założone w 2010 roku Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury (STL) zajmuje się reprezentacją i ochroną interesów tłumaczy literackich w Polsce, działa na rzecz popularyzacji zawodu, promocji literatury i czytelnictwa oraz kultury wydawniczej. Edukuje adeptki i adeptów tłumaczenia w zakresie ich praw – stworzyło m.in. umowę modelową, z którą można się zapoznać w Bazie Wiedzy, dostępnej dla wszystkich zainteresowanych na stronie domowej Stowarzyszenia¹. Bierze udział w pracach mających przynieść porozumienie – „kodeks dobrych praktyk” – między twórcami przekładu a wydawcami². Podkreśla obecność tłumaczy oraz ich siłę sprawczą pod hasłami: „Tłumacz też autor”, „Tłumacze na okładki”, „Szekspir nie pisał po polsku” i „A kto tłumaczył?”, które można zobaczyć na koszulkach, torbach, przypinkach, wlepkach oraz bannerach w internecie. Stanowi nieformalny związek zawodowy, skupiający już ponad czterysta pięćdziesiąt osób – to blisko połowa tłumaczy literatury w Polsce³. Tłumaczka, współzałożycielka Stowarzyszenia, a w latach 2017–2020 jego prezeska Justyna Czechowska wspominała w 2016 roku: „Widzę wyraźną poprawę w mediach po tym, jak powstało Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury. Zaczęliśmy wtedy notorycznie wysyłać do redakcji [publikujących recenzje, omówienia lub fragmenty przełożonych książek – przyp. E.R.] listy z prośbą o zamieszczanie nazwiska

¹ <http://stl.org.pl/baza-wiedzy/> [dostęp: 1.12.2022].

² Oficjalny dokument Konwencji Krakowskiej został podpisany 28.10.2022 r. <https://stl.org.pl/podpinalismy-z-wydawcami-konwencje-krakowska> [dostęp: 1.12.2022].

³ <https://stl.org.pl/czlonkostwo/dlaczego-wstapic/> [dostęp: 1.12.2022].

tłumacza [...]. I rzeczywiście, te nasze listy działają, kilkakrotnie ukazały się potem przeprosiny skierowane do tłumacza"⁴. W czasie, kiedy powstał ten artykuł, polski rząd przekazał do konsultacji publicznych projekt ustawy implementującej dyrektywę Parlamentu Europejskiego odnośnie do praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym, przyjętą już przez prawie połowę państw członkowskich Unii Europejskiej. STL odpowiedział na ten projekt opinią prawną, stwierdzającą, że niektóre z proponowanych przez rząd zmian niedostatecznie zabezpieczają interesy twórców albo wręcz nie mogą być uznane za prawidłową implementację poszczególnych przepisów dyrektywy – a przecież jej celem było zmniejszyć nierównowagę między stronami na rynku obrotu prawami autorskimi i zadbać o godziwe wynagrodzenia twórców i wykonawców w ramach umów o eksploatację⁵. To wyraźny sygnał: tłumaczki i tłumacze, nic o was bez was.

I Kongres Polskiego Przekładoznawstwa, zaplanowany na koniec września 2020 roku – okolice Międzynarodowego Dnia Tłumacza (30 IX), upamiętniającego Hieronima ze Strydonu, autora *Wulgaty* – mocno zaakcentował obecność nauki o przekładzie w polskiej humanistyce, chociaż ze względu na wybuch pandemii został przesunięty i odbył się dopiero w maju 2022 roku w Krakowie. Kongres zgromadził badaczki i badacze przekładu z 25 ośrodków akademickich, którzy wygłosili niemal sto referatów w trzynastu panelach, obejmujących tematy od translatorskiej biografiki, przez problematykę tłumaczeń multimedialnych i zagadnienia językoznawcze w translatoologii, polskiego Shakespeare'a, tłumaczenie literatury dla dzieci, zagadki historii polskiego przekładu literackiego, po krytykę przekładu oraz metodologiczne i metateoretyczne problemy współczesnego przekładoznawstwa⁶. Wśród postulatów pokongresowych znalazły się między innymi: idea powołania Polskiego Towarzystwa Przekładoznawczego, wspierającego rozwój i promowanie realizowanych obecnie i planowanych w przyszłości przedsięwzięć przekładoznawczych w Polsce, upowszechnianie badań polskich przekładoznawców i wspieranie ich międzydyscyplinarnej i międzyinstytucjonalnej współpracy. Nie zapomniano o młodych uczonych oraz studentach przekładoznawstwa, akcentując potrzeby organizowania szkół letnich dla doktorantów, opracowania podręcznika akademickiego, a także uspoźnienia sylabusów i list lektur oraz poprawy komunikacji w tym zakresie między ośrodkami zajmującymi się przekładoznawczą dydaktyką⁷. Zapowiedziano ciągi dalsze: II Kongres, utrzymany w podobnym diagnostyczno-prognostycznym formacie, ma się odbyć w 2025 roku w Poznaniu.

⁴ J. Sobolewska, *Niewidzialny jak tłumacz*, „Polityka” 2016, nr 28(3067), s. 84.

⁵ https://stl.org.pl/dzialalnosc/projekty/legislacja/dyrektywa-ue-w-sprawie-praw-autorskich-na-jednolitym-rynku-cyfrowym-dsm/stanowisko-ws-projektu-ustawy-o-zmianie-ustawy-o-prawie-autorskim-i-prawach-pokrewnych-oraz-niektorych-innych-ustaw-19-07-2022/?fbclid=IwAR2GEWm_6niEDSldx6bspjBgBH4RYqusc9bRFjxh9ppjh-SvXI0LmCDrUCDE [dostęp: 21.07.2022].

⁶ <https://kongres-przekladoznawstwa.confer.uj.edu.pl/podsumowanie-kongresu> [dostęp 1.07.2022.]

⁷ *Loc. cit.*

Oba te ramowe dla przekładowej dekady wydarzenia – powstanie Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury i I Kongres Polskiego Przekładoznawstwa – mają charakter fundacyjny, co jest poniekąd paradoksalne, ale też ten paradoks dobrze charakteryzuje dynamiczną, pełną zwrotów i w tym sensie wiecznie młodą dziedzinę przekładu oraz wiedzy o nim. Tłumaczenia, zapożyczenia oraz inspiracje z obcych literatur żywiły przecież polską literaturę od jej zarania; pierwszych spisanych polskich refleksji przekładoznawczych Edward Balcerzan doszukał się przed połową XV wieku⁸, a polskie przekładoznawstwo u progu interesującej nas dekady świętowało swoje półwiecze – w 2009 roku ukazał się tom *50 lat polskiej translatoryki*⁹, stanowiący pokłosie konferencji naukowej zorganizowanej na Uniwersytecie Warszawskim w 50. rocznicę publikacji pierwszej nowoczesnej polskiej książki translatologicznej: *Wstępu do teorii tłumaczenia* (1957) Olgierda Wojtasiewicza. Należy dodać, że anglojęzyczne Translation Studies (TS), nadające ton badaniom przekładoznawczym w ujęciu światowym, są od polskiego przekładoznawstwa młodsze: na początku lat 70. ubiegłego wieku James Holmes szkicował dopiero ich mapę, a za właściwy tekst założycielski TS uznaje się eponimiczną książkę Susan Bassnett z 1980 roku¹⁰.

Dekada tłumaczy. I tłumaczek

W grudniu 2009 roku po wręczeniu nagrody Angelus, gdzie gospodarze, jak wspomina jedna z tłumaczek, podziękowali dźwiękowcom, a zapomnieli o tłumaczach, Wydawnictwo Czarne wystąpiło z listem otwartym do Prezydenta Wrocławia. Czytamy w nim: „Jak można [...] prezentować zagraniczne książki, nie wymieniając ich tłumaczy? [...] Jak można – chwając się nowo stworzoną nagrodą – nie wymienić tych, dla których została stworzona?” – przypominał w 2012 roku Sławomir Paszkiet, diagnozując ówczesną społeczną i ekonomiczną sytuację tłumaczy w oparciu o powstały na zlecenie Instytutu Książki „Raport o sytuacji tłumaczy literackich w Polsce”¹¹. W największym skrócie: „Sytuacja finansowa tłumacza literackiego w Polsce nie odbiega szczególnie od tej panującej w większości krajów europejskich, gdzie dochody uznanych, profesjonalnych tłumaczy literatury znajdują się na ustalonym dla danego kraju progu ubóstwa lub poniżej niego” – stwierdził Paszkiet¹². W większości, ale nie we Francji, gdzie tłumacze mieli u progu drugiej dekady XXI wieku najmniej powodów do narzekań, pisała Anna Wasilewska, analizując francuski raport Pierre’a Assouline’a¹³. Krzysztof

⁸ *Pisarze polscy o sztuce przekładu: 1440–1974*, red. E. Balcerzan, Poznań 1977. Zob. także: *Pisarze polscy o sztuce przekładu: 1440–2005*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.

⁹ *50 lat polskiej translatoryki: materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego w Warszawie w dniach 23–25 listopada 2007 r.*, red. K. Hejwowski, A. Szczęsny, U. Topczewska, Warszawa 2009.

¹⁰ S. Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, London 1980 [kolejne wydania: 1991, 2002, 2013].

¹¹ S. Paszkiet, *Zarobić nie zarobisz, ale co się nacytasz, to twoje*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 38(3297), s. 10.

¹² Tamże.

¹³ A. Wasilewska, *Raport o kondycji tłumacza*, „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3752-raport-o-kondycji-tlumacza.html> [dostęp: 15.07.2022].

Fordoński interpretował dane z polskiego raportu w sposób bardziej wyważony: „Tłumacze, z nielicznymi wyjątkami, należą do grupy przeciętnie opłacanych intelektualistów, plasując się gdzieś między projektantami okładek a redaktorami. [...] Tłumacz może [...] liczyć na przynajmniej godziwe zarobki, choć ich wysokość pozostaje nadal uzależniona od szczęścia albo benedyktyńskiej pracowitości”¹⁴. Zasadniczy trend w wynagrodzeniach pozostaje jednak niekorzystny – w 2020 roku Europejska Rada Stowarzyszeń Tłumaczy Literatury CEATL opublikowała raport, w którego wnioskach czytamy: „Nawet doświadczeni tłumacze, dla których tłumaczenie jest głównym zajęciem, mają problemy z utrzymaniem się wyłącznie z przekładu literackiego”¹⁵.

W kwestii dostrzegania i doceniania roli tłumaczy literatury wiele się jednak w ciągu minionej dekady zmieniło – także i to, że powstały nowe nagrody, im właśnie przyznawane. Od edycji z roku 2010 wspomniana Nagroda Literacka Europy Środkowej „Angelus”, dla najlepszej książki prozatorskiej autorstwa środkowoeuropejskiego pisarza/środkowoeuropejskiej pisarki, uwzględnia także jej tłumaczy. Gdy w roku 2018 nagrodę otrzymał Maciej Płaza za *Robinsona w Bolechowie*, jurorzy uhonorowali polski przekład innej książki – *Pamięci Pétera Nádasza*, dokonany przez Elżbietę Sobolewską. Ustanowiona w roku 2010 Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego od początku przyznawana jest za najlepszy reportaż literacki roku wydany po polsku – niezależnie od tego, czy został po polsku napisany, czy na polski przetłumaczony: w przypadku książek zagranicznych nagrody otrzymują i autor/ka, i tłumacz/ka. Tę samą zasadę przyjęło miasto Gdańsk, fundator Nagrody Literackiej Europejski Poeta Wolności, ustanowionej w 2008 roku. W roku 2014 Nagroda Literacka Gdynia rozszerzyła się o kategorię przekładu na język polski – wcześniej przyznawano ją za wybitną prozę, poezję i eseistykę. Ustanowioną w 2015 roku Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska za Twórczość Translatorską im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego – nagrodę nedoroczną: ceremonia jej wręczenia jest ważnym punktem Gdańskich Spotkań Tłumaczy Literatury „Odnalezione w tłumaczeniu” – przyznaje się za całokształt twórczości translatorskiej oraz za przekład pojedynczego dzieła. Od 2016 roku Nagrodę im. Wisławy Szymborskiej można otrzymać nie tylko za książkę poetycką napisaną w języku polskim, wydaną w roku poprzedzającym, ale także, co dwa lata – za książkę przełożoną z języka obcego; ta druga nagroda jest dzielona między autorów i tłumaczy. Bardzo ważnymi nagrodami przekładowymi pozostają nagrody „Literatury na Świecie”, przyznawane od 1972 roku, dawniej w kategoriach poezji i prozy, obecnie także za książkę z kategorii „literaturoznawstwo, translatoologia, komparatystyka” oraz inicjatywę wydawniczą, wręczane są też nagroda „Mamut” za całokształt pracy przekładowej oraz nagroda w kategorii „Nowa Twarz”. Także tutaj dokonała się pewna ewolucja, zauważa Agnieszka Budnik: dawniej nagrody translatorskie

¹⁴ K. Fordoński, *Rynek przekładu literackiego w Polsce po roku 2000*, [w:] *Rola tłumacza i przekładu w epoce wielokulturowości i globalizacji*, red. M. Ganczar, P. Wilczek, Katowice 2012, s. 101–102.

¹⁵ <https://www.ceatl.eu/survey-on-working-conditions-of-literary-translators-in-europe> [dostęp: 15.07.2022].

miały charakter przede wszystkim środowiskowy, teraz zyskały status głównonurtowych¹⁶.

Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej laurom dla tłumaczy, dostrzeżemy ich zasadniczą nierównorzędność finansową względem nagród dla autorów dzieł oryginalnych – która może nie rzucalaby się w oczy tak bardzo, gdyby nie głośna Międzynarodowa Nagroda Bookera dla *Flights (Biegunów)* Olgi Tokarczuk w przekładzie Jennifer Croft, z 2018 roku, współdzielona w równych częściach przez autorkę i tłumaczkę. Ten honorujący pracę tłumaczy jako równoważną względem pracy autorów gest był jeszcze wtedy nowatorski, kilka lat wcześniej Nagroda Bookera nie uwzględniała przekładów na język angielski, regulamin zmieniono w 2015 roku¹⁷. Taką właśnie zasadę – kwota dzielona po równo dla autora i tłumacza książki – przyjęła u nas tylko Nagroda im. Wisławy Szymborskiej (100 000 zł do podziału między poetę i jego tłumacza). Ale już gdańska nagroda Europejski Poeta Wolności ceni tłumaczkę znacznie (aż pięciokrotnie) niżej niż autorkę: w 2020 roku za tom *O równowadze (On Balance)* Sinéad Morrissey otrzymała 100 000 zł, a jej tłumaczka Magda Heydel – 20 000; w 2009 roku, u początków tej nagrody, proporcje układały się w sposób jeszcze mniej korzystny dla tłumaczy: 100 000 zł dla autora, 10 000 zł dla tłumacza. W 2010 roku wysokość nagrody Angelus opiewała na 150 000 zł dla autora, 20 000 zł dla tłumacza uhonorowanej nią książki; od edycji z 2020 roku wartość nagrody dla tłumacza zwiększono do 40 000 zł. Tymczasem Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego w kwestii proporcji autor/tłumacz na przestrzeni dekady odnotowała spadki: w 2010 roku autor najlepszego reportażu roku otrzymywał 50 000 zł, a tłumacz najlepszego przekładu reportażu roku – 15 000 zł; od 2019 roku nagroda dla autora wzrosła do 100 000 zł; a dla tłumacza – tylko do 20 000 zł. Na drugim biegunie tych rozważań plasuje się Nagroda Literacka Gdynia, która stawia przekład na równi z pozostałymi kategoriami, wszystkie cztery: poetycka, prozatorska, eseistyczna i przekładowa, honorują laureatów kwotami o tej samej wysokości (50 000 zł) – lecz w tym przypadku to autor/ka oryginału nie ma żadnego udziału w nagrodzie. Jak widać, problem ekwiwalencji w przekładzie pozostaje centralny i wciąż nierozwiązany – nie tylko jako zagadnienie *stricte* przekładoznawcze.

„Tłumaczom w Polsce przyznaje się nagrody, poświęca festiwale, ale zarazem płaci im upokarzające stawki, pomija nazwiska, szuka najtańszych, a nie najlepszych. Rozdźwięk między prestiżem a praktykami rynkowymi jest w tym zawodzie ogromny”, diagnozowała sytuację w 2016 roku Justyna Sobolewska¹⁸. Z badania sytuacji zawodowej tłumaczy literackich przeprowadzonego przez Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury na początku 2020 roku wynika, że średnie stawki wynagrodzeń za arkusze autorski przekładu (około 22 stron maszynopisu) niewiele się zmieniły w stosunku do tych wymienianych w raporcie Instytutu Książki (500–700 zł w 2012 r.; w 2020 r.

¹⁶ A. Budnik, *Infrastruktura wartości. Nagrody literackie w Polsce po przełomie 1989 roku jako narzędzie wymiany kapitałów*, „Zarządzanie w Kulturze” 2020, z. 1(21), s. 44–45.

¹⁷ <https://thebookerprizes.com/the-international-booker-prize/the-international-booker-prize-and-its-history> [dostęp: 26.07.2022].

¹⁸ J. Sobolewska, *Niewidzialny jak tłumacz*, s. 84.

mediana wyniosła 660 zł) i generalnie nie rosną one wraz z doświadczeniem tłumacza¹⁹.

A jednak tłumacze niezaprzeczalnie wychodzą z cienia tłumaczonych przez siebie oryginałów i autorów. Jerzy Jarniewicz z perspektywy początku dekady odnotowywał pierwsze przypadki translatorskich *coming outów* – ze stron tytułowych na okładki książek. Pierwsze, przypomnijmy, po przerwie: w latach 70. Wydawnictwo Literackie zamieszczało już nazwiska tłumaczy, także mniej znanych, na okładkach serii przekładów poezji.

Taki *coming out* to oczywiste zerwanie z obowiązującym dotychczas rozumieniem literatury w przekładzie, która najczęściej ukrywała swój przekładowy status – pisał w 2011 roku Jarniewicz. – [...] Jeśli działalność tłumacza ma mieć sens, to chyba tylko wtedy, gdy – mówiąc językiem Antoine’a Bermana – umożliwia „doświadczenie obcego”. Tłumacz ustanawia stosunek tego, co swojskie, do tego, co obce, nie niwelując obcości ani nie pozwalając, by została ona wchłonięta przez to, co dawno rozpoznane i rodzime²⁰.

Sławomir Paszkiet do *coming outu*, jeszcze inaczej rozumianego, tłumaczy wręcz wzywał:

Ze względu na brak mecenatu państwa największymi mecenasami przekładów są sami tłumacze, którzy bardzo często podchodzą do swej działalności jako do luksusowego hobby, na które zarabiają, pracując w innych dziedzinach, lub jak do źródła dodatkowych dochodów.

Najwyższy zatem czas, by tłumacze „wyszli z szafy” i wzięli sprawy w swoje ręce. Nie będzie to łatwe, zamiast narzekania na niewątpliwie marny los, translatorzy muszą w końcu wykazać się branżową solidarnością i wywalczyć wprowadzenie przez Ministerstwo Kultury odpowiednich instrumentów polityki kulturalnej w celu poprawy ich sytuacji²¹.

I ten translatorski *coming out* w drugiej dekadzie XXI wieku faktycznie się dokonał – zarówno w wymiarze „okładkowym”, jak i „solidarnościowo-branżowym”: wzrostowi widzialności (i sprawczości) tłumaczek i tłumaczy trudno dziś zaprzeczyć.

Tłumaczy coraz częściej widać na okładkach przełożonych przez nich książek – i dzieje się tak nie tylko w przypadku tłumaczy najbardziej uznanych. Częściej piszą posłowania i przedmowy. Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury na swojej stronie zamieszcza galerię okładek oraz listę wydawnictw, które dbają, żeby nazwiska autorów i autorek przekładów znalazły się na okładkach. Jeden z najbardziej wyrazistych przykładów stanowi *100 wierszy*

¹⁹ M. Kafel, *Sytuacja zawodowa tłumaczy literatury 2018–2020. Przypadki Hieronimy Hipoteycznej*, Kraków 2020, <https://stl.org.pl/baza-wiedzy/sytuacja-tlumacza/sytuacja-zawodowa-tlumaczy-literatury-2018-2019/> [dostęp: 21.07.2022].

²⁰ J. Jarniewicz, *Niech nas zobaczą, czyli translatorski coming out*, „*Twórczość*” 2011, nr 4. Cyt. za: J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012, s. 8–9.

²¹ S. Paszkiet, *Zarobić nie zarobisz...*, s. 11.

wypisanych z języka angielskiego (2018): na okładce tomu znajduje się tylko jego tytuł oraz zapis „w przekładzie Jerzego Jarniewicza” (w przypadku poezji *Sześciu poetek irlandzkich* Jarniewicza z 2012 roku nazwiska autorek na okładce są). Lecz bardziej niż okładka intryguje wnętrze tej autorskiej antologii przekładów: otóż nazwiska autorek i autorów zamieszczonych w niej wierszy znajdują się nie nad, ale pod tekstami, w dodatku zapisane znacznie mniejszą czcionką. To naprawdę jest książka poetycka Jerzego Jarniewicza – w jego wyborze i tłumaczeniu.

Tłumaczy widać na festiwalach, także tych poświęconych wyłącznie sztuce przekładu, jak gdańskie „Odnalezione w tłumaczeniu” – dotychczas odbyły się edycje: 2015, 2017, 2019 i 2021. Biorą też udział w coraz liczniej organizowanych wydarzeniach kulturalnych, zwłaszcza z okazji Międzynarodowego Dnia Tłumacza. Ale nie tylko. Na przełomie drugiej i trzeciej dekady XXI wieku regularne cykle spotkań z tłumaczkami i tłumaczami ruszyły w Sopocie („Przekład przed publikacją”), w Warszawie („Przekład przed korektą”), w Krakowie („Przekładowo rzecz ujmując”). Właśnie dołącza do nich cykl szczeciński („Zagubieni w przekładzie”), w przygotowaniu – cykl poznański („Wierni, piękni, niewidzialni”).

Ukazują się książki z wywiadami (Zofia Zaleska, *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, 2015; Adam Pluszka, *Wte i wewte. Z tłumaczami o przekładach*, 2016; Piotr de Bończa Bukowski, Paweł Zarychta, *Między literaturami. Rozmowy z tłumaczami o pisarzach języka niemieckiego*, 2021) oraz biografie tłumaczek i tłumaczy (Krzysztof A. Kuczyński, *Karl Dedecius. Szkice z życia i twórczości*, 2011 oraz *Karl Dedecius*, Łódź 2017; Anna Augustyniak, *Irena Tuwim: Nie umarłam z miłości: biografia*, 2016; Krzysztof Umiński, *Trzy tłumaczki*, 2022). Wychodzą poświęcone przekładowi literackiemu, a więc specjalistyczne, a jednak nie tylko przez specjalistów czytane książki tłumaczy-praktyków: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim* (2012) oraz *Tłumacz między innymi: szkice o przekładach, językach i literaturze* (2018) Jerzego Jarniewicza, *Pięć razy o przekładzie* (2017) Małgorzaty Łukasiewicz, *Sara – Irena – Elżbieta* (2020) Elżbiety Tabakowskiej, *Łódź Ulissesa czyli Siedem lat i osiemnaście godzin z Jamesem Joyce'em w Dublinie i nie tylko* (2021) Macieja Świerkockiego.

Tłumaczy widać na Forum Tłumaczy Literatury na Facebooku, skupiającym już 1000 członkiń i członków: dyskutują o translatorskich zagwozdkach, poszukują cytatów z potrzebnych do przekładu a niedostępnych im w danym momencie książek, konsultują swoje rozwiązania tłumaczeniowe, polecają swoje nowości (#mójnowyprzekład).

Przede wszystkim jednak tłumaczy widać poprzez ich dokonania. Nie sposób podsumować minionej dekady w przekładzie, nie wymieniając najważniejszych przetłumaczonych książek – i tu zapewne najtrudniej będzie się ustrzec kardynalnych pominąć. Ale spróbujmy: nawet jeśli ograniczyć się tylko do klasyki, w ciągu minionej dekady literatura polska wzbogaciła się o *Jądro ciemności* Josepha Conrada w nowym przekładzie Magdy Heydel (2011) i *Serce ciemności* w spolszczeniu Jacka Dukaja (2017). W 2012 roku ukazał się po raz pierwszy po polsku *Finneganów tren* Jamesa Joyce'a w tłumaczeniu Krzysztofa Bartnickiego; po nim – *Hotel Finna* (2015) Jerzego Jarniewicza i *Epifanie* (2016) Adama Poprawy, a w 2021 roku dostaliśmy

nowy przekład *Ulissesa* pióra Macieja Świerkockiego. W 2015 roku wyszedł *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy* Miguela de Cervantesa Saavedry w nowym tłumaczeniu Wojciecha Charchalisa, w 2016 – nowe tłumaczenie ostatniej wersji autorskiej *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego pióra Anny Wasilewskiej, w 2021 – izosylabiczny i rymowany przekład Chaucerowskich *Opowieści kanterberyjskich* Jarka Zawadzkiego oraz *Boska Komedia* Dantego w bezrymowym przekładzie Jarosława Mikołajewskiego. Zyskałiśmy Howarda Phillipsa Lovecrafta w nowych przekładach Macieja Płazy (*Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, 2012; *Przyszła na Sarnath zagłada: opowieści niesamowite i fantastyczne*, 2016; *Zew Cthullhu*, 2019; *W górach szaleństwa*, 2020; *Koty Ultharu*, 2021) oraz *Opowiadania prawie wszystkie* Edgara Allana Poeego w nowym tłumaczeniu Sławomira Studniarza (2021). Ukazały się nam nowe polskie twarze (profile?) Emily Dickinson: *Jest pewien ukos światła. Poezje wybrane* w wyborze i przekładzie Krystyny Lenkowskiej (2018) oraz *Samotność przestrzeni* w wyborze i przekładzie Tadeusza Sławka (2019); po raz pierwszy zobaczyliśmy też amerykańską poetkę *en face* – Janusz Solarz ogłosił *Wiersze zebrane* Dickinson w swoim przekładzie (2021), była to pełna, trzynomowa, bilingwalna edycja, zawierająca blisko 1800 utworów. W tym samym roku w Serii II Biblioteki Narodowej wyszedł *Wybór poezji* Dickinson, opracowany i opatrzony wstępem przez Agnieszkę Salską, mieszczący wiersze w przekładach różnych polskich tłumaczek i tłumaczy (Stanisława Barańczaka, Kazimierzy Iłakowiczówny, Waława Iwaniuka, Ewy Kuryluk, Krystyny Lenkowskiej, Macieja Maleńczuka, Ludmiły Marjańskiej, Artura Międzyrzeckiego, Tadeusza Sławka i Andrzeja Szuby), w przypadku niektórych tekstów poetyckich – nawet kilkorga. Retranslacji doczekał się cykl Marcela Prousta *W poszukiwaniu utraconego czasu*: dotychczas ukazały się *W stronę Swanna* Krystyny Rodowskiej (2018), *W cieniu rozkwitających dziewcząt* Wawrzyńca Brzozowskiego (2019), *Sodoma i Gomora* Tomasza Swobody (2021) oraz *Strona Guermantów* Jacka Giszczaka (2021). W 2010 roku ukazało się pełne, dwutomowe wydanie *Baśni dla dzieci i dla domu* Wilhelma i Jakuba Grimmów w przekładzie Elizy Pieciul-Karminińskiej; otrzymaliśmy też kolejne ogniwa polskiej serii translatorskiej *Alice's Adventures in Wonderland* Lewisa Carrolla: *Alicję w Krainie Czarów* Elżbiety Tabakowskiej (2012) i *Perypetie Alicji na Czarytorium w niewiernym* przekładzie Grzegorza Wasowskiego (2015). Wyszły klasycyzująca *Ania z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery pióra Marii Borzobohatej-Sawickiej (2021) i radykalniejsza pod względem rozwiązań przekładowych, bynajmniej nie tylko onomastycznych, *Anne z Zielonych Szczytów* w tłumaczeniu Anny Bańkowskiej (2022).

Wśród najciekawszych antologii przekładów należałoby wymienić *Umocn wargi w kamieniu: przekłady z poetów latynoamerykańskich* Krystyny Rodowskiej (2011), *Sześć poetek irlandzkich* (2012) Jerzego Jarniewicza oraz *Poetki z Wysp* Jerzego Jarniewicza i Magdy Heydel (2015), *444 wiersze poetów języka angielskiego XX wieku* w przekładzie Stanisława Barańczaka i wyborze oraz opracowaniu Magdy Heydel (2017), *W szczelinie między czuwaniem a snem: sto dziesięć wierszy włoskich poetów współczesnych* Jarosława Mikołajewskiego (2019), *Sąsiadki. 10 poetek czeskich* (2020) oraz *Sąsiadki. 10 poetek słowackich* (2022) Zofii Bałdygi.

Wzrost widzialności tłumaczy ma jednak swoje konsekwencje. Późnym latem 2018 roku na łamach „dwutygodnika” oraz na Forum Tłumaczy Literatury toczyła się interesująca dyskusja na temat zadań tłumacza – i jego odpowiedzialności. Rozpoczął ją Jerzy Jarniewicz artykułem *Szyzyf zwycięzca*, który wszedł do jego książki *Tłumacz między innymi*. „Tłumacz to zawód społecznego zaufania”, napisał Jarniewicz²². Swym nazwiskiem uwiarygodnia książki, które przekłada, nie jest więc bez znaczenia, jakie są to książki. Nazwisko tłumacza to gwarancja jakości tłumaczonej literatury. Nie można go zwolnić z obowiązku krytycznego myślenia.

Tłumacz, który rezygnuje z suwerenności w sposobie wyboru i przekładu obcych tekstów, coraz częściej zmuszony jest współuczestniczyć w obrocie nie myśli czy kulturowych wartości, a kapitału, włączając się do akcji o czysto komercyjnym charakterze, wpisujących się nierzadko w neokolonialne praktyki najsilniejszych graczy w tej maskowanej rozgrywce politycznej²³.

Jarniewiczowi odpowiedział polemicznie Rafał Lisowski, tłumacz i ówczesnie członek zarządu STL, obecnie prezes stowarzyszenia: „Jarniewicz niedostatecznie wybrednym tłumaczom zarzuca, że zwalniają się z odpowiedzialności wobec czytelnika. Bynajmniej”²⁴, napisał. Odpowiedzialność tłumacza polega na tym, żeby nie przekłamać oryginału. „Tłumacz ma dawać czytelnikowi książki napisane po polsku: te, które sam chciałby czytać, i te, których prywatnie by nie tknął, te, które sam znalazł i pokochał, i te, o których usłyszał dopiero od wydawcy. Jego misją jest przybliżanie czytelnikowi przeróżnych obcych światów”²⁵.

W 2017 roku w Polsce ukazało się 3029 tłumaczeń literackich z języka angielskiego, przytoczył te twarde dane Lisowski:

Na wspomniane 3029 przekładów z angielskiego przypadło 99 tłumaczeń tzw. ambitnej literatury pięknej. Trudno z marszu stwierdzić, ile spośród tych pozycji wydawnictwa zakupiły na podstawie podszeptów agentów i marketingowych blurbów, ile zaś spełniało wyśrubowane wymagania jakościowe zakreślone w artykule Jerzego Jarniewicza. Załóżmy umownie – i raczej optymistycznie – że proporcje rozłożyły się po równo. Oznaczałoby to, że w ciągu roku ukazuje się około 50 przekładów wyróżniających się artystycznie książek anglojęzycznych, co stanowi niespełna 2% wszystkich. Dla ilu tłumaczy wystarczy pracy na tym poletku? I jaka jest szansa – skoro zawodowy tłumacz literatury rocznie

²² J. Jarniewicz, *Szyzyf zwycięzca*, „dwutygodnik.com” 2018, nr 242, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7939-szyzyf-zwyciezca.html?print=1> [dostęp: 31.07.2022]. Tekst ten w rozszerzonej wersji znalazł się także w książce Jarniewicza *Tłumacz między innymi: szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław 2018.

²³ Tamże.

²⁴ R. Lisowski, *Tłumacze wszystkich światów*, „dwutygodnik.com” 2018, nr 247, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8012-tlumacze-wszystkich-swiatow.html> [dostęp: 31.07.2022].

²⁵ Tamże.

przekłada kilka pozycji – że wszystkie one będą należały właśnie do tej najambitniejszej kategorii?

Jarniewicz nie wycofał się jednak ze swoich maksymalistycznych założeń. Odpowiedział:

„Tłumacz ma znikomy wpływ na politykę swoich zleceniodawców”, pisze [Rafał Lisowski – przyp. E.R.] w polemice. Trafne rozpoznanie, z tym że ja się na taką sytuację nie zgadzam i uważam, że wspólnymi siłami należałoby ją jak najszybciej zmienić. Tłumacz powinien mieć wpływ znaczący. Chciałbym, żeby nie tylko dostawał wyższe honorarium, ale też współkształtował politykę wydawniczą i brał udział w decyzjach dotyczących ostatecznego kształtu książki²⁶.

Rozmowy o „kodeksie dobrych praktyk” między reprezentowanymi przez STL tłumaczami a wydawcami trwają.

Ale jest jeszcze coś: wspomniani w powyższej polemice tłumacze to jednak w przeważającej większości tłumaczki. Zamieszczone kilka akapitów wcześniej mimo wszystko dość arbitralne wyliczenie ważnych przełożonych w minionej dekadzie utworów nie wskazywałoby na to, że w tym zawodzie kobiet jest więcej niż mężczyzn. Wręcz przeciwnie: nazwisk kobiecych wymieniłam 12, męskich – 21. Lecz to bardzo szczególny wyjątek od reguły, wylistowane pozycje pochodzą ze ścisłego kanonu literatury światowej. „W branży była tendencja do dawania bardziej prestiżowych zleceń tłumaczom. Znajoma redaktorka, feministka, a jednocześnie również tłumaczka, przyznała kiedyś, że też się na tym łapała – przydzielając bardziej ambitne, wymagające teksty, w pierwszej kolejności myślała o mężczyznach”, powiedziała w wywiadzie Aga Zano, ceniona tłumaczka młodszego pokolenia – nie, nie był to wywiad z czasów międzywojnia ani pierwszych dekad powojennych²⁷. Wskazana tendencja chyba wciąż jeszcze pozostaje w mocy. Tymczasem tłumaczenie literatury *en gros* to profesja sfeminizowana. Według najnowszego badania CEATL w Europie tłumaczki stanowią 71% osób zajmujących się tłumaczeniem literackim²⁸. W Polsce, jak wykazało ostatnie badanie STL, przewaga tłumaczek jest nawet większa: to aż 72% badanych. W dodatku gorzej opłacanych niż tłumacze-mężczyźni: „średnia stawka wśród kobiet wyniosła aż o 55 zł mniej niż wśród mężczyzn (odpowiednio 665 zł i 720 zł). *Gender gap* w zawodzie tłumacza literackiego to nie powinien być standard”, czytamy w raporcie²⁹.

²⁶ J. Jarniewicz, *Tłumacz do rozmowy czy do wynajęcia?*, „dwutygodnik.com” 2018, nr 247, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8030-tlumacz-do-rozmowy-czy-do-wynajecia.html> [dostęp: 31.07.2022].

²⁷ Tłumaczka Aga Zano w rozmowie z Izabellą O’Sullivan: <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177344,27577724,w-branzy-byla-tendencja-do-dawania-bardziej-prestizowych-zleceen.html> [dostęp: 1.08.2022].

²⁸ <https://www.ceatl.eu/survey-on-working-conditions-of-literary-translators-in-europe> [dostęp: 1.08.2022].

²⁹ <https://stl.org.pl/baza-wiedzy/sytuacja-tlumacza/sytuacja-zawodowa-tlumaczy-literatury-2018-2019/> [dostęp: 21.07.2022].

Dekada w przekładoznawstwie

Większa widoczność czy też widzialność tłumaczy, której niniejszy tekst poświęca tyle uwagi, stanowi rewers „niewidzialności tłumacza”, poręcznej formuły i trafnego, choć nienowego przecież rozpoznania Lawrence’a Venutiego z jego słynnej książki *The Translator’s Invisibility* (1995)³⁰. Właściwy zwrot ku tłumaczom w badaniach nad przekładem zapoczątkował jednak Andrew Chesterman, który w 2009 roku postulował powstanie *Translator Studies* – „badań tłumaczoznawczych”³¹. Badania te bynajmniej nie ograniczyły się do biograficznych i historycznoprzekładowych, bo zwrot ku tłumaczom nałożył się na zwrot etyczny w przekładoznawstwie – tu impulsem był numer monograficzny pisma „The Translator” z 2001 roku zatytułowany *The Return to Ethics* pod redakcją Anthony’ego Pyma. Na polskim gruncie tak w 2011 roku pisała o wymiarze etycznym tłumaczenia i badań nad nim Magda Heydel:

Indywidualne wybory tłumacza okazują się wielowymiarowo powiązane, łączą się bowiem nie tylko z obowiązującymi czy przełamywanymi konwencjami i stylami literackimi, ale ze strukturami wyższego rzędu, z politycznymi i kulturowymi matrycami. Kształt artystyczny tekstu przekładanego jest odbiciem postaw ideologicznych i interesów ekonomicznych, w służbie których – lub przeciwko którym – działa tłumacz. W takim razie tłumaczenie nie może być niewinne, neutralne i przezroczyście ani całkowicie niezależne; równocześnie także jego analiza i krytyka nie jest sterylną akademicką procedurą, ograniczającą się do opisu i oceny stylistycznych własności tekstu czy udatności odwzorowania oryginału. Skoro mówiąc o przekładzie, mówimy o polityce, dyskusja musi wyjść poza uniwersyteckie seminaria i spotkania literackie. Co zresztą świadczy o tym, że analizując przekład, można powiedzieć coś istotnego o świecie³².

„Badania tłumaczoznawcze” wpisują się również w tak zwany zwrot kulturowy w przekładoznawstwie, który w badaniach światowych dokonał się w latach 90. ubiegłego wieku. To nie był trend, lecz prawdziwy przełom w myśleniu o polu badawczym *Translation Studies*, które miało stanowić miejsce wspólne językoznawstwa, literaturoznawstwa, badań historycznych i kulturoznawstwa, a przekład – miał być postrzegany jako jeden z głównych elementów kształtujących procesy transmisji idei, tekstów i praktyk kulturowych. „Skoro w powszechnym przekonaniu przekład jest niezbędny do interakcji między kulturami, dlaczego nie pociągnąć tej myśli dalej i zamiast zajmować się tylko kształceniem tłumaczy, zacząć także badać przekład właśnie w celu zgłębiania tej międzykulturowej interakcji?”, pytali retorycznie w 1998 roku Susan Bassnett i André Lefevere³³. Dwie dekady później Bassnett i David Johnston oceniają, że zwrot kulturowy wciąż nie dokonał się

³⁰ L. Venuti, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London–New York 1995.

³¹ A. Chesterman, *The Name and Nature of Translator Studies*, „Hermes” 2009, nr 42.

³² M. Heydel, *Import, szmugiel i zdrada*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 44(3251).

³³ A. Lefevere, S. Bassnett, *Where Are We in Translation Studies? Introduction*, [w:] *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon–Toronto 1998, s. 6.

w pełni i trudno mówić o sukcesie. Translation Studies stają się dyscypliną hermetyczną i samozwrotną, wiele badań wciąż jest zafiksowanych na upraszczających opozycjach binarnych, takich jak na przykład Venutiańskie udomowienie i egzotyzyacja; literaturoznawstwo, badania medioznawcze i kulturowe ignorują zdobycze przekładoznawstwa, a miejsce na akademickiej mapie dyscyplin, którego Translation Studies poprzez swoją wsobność nie zagospodarowały, zaczynają zajmować komparatystyka literacka i literatura światowa, zadając odważniejsze i aktualniejsze pytania³⁴. Translation Studies muszą więc przekroczyć swoje ograniczenia, konieczny jest zwrot „na zewnątrz”, ku innym dyscyplinom badawczym, myślenie o przekładzie jako o działalności globalnej, działalności obejmującej najważniejsze dla człowieka procesy stawania się i bycia, zmiany i poznawania³⁵. Lecz Bassnett i Johnston, postulując ruch „na zewnątrz”, wskazują zarazem, że konieczny jest też ruch „endocentryczny”, do szeroko pojętego tekstu i praktyki przekładowej – tak ukierunkowane badania to imperatyw: „Praktyka [...] nie stanowi fundamentu TS, ale w polu ich twórczych zmagani, etycznych indagacji, kulturowych negocjacji oraz przemian zarówno ucieleśnionego podmiotu, jak i kontekstu, wyostrza i określa parametry dociekań teoretycznych”³⁶.

Biegunowo inaczej, bynajmniej nie w ciemnych barwach, widzi najnowsze przekładoznawstwo Emily Apter. Translacja dzięki swej interdyscyplinarności zdobyła umocowanie w humanistyce – nie rozmyła przy tym swojego dziedzinowego ukształtowania i nie przeistoczyła się w badania komparatystyczne, pisze badaczka. Nie jest hermetyczna i nie traci przy tym niuansów intelektualnych, potrafi proponować rozwiązania ogólnoswiatowych problemów bez poświęcania swojego zaangażowania w kwestie językowe – przykład mógłby się stać podstawą paradygmatu nowej dyscypliny: humanistyki przekładowej, twierdzi Apter³⁷.

W jaki sposób miałyby się to dokonać? Jak zacząć używać narzędzi wypracowanych w obszarze przekładoznawstwa do badań spod znaku szeroko pojętej nowej humanistyki? Rozwiązaniem byłoby „przeniesienie kategorii przekładu w jej istotnych wymiarach wyprowadzonych z nowoczesnego, złożonego modelu funkcjonowania translacji (a więc np. transfer, mediacja, różnica, reinterpretacja, przekształcenie, kontakt, konflikt) w obręb innych dyscyplin i pól dyskursywnych humanistyki, aby wypróbować w nich skuteczność analityczną narzędzi przekładoznawczych, doskonaląc je zarazem dzięki zastosowaniu w nowych kontekstach”, odpowiada Magda Heydel³⁸. Te konteksty – obszary, które można lepiej zrozumieć dzięki zastosowaniu kategorii przekładowych – to między innymi polityka językowa (przy ugruntowaniu świadomości, że asymetrie językowe mają charakter relacji przemocowych), studia nad miastem (poprzez badanie procesu wzajemnego przenikania i strefy kontaktu międzykulturowego

³⁴ S. Bassnett, D. Johnston, *The Outward Turn in Translation Studies*, „Translator” 2019, nr 25(3), s. 183–184.

³⁵ Tamże, s. 186.

³⁶ Tamże, s. 185–186.

³⁷ E. Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London 2013, s. 6.

³⁸ M. Heydel, *Rób swoje, tłumacz! Przekładoznawstwo jako metoda w humanistyce*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, t. 60, nr 3, s. 16.

i międzyjęzykowego we współczesnych metropoliach) oraz relacje między myślą zachodnią a niezachodnimi paradygmatami wytwarzania wiedzy (urealni się szansa na podważenie europocentryzmu)³⁹.

To kierunki działań już urzeczywistnianych – i przyszłych. Tymczasem w polskich badaniach „[o]d dłuższego czasu działalność naukowa w ramach przekładoznawstwa lokuje się jednoznacznie w interdyscyplinarnym polu: tradycyjnie rozumianego językoznawstwa i literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, nauk społecznych, takich jak psychologia czy socjologia, ale też zupełnie nowych obszarów badawczych związanych z szeroko rozumianą cyfryzacją, zarówno badań humanistycznych (np. korpusowe badania nad przekładem), jak i życia społecznego”⁴⁰, stwierdzają redaktorzy tomu *Tłumaczenie wczoraj, dziś i jutro* (2019). Najsilniejszy jest nurt związany z badaniem przekładu literackiego.

W minionym dziesięcioleciu wyszły translatologiczne summy: Edwarda Balcerzana *Tłumaczenie jako „wojna światów”: w kręgu translatologii i komparatystyki* (2009; wyd. 3 poprawione i rozszerzone – 2011), Jerzego Brzozowskiego *Stanąc po stronie tłumacza: zarys poetyki opisowej przekładu* (2011), wybór prac Elżbiety Tabakowskiej *Mysł językoznawcza z myślą o przekładzie* pod redakcją Piotra de Bończa Bukowskiego i Magdy Heydel (2015), Jerzego Święcha *Z historii i poetyki przekładu* (2021). Polskie – i nie tylko – prace przekładoznawcze ukazywały się w krakowskiej serii wydawniczej „Translatio”, redagowanej przez de Bończa Bukowskiego i Heydel, gdańskiej „Przekładając Nieprzekładalne” Olgi i Wojciecha Kubińskich, warszawskiej „Imago Mundi”, katowickich „Przekładach Literatur Słowiańskich” pod redakcją Bożeny Tokarz, a od 2016 roku – Leszka Małczaka, oraz w „Studiach o Przekładzie” pod redakcją Piotra Fasta. Prężnie działały translatologiczne czasopisma: „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” pod redakcją Magdy Heydel, „Między Oryginałem a Przekładem” pod redakcją Jerzego Brzozowskiego oraz „Recepcja. Transfer. Przekład” pod redakcją Jana Koźbiała.

Do najbardziej monumentalnych projektów translatologicznych ubiegłej dekady należy Polski Szekspir w Internecie. Dzieło zespołu badawczego Anny Cetery – *Repozytorium polskich przekładów dramatów Williama Shakespeare’a* – obejmuje już wiek XIX, a lada moment będzie w nim można przeczytać także polskiego Szekspira XX i XXI wieku (<http://polskiszekspir.uw.edu.pl/>).

Dynamicznie rozwijają się polskie badania nad przekładem literatury dla dzieci. Do najważniejszych publikacji wypada zaliczyć *Przekłady w systemie małych literatur: o włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży* Moniki Woźniak, Katarzyny Biernackiej-Licznar oraz Bogumiły Staniów (2014), *Serce Pinokia: włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989* (2018) Biernackiej-Licznar, a także dwie książki Natalii Paprockiej: *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce: francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)* (2018) oraz *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014* (2018).

³⁹ Tamże, s. 16–20.

⁴⁰ K. Hejwowski, K. Dębska, D. Urbanek, *Wstęp*, [w:] *Tłumaczenie wczoraj, dziś i jutro*, red. K. Hejwowski, K. Dębska, D. Urbanek, Warszawa 2019, s. 8.

W obrębie polskiej myśli przekładoznawczej dobrze funkcjonuje stosowana krytyka przekładu, by wspomnieć choćby dwie książki: *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu* Tomasza Swobody (2014) oraz wieloautorską antologię *O nich tutaj* (2015) pod redakcją Piotra Sommera, zbierającą najciekawsze szkice o języku i przekładzie opublikowane w ciągu poprzedzającego trzydziestolecia w „Literaturze na Świecie”. Polemiki krytycznoprzekładowe – w odsłonie profesjonalnej (tu zwłaszcza dyskusja o polskim przekładzie *The Pale King* Davida Fostera Wallace’a wiosną 2019 roku w „Małym Formacie”: zarzuty Michała Tabaczyńskiego⁴¹ skontrolowane przez tłumacza *Błędego króla* – Mikołaja Denderskiego⁴²) i amatorskiej – przeniosły się do sieci:

to, co niegdyś potocznie mówiono o papierze, można dziś powiedzieć o cyberprzestrzeni: przyjmie wszystko – pisze Kinga Rozwadowska. – Poszukując w niej informacji na temat tłumaczeń wybranego dzieła, natrafiamy zarówno na recenzje, treści marketingowe udające teksty krytyczne, wreszcie teksty naukowe zawierające pewne elementy krytyki przekładu, dostępne dzięki strategii *open access* – cenne, lecz często napisane w sposób mało przystępny dla niewprawnego czytelnika. Nic dziwnego, że w tej sytuacji czytelnicy-konsumenci, zagubieni w gąszczu tekstów, zdani na najłatwiej dostępne i najlepiej widoczne „gwiazdki” oraz komentarze wystawiane przez innych konsumentów, odczuwają brak rzetelnej, ale i przystępnej formy krytyki przekładu, a swoje niezadowolenie wyrażają m.in. w żądaniach zwrotu pieniędzy za zakupiony „towar”⁴³.

Badania translatologiczne są także umieszczane na szerszym planie: komparatystycznym (dwie książki Tomasza Bilczewskiego: *Komparatystyka i interpretacja: nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, 2010, oraz *Porównanie i przekład: komparatystyka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*, 2016), wschodnioeuropejskim (Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Modernist Translation. An Eastern European Perspective: Models, Semantics, Functions*, 2016) i zachodnim (*Polska myśl przekładoznawcza: antologia* pod redakcją Piotra de Bończa Bukowskiego i Magdy Heydel, 2013, oraz jej anglojęzyczna wersja: *Polish Translation Studies in Action: Concepts – Methodologies – Applications*, 2019).

Warto odnotować jeszcze ważny dwugłos w kwestii autorskich kompetencji tłumacza. Edward Balcerzan, recenzując w 2013 roku w „Literaturze na Świecie” książkę *Gościnność słowa* Jerzego Jarniewicza, bez pardonowo ją za przyznawanie tłumaczom autorskich prerogatyw skrytykował:

Obcowanie z dziełami wielkich mistrzów, które się znak po znaku, symbol po symbolu, motyw po motywie rekonstruuje mozolnie w innym niż dzieła źródłowe języku, może wprowadzić tłumacza w chwilowy stan

⁴¹ M. Tabaczyński, *Król jest błady*, „Mały Format” 2019, nr 4, <http://malyformat.com/2019/04/krol-jest-blady/> [dostęp: 5.08.2022].

⁴² M. Denderski, *Król jest klawy*, „Mały Format” 2019, nr 5, <http://malyformat.com/2019/05/7801/> [dostęp: 5.08.2022].

⁴³ K. Rozwadowska, *Krytyka przekładu w cyberprzestrzeni – nowe szanse i wyzwania (na przykładzie tłumaczeń „Mistrza i Małgorzaty” Michaila Bułhakowa)*, „Przekładaniec” 2021, nr 42, s. 158.

„mylnych wzruszeń”, kiedy to sobie samemu wydaje się „drugim Homerem”, „drugim Rabelais’em”, „drugim Calderonem”⁴⁴.

Tłumacz jako „drugi autor” to przekładoznawcza hiperbola, stwierdził Balcerzan, translatologiczna metafora, którą Jarniewicz traktuje jak termin naukowy, napisał⁴⁵. W dodatku niekonsekwentnie:

Teorie sobie, eksplikacje sobie. [...] Z obserwacji konkretnych dzieł oraz dorobków autorskich i translatorskich płyną konkluzje nierewolucyjne, acz krzepiące. Tłumaczenie pozostaje suwerenną dziedziną twórczości, podlegającą własnej dyscyplinie, nietożsamą z tworzeniem oryginałów, ani z pół- lubo ćwierćautorską maskaradą⁴⁶.

Jarniewicz odpowiedział Balcerzanowi w „Tygodniku Powszechnym”:

Tłumacząc Homera, nie wprawiam się w stan „mylnych wzruszeń”, pielęgnując w sobie przekonanie, że jestem „drugim Homerem” [...]. Tłumacząc Joyce’a, nie podniecam się myślą, że Joyce’owi geniuszem dorównuję. Między stwierdzeniami: „jako tłumacz jestem współautorem (tekstu w języku docelowym)” a „jestem drugim Homerem (czy Joyce’em)”, rozciąga się olbrzymia przestrzeń. Moja teza o autorskim charakterze pracy tłumacza nie jest tezą wartościującą, ale opisową: tłumacz pracuje jak autor, nie ten konkretny i niekoniecznie na tym samym czy choćby zbliżonym poziomie genialności. *Like an author, nie like the author*⁴⁷.

I postawił akcent na literaturze docelowej: tekst przekładu, za którego kształt odpowiada tłumacz, jest przecież dziełem powstałym w języku przekładu, należy do kultury tego języka:

Tłumacz jest autorem, czy chce tego czy nie – tłumacząc, musi podejmować decyzje autorskie, to znaczy takie, jakie podejmowałby, pisząc tekst oryginalny. Jeśli przekłada na polski, przykładą ucho do wybranych przez siebie słów i słucha, jak współbrzmia z polszczyzną. Przygląda się powstającemu tekstowi i patrzy, jak tekst ten komponuje się z innymi tekstami literatury polskiej. Obserwuje swoje słowa i pamięta, że czytać je będą użytkownicy języka polskiego, wychowani na literaturze tego

⁴⁴ E. Balcerzan, *Zmiana, czyli kontynuacja*, „Literatura na Świecie” 2013, nr 1-2. Przedruk pt. Jerzy Jarniewicz, *Tłumacz – granice twórczości*, [w:] E. Balcerzan, *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Mikołów 2013, s. 484.

⁴⁵ Koncepcję „tłumacza jako «drugiego autora»” tekstu przełożonego do polskiego dyskursu przekładoznawczego wprowadziła Anna Legeżyńska swoją książką doktorską *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, Warszawa 1986 (wyd. II rozszerzone – 1999). Edward Balcerzan, promotor tego doktoratu, nieraz z jej koncepcją polemizował, zob. np. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatologii i komparatystyki*, Poznań 2011, s. 171-172.

⁴⁶ E. Balcerzan, *Jerzy Jarniewicz*, s. 491.

⁴⁷ J. Jarniewicz, *Tłumaczom wara!*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 19. Przedruk pt. *Przewrót pałacowy czy sukcesja? O tłumaczu w roli autora*, [w:] J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi*, s. 24.

języka. [...] Przekład, jeśli odmówić tłumaczowi autorskiego statusu, staje się wewnętrznie sprzeczny. A mówiąc inaczej: tłumacz jako autor jest dla istnienia przekładu koniecznością⁴⁸.

Zajrzyjmy raz jeszcze do raportu Sławomira Paszkiet:

Problematyka przekładu literackiego (i związana z nią sytuacja tłumacza) jest w Polsce w dużej mierze ziemią niczyją – pisał Paszkiet w 2012 roku. – Mimo istotnej roli dla kultury nie poświęca mu się wystarczająco dużo miejsca na studiach filologicznych (ani na filologii polskiej, ani na obcych), stosunkowo słabo rozwinięta jest krytyka przekładu, która raczej nie dociera do szerszego kręgu odbiorców. Instytucje kultury zajmują się promowaniem literatury polskiej za granicą, a w edukacji czy przy promocji czytelnictwa nie podkreśla się w żaden sposób roli przekładów⁴⁹.

Celem tego artykułu było wykazanie, że – szczęśliwie – rozpoznania z początku minionej dekady są już w znacznej mierze nieaktualne.

BIBLIOGRAFIA

- I Kongres Polskiego Przekładoznawstwa, <https://kongres-przekladoznawstwa.confer.uj.edu.pl> [dostęp: 1.08.2022].
- Apter E., *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London 2013.
- Balcerzan E., *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Mikołów 2013.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatystyki*, Poznań 2011.
- Bassnett S., Johnston D., *The Outward Turn in Translation Studies*, „Translator” 2019, nr 25(3), s. 181–188. <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1701228>
- Budnik A., *Infrastruktura wartości. Nagrody literackie w Polsce po przełomie 1989 roku jako narzędzie wymiany kapitałów*, „Zarządzanie w Kulturze” 2020, z. 1(21), s. 39–50. <https://doi.org/10.4467/20843976ZK.20.004.12038>
- CEATL, *Survey on Working Conditions of Literary Translators in Europe*, <https://www.ceatl.eu/survey-on-working-conditions-of-literary-translators-in-europe> [dostęp: 15.07.2022].
- Denderski M., *Król jest klawy*, „Mały Format” 2019, nr 5, <http://malyformat.com/2019/05/7801/> [dostęp: 5.08.2022].
- Fordoński K., *Rynek przekładu literackiego w Polsce po roku 2000*, [w:] *Rola tłumacza i przekładu w epoce wielokulturowości i globalizacji*, red. M. Ganczar, P. Wilczek, Katowice 2012, s. 83–105.

⁴⁸ Tamże, s. 34–35.

⁴⁹ S. Paszkiet, *Zarobić nie zarobisz...*, s. 11.

- Heydel M., *Import, szmugiel i zdrada*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 44(3251), s. 10–12.
- Heydel M., *Rób swoje, tłumacz! Przekładoznawstwo jako metoda w humanistyce*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, t. 60, nr 3, s. 8–23.
- Jak wygląda sytuacja tłumacza literackiego w Polsce? Z Rafałem Lisowskim rozmawia Patryk Obarski, „Granice.pl. Wszystko o literaturze”, <https://www.granice.pl/publicystyka/jak-wyglada-sytuacja-tlumaczy-literatury-w-polsce-rozmowa-z-rafalem-lisowskim/2044/1> [dostęp: 29.07.2022].
- Jarniewicz J., *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012.
- Jarniewicz J., *Tłumacz do rozmowy czy do wynajęcia?*, „dwutygodnik.com” 2018, nr 247, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8030-tlumacz-do-rozmowy-czy-do-wynajecia.html> [dostęp: 31.07.2022].
- Jarniewicz J., *Tłumacz między innymi: szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław 2018.
- Kafel M., *Sytuacja zawodowa tłumaczy literatury 2018–2020. Przypadki Hieronimy Hipotetycznej*, Kraków 2020, <https://stl.org.pl/baza-wiedzy/sytuacja-tlumacza/sytuacja-zawodowa-tlumaczy-literatury-2018-2019/> [dostęp: 21.07.2022].
- Kornacka J.A., *Za dwa garnce rodzynek i korzec pszenicy, czyli o widoczności tłumacza literatury*, [w:] *Tłumaczenie wczoraj, dziś i jutro*, red. K. Hejwowski, K. Dębska, D. Urbanek, Warszawa 2019, s. 27–38.
- Lefevere A., Bassnett S., *Where Are We in Translation Studies? Introduction*, [w:] *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon–Toronto 1998.
- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, Warszawa 1986 (wyd. II rozszerzone – 1999).
- Lisowski R., *Tłumacze wszystkich światów*, „dwutygodnik.com” 2018, nr 247, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8012-tlumacze-wszystkich-swiatow.html> [dostęp: 31.07.2022].
- Paszkiel S., *Zarobić nie zarobisz, ale co się nacytasz, to twoje*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 38(3297), s. 10.
- Rozwadowska K., *Krytyka przekładu w cyberprzestrzeni – nowe szanse i wyzwania (na przykładzie tłumaczeń „Mistrza i Małgorzaty” Michaiła Bułhakowa)*, „Przekładaniec” 2021, nr 42, s. 144–159. <https://doi.org/10.4467/16891864PC.21.021.14332>
- Sobolewska J., *Niewidzialny jak tłumacz*, „Polityka” 2016, nr 28(3067), s. 84–85. Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury, <https://stl.org.pl> [dostęp: 1.08.2022].
- Tabaczyński M., *Król jest błądy*, „Mały Format” 2019, nr 4, <http://malyformat.com/2019/04/krol-jest-blydy/> [dostęp: 5.08.2022].
- Urbanek D., *Etyka tłumaczenia w dobie zwrotów badawczych*, [w:] *Tłumaczenie wczoraj, dziś i jutro*, red. K. Hejwowski, K. Dębska, D. Urbanek, Warszawa 2019, s. 165–190.
- Wasilewska, A., *Raport o kondycji tłumacza*, „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3752-raport-o-kondycji-tlumacza.html> [dostęp: 15.07.2022].

Ewa Rajewska – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Literaturoznawczyni, translatolożka, redaktorka przekładu i tłumaczka literacka z języka angielskiego. Kierowniczka specjalizacji przekładowej na studiach drugiego stopnia IFP UAM (www.przekladowa.amu.edu.pl). Autorka książek *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* (2007) oraz *Domyśl portretu. O twórczości oryginalnej i przekładowej Ludmiły Marjańskiej* (2016), współautorka – wraz z Joanną Grądział-Wójcik, Agnieszką Kwiatkowską i Edytą Sołtys-Lewandowską – monografii *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje* (2020). Członkini redakcji pisma „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies”. Przewodnicząca zarządu Oddziału Zachodniego Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury.
E-mail: rajewska@amu.edu.pl

ĐURĐICA ČILIĆ
Uniwersytet w Zagrzebiu

 <https://orcid.org/0000-0001-7688-7187>



Rozpoznawanie w przekładzie O literaturze polskiej w Chorwacji

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest nakreślenie obecności literatury polskiej w kulturze chorwackiej w okresie od 2011 do 2021 roku na podstawie bibliografii i artykułów o tłumaczeniach zamieszczonych w chorwackich czasopismach kulturalno-literackich oraz na portalach internetowych. Z analizy wynika, że wydawcy wybierają najczęściej tytuły komercyjne, natomiast bibliografie najbardziej cenionych tłumaczy wskazują, że ogólny obraz literatury polskiej w przekładach chorwackich budowany jest głównie na podstawie nazwisk kanonicznych tytułów i autorów.

Słowa kluczowe

recepta, tłumaczenia chorwackie, wybory tłumaczeń



SUMMARY

The Image of Polish Literature in Croatian Culture in the Period from 2011 to 2021

In this article, I have tried to draw an image of Polish literature in Croatian culture in the period from 2011 to 2021, based on bibliographies and articles on translations in Croatian cultural and literary magazines and on internet portals. The analysis shows that the publishers' choices aim for commercial titles, but the bibliographies of the most agile translators indicate that the overall image of Polish literature in Croatian translations is dominantly built with the names of canonical titles and authors.

Keywords

reception, Croatian translations, translation choices

O recepcji literatury polskiej w Chorwacji w ostatniej dekadzie pisali Petra Gverić Katana (Gverić Katana 2016; 2017; 2018), Slaven Kale (Kale 2014; 2020), Ivana Vidović Bolt, Filipa Kozina i Đurđica Čilić (Kozina, Čilić, Vidović Bolt 2015), prezentując bibliografie przekładów, przy tym analizując najważniejsze aspekty obecności polskiej twórczości literackiej w chorwackiej przestrzeni kulturowej. W niniejszym artykule postaram się pokrótce dokonać przeglądu i analizy recepcji współczesnej literatury polskiej przetłumaczonej na język chorwacki w latach 2011–2021. Zakres moich badań obejmuje: obecność literatury polskiej na chorwackim rynku czytelnictwa, dzieje przekładów oraz ich obecność i sposoby interpretacji. Badania nad recepcją utworów literackich, jako szczególnego rodzaju dziedziną nauki o literaturze, pojawiły się dopiero niedawno. Nowe podejście i metodę zaproponowali współczesnej nauce o literaturze m.in. niemieccy romanściści i angliści, którzy badali, w jaki sposób poszczególne dzieła literackie były na przestrzeni czasu odbierane przez krytyków literackich, w jaki sposób oddziaływały na kompetentnych czytelników, czy je zaakceptowali i zrozumieli.

Do ustalenia kryteriów, według których tłumacze i wydawcy wybierali polskie dzieła literackie do przekładu na język chorwacki, posłużyły przeprowadzone z nimi wywiady, a badania odbioru czytelniczego dokonano na podstawie analizy krytyki literackiej i recenzji o wybranych tłumaczeniach publikowanych w chorwackich mediach. Wywiady z najlepszymi chorwackimi tłumaczami z języka polskiego przeprowadziłam w celu ustalenia, czyje pomysły, ich czy wydawcy, zdecydowały o przetłumaczeniu danych tytułów, czyli jakimi kryteriami kierowano się przy wyborze tytułów, które tłumacze proponowali wydawcom. Zagadnienia dotyczące recepcji literatury polskiej zostaną rozpatrzone z dwóch perspektyw. Z jednej strony ogląd tłumaczeń literackich pozwoli ocenić stopień popularności literatury polskiej w Chorwacji i stworzy możliwość rekonstrukcji wizerunku literatury polskiej posiadanego przez czytelników, a zbudowanego dzięki lekturze utworów przetłumaczonych na język chorwacki. Z drugiej, na podstawie analizy obecności tekstów w różnych mediach, pokażę panoramiczny obraz zainteresowania literaturą polską w kręgach krytycznoliterackich. Postaram się przedstawić również sylwetki poszczególnych

tłumaczy i ich upodobania literackie, dzięki którym obraz tej literatury jest taki a nie inny.

Zestawienie przekładów poszczególnych pisarzy i ich utworów obrazuje przede wszystkim zainteresowania tłumaczy i wydawców, w mniejszym zaś stopniu czytelników. Analiza recenzji dotyczących poszczególnych pisarzy i ich utworów pokazuje natomiast zakres zainteresowań chorwackich badaczy literatury, który różni się, gdy zestawia się go z powstałymi przekładami. Można stwierdzić, że największe zainteresowanie krytyków budzą przede wszystkim noblistki, Wisława Szymborska i Olga Tokarczuk, a także Witold Gombrowicz oraz Adam Zagajewski.

Badania całego zasobu tłumaczonej twórczości pisarzy polskich oraz recenzji dotyczących przekładanych utworów pozwalają zarysować obraz nie tyle popularności, ile raczej obecności literatury polskiej w Chorwacji. Czasem, jak w przypadku ważnych, znanych w literaturze polskiej nazwisk (np. laureatów Nagrody Nobla), obecność i popularność idą ze sobą w parze. Niekiedy, jak w przypadku mniej znanych autorów, obecność ich dzieł w przekładzie nie spotyka się z zainteresowaniem ani krytyków krajowych, ani samych czytelników. Warto też dodać, że status polskich tytułów publikowanych w języku chorwackim w pewnym stopniu zależy od statusu stojącego za książką tłumacza i wydawcy, nawet gdy chodzi o autorów światowej sławy, takich jak Ryszard Kapuściński, do którego wrócę nieco później.

Tłumaczenie jako tekst w międzyprzestrzeni

Zajmowanie się tłumaczeniem, a zwłaszcza tłumaczeniem literackim, bez względu na to, czy chodzi o przekład w sensie praktycznym czy teoretycznym, otwiera pytanie o intertekstualność. Teoretyk i tłumacz Tomislav Kuzmanović stwierdza, że

[...] tłumaczenie to zawsze wydarzenie zachodzące między dwiema kulturami: kulturą źródłową i kulturą docelową, przedstawiające ich wzajemną komunikację (bez gwarancji powodzenia); tłumaczenie jest zatem dialogiem pomiędzy dwiema kulturami. Pomyślność tego dialogu-spotkania zależy od tego, czy przekład zawiera elementy obydwu kultur, obydwu literatur, obydwu języków, zatem kultury, literatury, języka źródłowego i języka docelowego. Sam tłumacz jest także tym, który nie tylko przekłada tekst z jednego języka na drugi, ale w pewnym sensie pełni funkcję pośrednika lub mediatora, kogoś, kto próbuje, ogólnie rzecz ujmując, pogodzić różnice między dwoma niemal nieprzystawalnymi podmiotami i stworzyć warunki do powstania komunikacji między nimi¹.

W niniejszym artykule próbuję naszkicować obraz polskiej literatury ukształtowany dzięki jej przekładom na język chorwacki, a zatem obraz, który zainteresowanemu nią chorwackiemu czytelnikowi, nieznającemu języka polskiego, jawi się wyłącznie na podstawie wybranych tytułów

¹ T. Kuzmanović, *Prijevod kao kulturna činjenica*, „Filološke studije” 2011, t. 9, nr 1, s. 187.

i jakości przetłumaczonych dzieł. Został on wykreowany, z jednej strony, dzięki pracy małego grona sumiennych tłumaczy, a z drugiej – dzięki dotacjom finansowym z Polski, Unii Europejskiej i chorwackiego Ministerstwa Kultury. Ta pomoc finansowa pozwoliła wydawnictwom na małym chorwackim rynku księgarskim opublikować niekomercyjne tytuły, jak na przykład mającą niemal sto lat powieść Brunona Jasiońskiego *Pałę Paryż* (*Palim Pariz*, 2015), *Autobiografię na cztery ręce* Jerzego Giedroycia (*Autobiografija na sve četiri*, 2016) albo *Nienasyceńie* Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Nezasitnost*, 2019). O tym, jak dzieła te przyjmowane są przez chorwackich czytelników, może świadczyć fakt, iż żadna z wymienionych tu książek do dziś nie doczekała się, niestety, ani jednego opisu lub recenzji w chorwackich mediach. Niektóre przekłady z języka polskiego na chorwacki pozostają więc niemal niezauważone, a na niektóre zarówno chorwacka krytyka literacka, jak i czytelnicy reagują niezwykłym zainteresowaniem i uwagą.

W momencie tłumaczenia dzieła z jednego języka na drugi przestaje ono być wyłącznie wytworem kultury, literatury i języka, w którym powstało. Chociaż przekład wyraźnie odwołuje się do źródła i przedstawia oryginalnego (źródłowego) autora w kulturze docelowej, to jednocześnie staje się też dziełem autorskim tłumacza. W ten sposób urzeczywistnia pewien stopień samodzielności, na którą ani autor źródłowy, ani kultura i literatura źródłowa nie mają już wpływu. Jak bowiem pisał Jerzy Jarniewicz: „[...] przekład literacki to nie działalność pasożytnicza czy wtórna, poddana dyktatowi oryginału. Jest on dziedziną literatury, a to znaczy, że tłumacz jest twórcą”². Jedną z najczęściej tłumaczonych polskich autorek, Olga Tokarczuk, ma bardzo podobne podejście do tłumaczy: „Trudno mi wyrazić to poczucie ulgi, jakie przychodzi, gdy można z kimś dzielić własne autorstwo. [...] Najbardziej zdumiewające okazało się jednak to, że obecność tłumaczy otwierała sfery dla mnie niepojęte i że wdawali się, on czy ona, już niezależnie ode mnie w dyskusje dotyczące spraw dla mnie nie do końca zrozumiałych [...]”³.

Tomislav Kuzmanović natomiast stwierdza:

W momencie, kiedy przekład znajdzie się już poza zasięgiem systemu źródłowego, wkracza w system innej kultury, w którym zostaje ponownie przeanalizowany i poddany różnorodnym literackim i nieliterackim procesom, znacznie różniącym się od procesów zachodzących w kulturze źródłowej. Przekład znajduje się teraz, używając laickiej terminologii, wraz ze wszystkimi cechami drugiego oryginału, w rękach tłumacza i pozostałych wspomnianych już podmiotów (wydawcy, redaktora, krytyków, odbiorców, historyków i teoretyków literatury itd.), którzy wpływają na jego losy w kulturze docelowej. Jednym słowem, przekład, jako drugi oryginał, wkracza w system kultury docelowej. Nie wkracza jednakże w sposób całkowity i pełny. Także i tutaj zachowuje pewien stopień autonomii. Mimo że, ogólnie rzecz ujmując, ukształtowany został według zasad panujących w kulturze docelowej, przekład zawsze pozostaje zdystansowany,

² J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław 2018, s. 11.

³ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 86.

w bezpiecznej odległości, kultura docelowa nie aprobeuje go jako swojego. Nie aprobeuje go jako prawdziwego oryginału. Przekład zawsze pozostaje ciałem obcym. Już samo nazwisko autora wskazuje na nieprzynależność⁴.

Z drugiej strony, przekład na różne sposoby opiera się zadomowieniu w nowej kulturze, stawiając swoim nowym gospodarzom rozmaite, czasami banalne, a czasem wymagające przeszkody. W tym kontekście warto podać przykład Szymborskiej, której twórczość dzięki przekładom od wielu lat funkcjonuje w chorwackiej kulturze. Swoją wieloletnią obecność i rozpoznawalność zawdzięcza, wydanemu w 1997 roku, przekładowi wyboru jej poezji pt. *Radość pisanja* (*Radost pisanja*), przez wszystkie lata od momentu wydania czytany i komentowany w przestrzeni kulturalnej Chorwacji. W 2020 roku chorwaccy czytelnicy otrzymali kolejny wybór poezji Szymborskiej, pt. *Świat który nie jest z tego świata* (*Svijet koji nije od ovoga svijeta*, 2020) w przekładzie autorki tego artykułu. Szybko znalazł się on na listach pozycji, które trzeba przeczytać, na listach ulubionych książek znanych chorwackich intelektualistów i artystów oraz wśród tytułów polecanych przez wydawców, tłumaczy i autorów. Poza tym niektórzy chorwaccy poeci, w wywiadach lub tekstach autopoetyckich, podkreślali wpływ Szymborskiej na ich poezję, a w najważniejszej chorwackiej placówce teatralnej – Chorwackim Teatrze Narodowym w Zagrzebiu – wystawiono sztukę o charakterze poetyczno-dramatycznym, w której recytowano wiersze znanych słowiańskich poetów, wśród nich także Szymborskiej i Miłosa. Wydaje się więc, że Szymborska została w Chorwacji dobrze przyjęta i zaakceptowana. Mimo to w przestrzeni publicznej pojawił się, z pozoru niewielki, ale rzucający się w oczy błąd, powielony następnie na oficjalnej stronie internetowej Chorwackiego Teatru Narodowego, mianowicie w zapowiedzi i opisie wspomnianej sztuki błędnie zostało zapisane imię poetki.

Wspomniany wcześniej przekład poezji Szymborskiej *Świat który nie jest z tego świata* doczekał się kilku bardzo pozytywnych recenzji, wśród których jest także recenzja autorstwa znanej chorwackiej krytyczki literackiej, Mariji Ott Franolić, która kilkakrotnie podając imię noblistki, za każdym razem błędnie je zapisuje (Wisława), twierdząc jednocześnie, że Szymborska jest dla niej jedną z najważniejszych poetek⁵.

Jeśli na zrozumienie przez czytelnika przetłumaczonej książki Szymborskiej spojrzymy wyłącznie z perspektywy tłumacza, możemy założyć, że podczas tłumaczenia pojawiły się dylematy, czy na przykład do przekładu wiersza *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej* dołączyć w przypisie wyjaśnienie, kim była Wawrzyńska, albo jak (i czy w ogóle) tłumaczyć słowo „norwidy” z jej wiersza *Wieczór autorski*.

Kwestię tego, w jaki sposób przekład opiera się pozostaniu częścią kultury docelowej, inaczej mówiąc, w jaki sposób kultura docelowa zachowuje dystans do przekładu, wyrażając przy tym brak jego przynależności, dobrze ilustruje niewystępowanie wzmianek o przekładach w historiach literatur,

⁴ T. Kuzmanović, *Prijevod kao kulturna činjenica*, s. 191–192.

⁵ M. Ott Franolić, *Nema goreg razvrata od mišljenja*, <https://magazin.fraktura.hr/hr/nema-goreg-razvrata-od-misljenja/>

oprócz sytuacji, w których, jak podaje Itamar Even-Zohar, „nijak nie można ich pominąć, na przykład przy okazji omawiania literatury renesansu lub średniowiecza”⁶. My, jako czytelnicy, niemal codziennie napotykamy paradoks, do którego zdążyliśmy się już przyzwyczać: przekłady są dostępne na wyciągnięcie ręki – wystarczy tylko wejść do księgarni lub biblioteki i zwrócić uwagę na półki oznaczone „literatura światowa”, by dostrzec dominującą obecność przekładów. Podobnie rzecz ma się z opisami i recenzjami w rubrykach książkowych lub kulturalnych dostępnych na portalach branżowych. Literatury przekładowej nie bada się jednak jako osobnego systemu wewnątrz polisystemu (Even-Zohar), a dokładniej: pomija się jej wpływ na literaturę docelową, zaniedbując jednocześnie wpływy literatury docelowej na literaturę przekładową, czyli reakcje na przekłady pod postacią ich uznania, odbioru, kategoryzacji itp., co przecież może odbić się także na kulturze oryginalnej. Jednakże podkreślić należy, że to właśnie przekłady mówią wiele o kulturze docelowej, o kulturowych, społecznych, politycznych, literackich i pozaliterackich normach i standardach, o „zasadach selekcji, które zawsze korelują z lokalnymi kosystemami; o sposobie, w jaki przekłady akceptują poszczególne normy, trendy i polityki – krótko mówiąc, o sposobie korzystania z repertuaru literackiego – co z kolei wynika z ich nastawienia do innych lokalnych kosystemów”⁷.

Tłumaczenie jest faktem międzykulturowym, którego zadaniem jest raczej łączenie niż rozdzielanie, to znaczy znajdowanie i tworzenie wspólnej przestrzeni umożliwiającej kulturową, literacką i językową komunikację, interakcję i wymianę. Jak stwierdził Kuzmanović, potwierdzeniem międzykulturowego charakteru przekładu jest to, że tłumacz i przekład spełniają kryteria, które czynią poszczególnych autorów i ich dzieła międzykulturowymi: wyraźna świadomość międzykulturowa autora (świadomość nieprzynależności do jednej tylko literatury) oraz istnienie odbiorcy międzykulturowego (uwrażliwionego)⁸.

Przekładowcy-tłumacze

W dalszej części artykułu postaram się przedstawić kilkoro najbardziej znaczących chorwackich tłumaczy z języka polskiego ostatniej dekady, a także wyjaśnić, w jaki sposób, dzięki dokonanym wyborom, jakości i stylowi przekładu, kształtowali oni obraz polskiej literatury w Chorwacji. Opiszę także, jak przetłumaczone dzieła zostały przyjęte czy też przemilczane w przestrzeni kultury docelowej.

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na tych tłumaczy, których praca i jej wyniki przyczyniają się do wzmocnienia międzykulturowego wymiaru przekładu. Są to autorzy przekładów, którzy mają świadomość swojej pozycji międzykulturowej, czyli jednocześnie nieprzynależności i przynależności zarówno do kultury docelowej, jak i kultury pierwotnej.

⁶ I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, [w:] *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, London–New York 2000, s. 192.

⁷ Tamże, s. 193.

⁸ T. Kuzmanović, *Prijevod kao kulturna činjenica*, s. 196.

Dalibor Blažina, Mladen Martić i Adrian Cvitanović to tłumacze-poloniści, których ukształtowała jedyna w Chorwacji polonistyka prowadzona na Uniwersytecie Zagrzebskim. Dalibor Blažina jest od 2020 roku emerytowanym profesorem zagrzebskiej polonistyki. Oprócz działalności przekładowej zajmował się także polską literaturą, zarówno jako naukowiec, jak i wykładowca akademicki. Z kolei dwaj ostatni wspomniani tłumacze, Martić i Cvitanović, to byli studenci tegoż kierunku, dobrze znający historię literatury polskiej. Przekłady Dalibora Blażiny, które zostały wydane w omawianym tu okresie, to powieść *Pensjonat* Piotra Pazińskiego z 2009 roku (*Pansion*, 2014), powieść historyczna *Msza za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego z 1971 roku (*Misa za grad Arras*, 2018), powieść *Nienasyconie* Stanisława Ignacego Witkiewicza wydana w Polsce latach 20. XX wieku (*Nezasitnost*, 2019), *Republika marzeń* Brunona Schulza (*Republika mašte*, 2015) oraz *Wspólny pokój* Zbigniewa Uniłowskiego z 1932 roku (*Zajednička soba*, 2021). Wymienione tytuły świadczą o tym, że wybory tłumacza nie były przypadkowe. Jest to bowiem próba uzupełnienia obrazu polskiej literatury o ważne, choć mało atrakcyjne pod względem komercyjnym, dzieła. Z wyjątkiem *Pensjonatu* Pazińskiego, którego tłumaczenie zamówił wydawca, ponieważ otrzymał wsparcie Unii Europejskiej na publikację tej książki, wszystkie inne tytuły zostały wydane pod wpływem sugestii tłumacza, który twierdzi, że zrobił to wiedząc, iż są dziełami o dużej lub nawet wyjątkowej wartości. Należy dodać, że przekładom pióra tego polonisty towarzyszą wyczerpujące posłowania, w których wybrane dzieła zostają poddane waloryzacji i wpisane w odpowiedni kontekst.

Z kolei tłumacz Mladen Martić zajmuje się dwiema kategoriami literatury: popularną i wysoką. Tłumaczy z języka polskiego dochodowe dla wydawcy i atrakcyjne dla czytelników tytuły, jak np. kryminały Marka Krajewskiego i Zygmunta Miłoszewskiego, powieści fantasy Andrzeja Sapkowskiego oraz rynkowy bestseller Natalii de Barbaro *Czuła przewodniczka* (*Ženski povratak sebi*, 2021). O Sapkowskim mówi, że nigdy nie był fanem fantastyki, ale ten autor był dla niego objawieniem. Postrzega go jako pisarza wykraczającego daleko poza granice gatunku, z którego zasłynął. Martić jako tłumacz i polonista łączy to, co w Chorwacji popularne i zarazem na wysokim poziomie, jak np. dzieła Olgi Tokarczuk: *Księgi Jakubowe* (*Knjige Jakubove*, 2018), które doczekały się już trzech wydań, oraz *Bieguni* (*Bjeguni*, 2020), *Autobiografia pośmiertna* (*Posmrtna autobiografija*, 2014) Witolda Gombrowicza oraz *Cesarz* (*Car*, 2016) Kapuścińskiego. Zapoznaje również chorwackich czytelników z nieznanymi dotąd, a cennymi dziełami autorów, jak *Piaskowa góra* Joanny Bator (*Pješčana gora*, 2013), *Traktat o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego (*Traktat o ljuštenju graha*, 2015), *Ludzka rzecz* Pawła Potoroczyna (*Ljudska stvar*, 2014) czy *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka (*Naš razred*, 2011). Jest bardzo pracowitym i produktywnym tłumaczem, rzadko występuje publicznie, ale ilekroć to robi – przy okazji wydania nowego tłumaczenia lub otrzymania nagrody – zawsze kompetentnie mówi i pisze o literaturze polskiej. Jak sam przyznaje, za jego sugestią wydano Słobodzianka, Miłoszewskiego (bo kocha kryminały) oraz Herlinga-Grudzińskiego, Gombrowicza, Kapuścińskiego i Potoroczyna.

Z kolei Adrian Cvitanović tłumaczy z języka polskiego dzieła autorów, które jedynie wymagający poloniści i polonofile rozpoznają jako wartościowe, gdy pojawią się na rynku wydawniczym, jak na przykład *Piękni dwudziestoletni* (*Lijepi dvadesetogodišnjaci*, 2012) Marka Hłaski albo *Bunt* (*Pobuna*, 2013) Władysława Stanisława Reymonta. W grupie pozostałych czytelników, którzy mimo wszystko stanowią zdecydowaną większość, przekłady Adriana Cvitanovicia najczęściej pozostają niezauważone. Cvitanović sam wybiera i proponuje wydawcom tytuły, które chce przetłumaczyć. Wyjątkiem jest *Frajda* (*Naslada*, 2020) Marty Dzido, jedyny tytuł przełożony przez Cvitanovića na zlecenie wydawcy, który otrzymał na tę książkę dofinansowanie z Unii Europejskiej.

Wśród dzieł przełożonych przez tego cenionego tłumacza, chorwaccy czytelnicy mogą znaleźć m.in. następujące pozycje: *Pirat stepowy* Stanisława Łubieńskiego (*Stepski pirat*, 2013), *Palę Paryż* Brunona Jasińskiego (*Palim Pariz*, 2015), *Autobiografia na cztery ręce* Jerzego Giedroycia (*Autobiografija na sve četiri*, 2016), *Doktor Przybram* Brunona Winawera (*Doktor Przybram*, 2018) czy *Ziemia Ulro* Czesława Miłosza (*Zemlja Ulro* 2019). Wyjątkami od opisanego powyżej, niezbyt popularnego wyboru tłumaczeń Cvitanovicia są dzieła Stanisława Lema *Pamiętnik znaleziony w wannie* (*Memoari pronađeni u kadi*, 2021), *Bajki robotów* (*Bajke o robotima*, 2021) i *Dzienniki gwiazdowe* (*Zvezdani dnevnici*, 2021) oraz powieść *Opętani* Witolda Gombrowicza (*Opsjednuti*, 2020) i *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego (*Imperij*, 2021). Książkami tymi chorwaccy czytelnicy interesują się ze względu na ich autorów, dzięki mocy nazwiska i staraniom wydawcy i tłumacza. Jeśli wziąć pod uwagę, że *Imperium* Kapuścińskiego ukazało się w momencie, gdy Rosja zaatakowała Ukrainę, nie dziwi, że książka spotkała się z zasłużoną uwagą czytelników i krytyków. Sukcesu tego nie powtórzył inny tytuł tego autora. Młoda początkująca tłumaczka i polonistka Tea Božinović przetłumaczyła dla małego wydawnictwa zbiór wykładów Kapuścińskiego pt. *Ten inny* (*Drugi*, 2021), który niestety został w Chorwacji kompletnie niezauważony.

Oprócz wymienionych powyżej tłumaczy, wspomnieć należy także o dwóch innych przekładających z języka polskiego. Nie są oni polonistami, a języka polskiego nauczyli się mieszkając w Polsce, co niekiedy ma wpływ na jakość ich tłumaczeń. Są to Siniša Kasumović i Pero Mioč. Kasumović to chorwacki tłumacz niektórych dzieł Andrzeja Stasiuka: *Jadąc do Babadag* (*Na putu za Babadag*, 2010), *Taksim* (*Taksim*, 2012) i *Wschód* (*Istok*, 2017) oraz tomu esejów i szkiców Czesława Miłosza, powstałych w ostatnich dziesięciu latach życia pisarza, pt. *O podróżach w czasie* (*O putovanjima kroz vrijeme*, 2015). Z kolei Pero Mioč skupia się na przekładach polskiej poezji, które najczęściej publikuje w czasopismach i wydawnictwach chorwackich instytucji państwowych i kulturalnych, gwarantujących finansowanie, ale niewkładających zbyt wiele trudu w promocję swoich publikacji.

Pero Mioč dokonał w zeszłym roku wyboru i tłumaczenia wierszy Czesława Miłosza dla komercyjnego wydawnictwa Vuković&Runjić, którego księgarnia znajduje się na jednym z najchętniej odwiedzanych deptaków w Zagrzebiu, a swoje najnowsze publikacje umieszcza w dobrze widocznej witrynie wystawowej. Z okazji wydania tak dużej publikacji,

która zyskała zasłużoną uwagę, tłumacz udzielał wywiadów, a krytycy pisali recenzje. Wybór wierszy składających się na tę książkę nie zapewnił jednak odpowiedniej prezentacji dorobku twórczego Miłosza ani też nie zaoferował kompetentnej kontekstualizacji i waloryzacji. W publikacji, oprócz niedopuszczalnych uchybień tłumacza i autora posłowia (jak np. błąd mezytoreczny, który pojawił się w twierdzeniu, że wszystkie antologie poezji polskiej zaczynają się od *Bogurodzicy*) oraz błędów w zapisie nazwisk niektórych poetów (np. Gałczyńskiego), niemal wcale nie umieszczono wierszy Miłosza z pierwszych dziesięcioleci jego twórczości, ograniczając się do tekstów z ostatnich tomików poety. Zbiór, zatytułowany po prostu *Poezja* (*Poezija*, 2020), na swoich czterystu stronach zawiera także słowo wstępne tłumacza na temat polskiej kultury literackiej i biografii poety. Wiersze podzielone zostały na pięć grup, z których pierwsza obejmuje utwory Miłosza powstałe przed rokiem 1994, a każda kolejna zawiera teksty z późniejszych tomików – od wybranych utworów z książki *Piesek przydrożny* (*Usputni psić*, 1997), poprzez wybór z tomu poetyckiego *To* (2000) i *Druga przestrzeń* (2003), do ostatniego tomu zatytułowanego *Wiersze*, który ukazał się w 2006 roku, dwa lata po śmierci autora.

W publikacji skupiono się zatem na przedstawieniu późnej twórczości Miłosza, przez co nie wykorzystano okazji, by otworzyć w chorwackiej kulturze przestrzeń do systemowego zapoznawania się z jednym z najwybitniejszych polskich poetów, mającym swoich wielbicieli wśród starszych czytelników, którzy poznali go już w czasach jugosłowiańskiej współpracy na polu literatury i przekładu, dzięki tłumaczeniom wyjątkowej sarajewskiej tłumaczki Mariny Trumić, znakomitego belgradzkiego tłumacza Petara Vujićicia oraz tłumacza z Chorwacji – Zdravka Malicia. Tłumacz omawianego zbioru – podkreślmy, jedyne go tak obszernego zbioru poezji Miłosza w języku chorwackim – w wywiadzie z okazji jego publikacji, przypomniał, że jest pierwszym tłumaczem Olgi Tokarczuk na język chorwacki oraz poinformował czytelników, iż przełożył także esej biograficzny Miłosza *Rodzinną Europą*⁹. W tym samym wywiadzie tłumacz zdradza, że za przekład wierszy Miłosza otrzymał wiele komplementów od samego poety, który, o ile wiemy, nie mówił po chorwacku: „Každe tvoje chorwackie zdanje jest moim polskim zdanjem. Zachował się zapach Litwy, Galicji i Paryża. Podążasz moim śladem. Niewiarygodne”¹⁰. Ponieważ nie ma już wśród żyjących autora tych komplementów, pozostaje nam ufać temu, który je otrzymał.

Refleksja na temat mechanizmów rynku wydawniczego sugeruje, że obok osobistych preferencji tłumaczy będących kompetentnymi znawcami literatury polskiej, kluczową rolę w doborze tytułów odegrały dotacje finansowe z Unii Europejskiej (Szymborska, Zagajewski, Miłosz itp.). Tak więc dwa kluczowe kryteria, które decydują o wyborze tytułu, to osobiste wybory tłumacza i kwestie finansowe wydawcy.

⁹ P. Mioč, *Miloz je Michelangelo, a njegovo djelo – David*, https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/knjizevnost/prevoditelj-pero-mioc-miloz-je-michelangelo-a-njegovo-djelo-david/?meta_refresh=true/

¹⁰ Tamże.

Biorąc pod uwagę sposób, w jaki przetłumaczone książki są opisywane, oceniane i kontekstualizowane z perspektywy chorwackiej krytyki literackiej, wyróżnić można kilka interesujących interpretacji. Popularna książka podróżnicza Stasiuka *Jadąc do Babadag*, dzięki dobrej promocji i pojawieniu się samego autora w Chorwacji, zyskała uwagę mediów i krytyków, pisano na jej temat recenzje, a z autorem przeprowadzano wywiady. Jeden z najważniejszych i najczęściej tłumaczonych chorwackich pisarzy, Miljenko Jergović, dobrze znany i nagradzany w Polsce, o *Jadąc do Babadag* i jego recepcji wśród chorwackich czytelników pisał następująco:

Niełatwo było zrozumieć Stasiuka w Zagrzebiu tym, którzy tak bardzo chcieli zostać jego fanami. Wyglądało to tak, jakby zakochali się w dziewczynie, która potem, ku przerażeniu swoich adoratorów, pojawiła się pod postacią zrzędliwego pięćdziesięciolatka. W czasie, gdy Stasiuk zdezerterował z wojska i na kilka lat skończył w więzieniu, a następnie przeniósł się w Karpaty, do wsi Czarne, rzeczywistość była zorientowana na przyszłość. Partia propagowała przyszłość, a pisarze i filmowcy zajmowali się głównie tematami, które przyszłość ukazują. Przeszłość była dekadentka i reakcyjna. Teraz w Chorwacji stosunek do przyszłości jest taki sam, choć powody takiego stanu rzeczy są inaczej formułowane. Przeszłość ma tak złą reputację, że publicznie powtarza się, a robi to także prezydent, że powinni zajmować się nią tylko historycy. Przeszłość to szambo, do którego wchodzi więc tylko ci, którzy są odpowiedzialni za jego opróżnianie. I które zresztą w rozważaniach estetycznych i analizach krytycznych będzie się wspominać wyłącznie jako obrazę wobec pisarza¹¹.

Na temat *Taksim* Stasiuka pojawiło się sześć recenzji w mediach, które wyszły spod pióra uznanych krytyków, podczas gdy *Wschód* mógł liczyć tylko na jedną recenzję. Jej autor, sam będący pisarzem i dziennikarzem, uważa Stasiuka za zupełnie nieobciążonego pod względem ideologicznym i geopolitycznym twórcę, który niczym Proust oddał się poszukiwaniu straconego czasu, co w ostatecznym rozrachunku doprowadza go do egzotycznych regionów na końcu – a właściwie początku – świata. „To znaczy – konkluduje autor – że Stasiuk całkowicie odbiega od pożądanej matrycy zachowań zarówno w swoim, jak i naszym kraju i kulturze”¹².

Recepcja przekładu *Autobiografii pośmiertnej* Gombrowicza również może stanowić reprezentatywny przykład, w jaki sposób kultura docelowa reaguje na książkę, którą w kulturze źródłowej, tak samo zresztą jak jej autora, cechuje nieprzystosowanie i odstawanie od dominującej narracji literatury narodowej. Warto w tym miejscu wspomnieć, że pierwszy na świecie doktorat analizujący twórczość Witolda Gombrowicza został napisany w Zagrzebiu. Zdravko Malić, polonista i autor tego doktoratu, był

¹¹ M. Jergović, *Babadag – put na mjesto gdje smo i mi nekad bili*, <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/babadag-put-na-mjesto-gdje-smo-i-mi-nekad-bili/>

¹² I. Ivanišević, *Kontra tiranije pravaca*, „Slobodna Dalmacija”, 27.01.2018.

założycielem studiów polonistycznych na Uniwersytecie Zagrzebskim i wieloletnim wykładowcą na tym kierunku. Swoją rozprawę doktorską zatytułowaną *Twórczość literacka Witolda Gombrowicza* obronił w 1965 roku. Ten zagraniczny polonista stał się zatem prekursorem gombrowicologii. Lokalnej społeczności pokazał Gombrowicza egzystencjalistę i sceptyka oraz mistrza formy literackiej – „kompozycyjnych, typologicznych, stylistycznych, persyflażu, parodii i groteskowego humoru”¹³. Malić jako pierwszy przetłumaczył dla chorwackich, a właściwie jugosłowiańskich wówczas czytelników, dzieła Gombrowicza: *Ferdydurke* (1965), *Kosmos* (1973) i *Pornografię* (1973).

Recenzent literacki Gordan Duhaček z zaangażowaniem poleca zwłaszcza te fragmenty tekstów Gombrowicza, w których autor w krytycznym tonie wypowiada się na temat Polski. Duhaček stwierdza: „Szczególnie warto zwrócić uwagę na to, co Gombrowicz pisał o Polsce międzywojennej, a co śmiało można potraktować jako opis ostatnich dwudziestu lat w Chorwacji” i w tym kontekście dalej cytuje Gombrowicza: „Wraz z odzyskaniem niepodległości pojawił się przed nami problem naszej egzystencji. Gdybyśmy naprawdę zaczęli istnieć, musielibyśmy się zmienić. Ale taka zmiana przekraczała nasze możliwości, nasza wolność była pozorna, w samej strukturze narodu istniały kłamstwa i przemoc, które utrudniały nasze starania”¹⁴. Podobieństwa między wizją Polski Gombrowicza a jego własną wizją współczesnej Chorwacji krytyk dostrzega szczególnie tam, gdzie polski autor „bez skrępowania obnażał wiele polskich wad, takich jak samowystarczalność czy nadmierna religijność pomieszana z nacjonalizmem; przeszkadzała mu także prowincjonalność polskiej sztuki, skoncentrowanej głównie na mitach narodowych i motywach wiejskich”¹⁵.

W ciągu ostatniej dekady autorka tego artykułu przetłumaczyła na język chorwacki trzy zbiory wierszy Adama Zagajewskiego: *Niewidzialna ręka* (*Nevidljiva ruka*, 2013), oraz pomieszczone w jednej książce *Prawdziwe życie* i *Asymetria* (*Asimetrija pravog života*, 2021). Różne media, od dzienników, przez tygodniki kulturalno-polityczne, po specjalistyczne pisma literackie, pisały o Zagajewskim z reguły bardzo pozytywnie. Jego śmierć, która przypadła na Światowy Dzień Poezji w 2021 roku, dostarczyła tylko dodatkowy powód do pisania o jego twórczości. Każdy z tych przetłumaczonych tomów, a także wybór wierszy Zagajewskiego w przekładzie Pero Mioča, opublikowany pod koniec 2021 roku (*Kasni blagdani*), wzbudzał zainteresowanie nie tylko chorwackich krytyków literackich, ale również pisarzy i poetów, którzy cenią Zagajewskiego i znają go od dawna z angielskich przekładów. Wydaje się jednak, że poza polonistami, większość czytelników Zagajewskiego w Chorwacji niewiele wie o polskiej tradycji literackiej, do której odwołuje się ten polski poeta oraz o kontekście, z którego jako autor wyrasta. Czyta się go więc jako „europejskiego poetę, który przynosi szkice dokumentalne historii Europy i jej wrażliwych miejsc, refleksje ze Lwowa,

¹³ D. Blažina, *Witold Gombrowicz: uvodne opaske*, „Književna smotra” 2004, nr 36, s. 51–53.

¹⁴ G. Duhaček, *Gombrowiczeva Poljska je kao današnja Hrvatska*, <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/gombrowiczeva-poljska-je-kao-danasnja-hrvatska-20140512/>

¹⁵ Tamże.

Krakowa, Berlina, Paryża, przynosi spacer po muzyce, myśli europejskich artystów, tym samym jako autor ujawnia swoje bogate życie intelektualne i poznawcze¹⁶. Podobnie było z opowiadaniem Tadeusza Borowskiego *U nas w Auschwitzu (Kod nas u Auschwitzu, 2015)*, które były interpretowane przez krytyków w oderwaniu od tak ważnego w polskiej kulturze nurtu literatury Zagłady. Zostały one jednak przynajmniej zauważone, opisane i skomentowane w mediach, w przeciwieństwie, na przykład, do powieści *Pensjonat* Piotra Pazińskiego (*Pansion, 2015*), która przeszła całkowicie niezauważona zarówno przez czytelników, jak i krytyków.

Na zakończenie należy jeszcze wspomnieć o Oldze Tokarczuk. Najtrafniejsze będzie stwierdzenie, że chorwacka scena literacka poznała ją mniej więcej w tym samym czasie, kiedy publikowane były przekłady jej dzieł. Chorwackie wydania książek *Prawiek i inne czasy (Pravijek i ostala vremena, 2001)*, *Dom dzienny, dom nocny (Dom danji dom noćni, 2003)* oraz *Szafa (Ormar, 2003)* pokrywają się z pierwszym przyjazdem autorki do Chorwacji. Od tamtej pory pisarka pojawia się tu dość regularnie i jest jedną z nielicznych polskich autorek, która najpierw zdobyła popularność w Chorwacji jako osoba, a dopiero potem jako pisarka. Jej książki przekłada kilku chorwackich tłumaczy, wśród nich najbardziej produktywny i zarazem najlepszy Mladen Martić, który przez ostatnich sześć lat nieustannie miał na warsztacie jej dzieła, a jego przekład *Ksiąg Jakubowych (Knjige Jakubove, 2018)* doczekał się już trzech wydań. Przy okazji przyznania autorce Nagrody Nobla, mówił o niej następująco: „Olga to kobieta i pisarka, która konsekwentnie broni praw innych i różnorodnych ludzi, dba o naturę i dobro zwierząt, wierzy, że ludzie mają szansę stać się lepsi. Choć można ją spotkać podczas protestów, to jej aktywizm wypływa przede wszystkim z kart jej powieści i opowiadań¹⁷”.

Wspomniany wcześniej pisarz, Miljenko Jergović, także wierny czytelnik i przychylnie nastawiony krytyk dzieł Tokarczuk, pisze o niej między innymi:

Interesują ją cudze kości pod jej nogami, ona zajmuje się światami tych, którzy są nieobecni, jej wyobraźnia opiera się na wyobraźniach tych, którzy zostali skazani na nieistnienie, ona jest anarchistką w stylu osiemnastowiecznych biegunów, lecz nawet ta anarchia nie jest jedynie zwyczajnym programem politycznym, ale wyrasta z jej tożsamości. Anarchia stanowi jej samoświadomość. Pamięć to jej moralność i jej strategia literacka¹⁸.

Ani wspomniani już powyżej, ani pozostali krytycy chorwaccy nie poszukiwali analogii między Olgą Tokarczuk a lokalnymi autorami, nie analizowali jej twórczości przez pryzmat wąskiej, chorwackiej perspektywy literackiej, nie sprowadzali także wymowy jej dzieł do aktualnych

¹⁶ S. Baković, *Adam Zagajewski ili tamna sreća melankolije*, „Express”, 11.10.2021.

¹⁷ M. Martić, Mladen, *Uhvatiti svijet na djelu*, „Vijenac”, nr 669, 24.10.2019.

¹⁸ M. Jergović: *Tko je zapravo nagrađen Nobelom*, <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/pise-miljenko-jergovic-tko-je-zapravo-nagrađen-nobelom-za-knjizevnost-peteru-handkeu-i-olgi-tokarczuk-9475289/>

politycznych rozpraw lub modnych literackich standardów, a jej nazwisko zawsze zapisywali bez błędów.

Zainteresowani i kompetentni chorwaccy czytelnicy dostrzegają w polskiej literaturze wartości o wysokiej randze humanistycznej, jak np. Tena Tomaš Marković, która polecając chorwackim czytelnikom sięgnięcie do Tadeusza Borowskiego, Sylwii Chutnik, Wisławy Szymborskiej, czy innych polskich autorów, stwierdza:

Polska jest krajem, który znajduje się pod wpływem różnych kultur z dwóch wielkich stref wpływów – Wschodu i Zachodu. Jako taki była zawsze uważana za „pośrednika” między nimi, co bezpośrednio wpłynęło na jej podział, powodując bolesny rozłam między jej kulturą a kulturą Europy Środkowej. Właśnie z tego powodu jednym z centralnych tematów współczesnej literatury polskiej jest definicja tożsamości społecznej, ale także wszelkiego rodzaju identyfikacji, czy to zbiorowej, czy indywidualnej. Historie oparte na prawdziwych wydarzeniach i mocne postacie z przeszłości umożliwiają tworzenie ważnych więzi z teraźniejszością, a tym samym umieszczenie narodu w odpowiednim kontekście w czasie i przestrzeni. W polskiej literaturze widoczne jest duże zróżnicowanie poetyckie, napotykamy szereg problemów typowych dla nowej epoki i szeroki wachlarz patologii społecznych, jakie ona niesie. Polscy pisarze w swoich poszukiwaniach sięgają w głąb ludzkiej egzystencji i wydobywają z faktów jednostkowych to, co ponadczasowe, namiętnie poszukując prawdy. Nic dziwnego, że to właśnie Polska wydała wielu noblistów w dziedzinie literatury, nadając im szczególnie status w ich idealistycznych dążeniach.

Na koniec tych rozważań należy zauważyć, że najważniejszą platformę dla promocji literatury polskiej w Chorwacji stanowią gazety, czasopisma i strony internetowe poświęcone kulturze, publikujące artykuły krytycznoliterackie. Gatunki dziennikarskie, poziom naukowy oraz stopień popularności tych tekstów są bardzo zróżnicowane i pokazują, że podobnie, jak w przypadku tłumaczy, tylko znawcy systematycznie zajmujący się twórczością danego autora mogą zaoferować czytelnikom kompetentną jej prezentację czy tłumaczenie.

Niestety, profesjonalni i oddani tłumacze zazwyczaj nie mają czasu na promowanie przełożonych przez siebie książek, ale kiedy już to robią – ich starania mają dużą wartość, ponieważ tłumaczenie nie pozostaje w przepaści między dwiema kulturami, lecz zostaje w nowej kulturze udomowione i ją wzbogaca.

BIBLIOGRAFIA


- Baković S., *Adam Zagajewski ili tamna sreća melankolije*, „Exspress”, 11.10.2021.
Blažina D., *Witold Gombrowicz: uvodne opaske*, „Književna smotra” 2004, nr 36, s. 51–53.

- Duhaček G., *Gombrowiczewa Poljska je kao današnja Hrvatska*, <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/gombrowiczewa-poljska-je-kao-danasnja-hrvatska-20140512/> [dostup: 12.05.2014].
- Even-Zohar I., *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, [w:] *The Translation Studies Reader*, ed. V. Lawrence, London-New York 2000.
- Gverić Katana P., *Bibliografija prekladać literatury polskiej w Chorwacji w 2015 roku*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2016, t. 7, cz. 2, red. B. Tokarz, s. 31–33.
- Gverić Katana P., *Poljske i hrvatske Dive. Prevođenje prijevoda – od originala do inscenacije*, [w:] *Zbornik radova međunarodnog znanstvenog skupa Poljsko-hrvatske veze kroz stoljeća*, red. M. Czerwinski, D. Agičić, Zagreb 2018.
- Gverić Katana P., *Tekst i paratekst: recepcija Witolda Gombrowicza u Hrvatskoj*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2017, t. 9, cz. 2: *Bibliografija prekladać literatur słowiańskich*, red. L. Małczak, s. 57–62.
- Ivanišević I., *Kontra tiranije pravaca*, „Slobodna Dalmacija”, 27.01.2018.
- Jarniewicz J., *Tłumacz między innymi. Szkice o prekladach, językach i literaturze*, Wrocław 2018.
- Jergović M., *Put za mjesto gdje smo i mi nekad bili*, <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/babadag-put-na-mjesto-gdje-smo-i-mi-nekad-bili/>
- Jergović M., *Tko je zapravo nagrađen Nobelom*, <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/pise-miljenko-jergovic-tko-je-zapravo-nagrađen-nobelom-za-knjizevnost-peteru-handkeu-i-olgi-tokarczuk-9475289/>
- Kale S., *Bibliografija prekladać literatury polskiej w Chorwacji w 2013 roku*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 5, cz. 2: *Bibliografija prekladać literatur słowiańskich (2013)*, red. B. Tokarz, s. 61–66.
- Kale S., *Bibliografija prekladać literatury polskiej w Chorwacji w 2018 roku*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2020, t. 10, cz. 2: *Bibliografija prekladać literatur słowiańskich (2018)*, red. M. Gawlak, s. 79–87.
- Kozina F., Čilić Đ., Vidović Bolt I., *Poljska književnost i kultura u prijevodima na hrvatski jezik od 1989. do 2015. godine*, „Književna smotra” 2015, nr 176, s. 145–161.
- Kuzmanović T., *Prijevod kao kulturna činjenica*, „Filološke studije” 2011, t. 9, nr 1.
- Martić M., *Uхватiti svijet na djelu*, „Vijenac”, nr 669, 24.10.2019.
- Mioć P., *„Miesz je Michelangelo, a njegovo djelo – David”*, https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/knjizevnost/prevoditelj-pero-mioc-miesz-je-michelangelo-a-njegovo-djelo-david/?meta_refresh=true/
- Ott Franolić, M., *„Nema goreg razvrata od mišljenja”*, <https://magazin.fraktura.hr/hr/nema-goreg-razvrata-od-misljenja/>
- Tokarczuk O., *Czuły narrator*, Kraków 2020.
- Tormaš Marković T., *Knjige na dobrom glasu – Poljska književnost*, <https://www.gskos.unios.hr/index.php/knjige-na-dobrom-glasu-poljska-knjizevnost/>

Đurđica Čilić jest profesorem nadzwyczajnym na Wydziale Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu w Zagrzebiu. Urodziła się w 1975 roku w Bośni i Hercegowinie. Studiowała filologię polską i filologię chorwacką na Wydziale Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu w Zagrzebiu. Jej praca magisterska na studiach podyplomowych nosiła tytuł *Rola historii w poezji Zbigniewa Herberta* (2005). W 2010 roku uzyskała doktorat na podstawie pracy *Kształtowanie się autorów na podstawie poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza*. Od 2000 roku pracuje w Katedrze Języka i Literatury Polskiej, prowadząc zajęcia z literatury polskiej, przekładu i teorii literatury. Jest autorką prac naukowych z zakresu literatury polskiej XX i XXI wieku, recenzji literackich oraz tłumaczeń z języka polskiego (Z. Herbert, W. Szymborska, O. Tokarczuk, B. Nowicka, A. Zagajewski etc.).
E-mail: dcskeljo@ffzg.hr

CZYTANIE W PERSPEKTYWIE
READING IN PERSPECTIVE

ELŻBIETA RYBICKA
Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-7643-5647>



Ciało w fabryce

O *Cygarniczce* Artura Gruszeckiego

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi analizę opublikowanej w 1904 roku powieści Artura Gruszeckiego *Cygarniczka*. Koncentruje się na sytuacji robotnic w krakowskiej fabryce cygar, ich podporządkowaniu reżimowi fabrycznemu, jako kolejnemu wcieleniu patriarchalnej władzy nad kobiecym ciałem. Z drugiej strony akcentuje przedstawione w powieści akty i mikrostrategie oporu, dowodzące wyzwania się kobiet z patriarchalnego porządku. W interpretacji został uwzględniony podwójny kontekst emancypacyjny umiejscowiony na przełomie wieku XIX i XX – zarówno kobiet, jak i pracownic fabryk. Powieść prezentuje progresywne rozwiązania dotyczące warunków pracy robotnic i bliskie środowiskom emancypantek.

Słowa kluczowe

Artur Gruszecki, powieść, robotnica, emancypacja



SUMMARY

The Body in the Factory. About Artur Gruszecki's *Cygarniczka* (Mouthpiece)

The article is an analysis of the novel *Cygarniczka* (Mouthpiece) by Artur Gruszecki, published in 1904. It focuses on the situation of women workers in a cigar factory in Krakow, their submission to the factory regime, which is another embodiment of the patriarchal power over the female body. On the other hand, the article emphasizes the acts and microstrategies of resistance presented in the novel, proving the liberation of women from the patriarchal order. The interpretation takes into account the double emancipatory context at the turn of the 19th and 20th centuries – both women and workwomen. The novel presents progressive solutions concerning the working conditions of female workers and is close to emancipated women.

Keywords

Artur Gruszecki, novel, workwomen, emancipation

Kraków – miasto robotnicze?

Kraków młodopolski nie wywołuje skojarzeń z miastem robotniczym. We współczesnej pamięci kulturowej najbardziej wyraziste miejsce zajmują nadal cyganeria krakowska, bronowicka ludomania, konserwatywne środowiska stańczyków czy ewentualnie opisywane przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego śmieszności pompatyczno-celebracyjne. Tak jakby miasto ciągle funkcjonowało poza rewolucją industrialną, zastygłe w swej roli albo symbolicznego matecznika polskości, albo bohemy artystycznej. A jednak przemysł w Krakowie rozwijał się, wprawdzie na mniejszą skalę, niemniej od ostatnich dekad XIX wieku stopniowo pojawiały się w mieście fabryki. Na początku XX wieku największym zakładem pracy w Krakowie była cesarsko-królewska Fabryka Cygar i Wyrobów Tytoniowych, wchodząca w skład monopolu państwowego¹. Uruchomiona w 1871 roku z inicjatywy prezydenta Józefa Dietla, zatrudniała około 1000 pracowników, a w zasadzie pracownic, to one bowiem zdecydowanie dominowały. Robotnice pochodziły przeważnie z wsi podkrakowskich lub przedmieść (Zwierzyńca, Czarnej Wsi, Krowodrzy, Dębnik). Kadre zarządzającą stanowili natomiast Austriacy, Czesi i Niemcy. W lipcu 1896 roku to właśnie w fabryce cygar miał miejsce pierwszy strajk kobiet w Galicji.

Jakkolwiek w literaturze krakowskiej przełomu wieków XIX i XX w zasadzie nie pojawia się środowisko robotnicze, to wyjątkiem jest *Cygarniczka*, mało znana powieść o fabryce cygar niemal zapomnianego pisarza naturalistycznego Artura Gruszeckiego². W 1904 roku, kiedy zaczęła się ukazywać

¹ K. Bukowski, M. Pajęczkowski, *110 lat historii Zakładów Przemysłu Tytoniowego w Krakowie*, Łódź 1986.

² Autora przypominanego ostatnio przy okazji zainteresowania kwestiami przemysłowymi, kapitalistycznymi czy robotniczymi – zob. J. Zajkowska, *Na obrzeżach nowoczesności. O powieściopisarstwie Artura Gruszeckiego*, Warszawa 2015; P. Tomczok, *Literacki kapitalizm: obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018;

w odcinkach, był on już autorem cenionych i pionierskich powieści przemysłowo-robotniczych – w 1893 roku opublikował *Tuzy*, studium funkcjonowania cukrowni, w 1897 roku ukazały się *Krety*, a w roku następnym *Hutnik* – zgodnie z założeniami naturalizmu były to oparte na badaniach terenowych monografie środowisk robotniczych górników i hutników Zagłębia Dąbrowskiego³. Taki charakter miała też, przynajmniej częściowo, powieść o doświadczeniach kobiet w krakowskiej fabryce cygar. *Cygarniczka* powstała jednak w tym okresie twórczości pisarza, który najczęściej określa się przejściem do modelu literatury popularnej, „rozstrzygającej aktualne problemy społeczne i polityczne na poziomie publicystycznych sądów i uogólnień”⁴. We współczesnych komentarzach podkreśla się zazwyczaj, że nad tematyką środowiskową dominuje w niej historia „cnoty prześladowanej”⁵. Schemat fabularny odwołujący się do tego motywu jest oczywiście w powieści wyraźny. Ciekawsze natomiast z dzisiejszej perspektywy wydaje się to, co Gruszecki robi pomimo tej konwencji, a także dzięki niej, zwłaszcza jeśli uwzględni się równoległe toczące się w Krakowie, Galicji i na ziemiach polskich dwa procesy – emancypacji kobiet⁶ i klasy robotniczej. W tym samym 1904 roku, w którym zaczęła się ukazywać powieść, w Krakowie pojawiło się w październiku nowe pismo, a właściwie dodatek do „Nowego Słowa”, dwutygodnika poświęconego sprawom emancypacji kobiet⁷ – „Robotnica”. Problem odmienności doświadczenia i potrzeb pracowników fabryk zaczął więc być w środowisku krakowskim już dostrzegany.

Pracy kobiet towarzyszy wiele obiegowych opinii. Jedną z nich dotyczy ich małej aktywności zawodowej – badania demograficzne jednak tego nie potwierdzają. Rewolucyjne dane dla wiedzy o zasięgu pracy kobiet w drugiej połowie XIX wieku w Krakowie przedstawiła Lidia Zyblikiewicz: pod koniec stulecia w mieście pracowało więcej kobiet niż współcześnie, w roku 2012⁸. Ten fakt rzadko przebija się do świadomości społecznej i tylko potwierdza uwagę Alicji Urbanik-Kopec, że „praca w fabryce stanowi

A. Urbanik-Kopec, *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Warszawa 2018. Ze starszych prac warto odnotować monografię poświęconą twórczości Gruszeckiego do około 1900 roku – H. Tchórzewska-Kabata, *Artur Gruszecki. Teoria i praktyka pisarska wobec naturalizmu*, Kraków 1982.

³ Zob. H. Tchórzewska-Kabata, *Artur Gruszecki...*, s. 136–152; J. Okoń, *Powieść „Krety” Artura Gruszeckiego jako monografia środowiska górniczego w Zagłębiu Dąbrowskim u schyłku XIX wieku*, „Górniki Polski. Zeszyty Naukowe Muzeum Górnictwa Węglowego” 2015, nr 8/9, s. 67–100.

⁴ H. Tchórzewska-Kabata, *Artur Gruszecki...*, s. 221. Zob. też I. Poniatowska, *Lekarki, robotnice oraz... panny. O pracy i zarobkach kobiet w świetle wybranych polskich powieści popularnych drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Księgowanie. Literatura, kobiety, pieniądze*, red. I. Iwasów, A. Zawiszewska, Szczecin 2014, s. 262–273.

⁵ J. Zajkowska, *Na obrzeżach nowoczesności...*, s. 191.

⁶ B. Czajeczka, „Z domu w szeroki świat...”. *Droga kobiet do niezależności w zaborze austriackim w latach 1890–1914*, Kraków 1990. O emancypacji wśród intelektualistek krakowskich i galicyjskich szeroko pisze Gabriela Matuszek, *Kobiety a proces modernizacji – rekoniesans galicyjskiej historii*, [w:] *Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych (1866–1914)*. *Studia i szkice*, red. K. Fiolek, M. Stala, Kraków 2011.

⁷ Czasopismo redagowała Maria Turzyma Wiśniewska, a publikowały w nim m.in. Kazimiera Bujwidowa, Maria Dulębianka, Iza Moszczeńska.

⁸ L. Zyblikiewicz, *Aktywność zawodowa kobiet w Krakowie w II połowie XIX wieku*, „Przeszłość Demograficzna Polski” 2015, nr 4, s. 102.

białą plamę na mapie historii emancypacji. Emancypacji nie tylko płciowej, ale jednocześnie także klasowej⁹. Niewiele było też ówczesnych emancypantek, które – jak Zofia Daszyńska-Golińska – zdawały sobie sprawę z różnicy doświadczeń i uświadamiały ten fakt innym. W 1897 roku ekonomistka wyraźnie zaznaczała, że warunki życia klas pracujących są dla kobiet klas wyższych „nieznaną krainą”¹⁰. Dla Daszyńskiej robotnica była typem nowoczesnej kobiety, podobnie jak progresywne rzeczniczki ruchu kobiecego, przestrzegała jednocześnie przed antagonizmem klasowym i paternalistyczno-opiekuńczymi gestami ze strony uprzywilejowanych ekonomicznie.

Gruszecki opublikował więc *Cygarniczkę* w wyjątkowym momencie – z jednej strony praca kobiet w fabrykach był faktem niepodważalnym, a jednocześnie mało rozpoznanym, z drugiej robotnicami zainteresowały się kręgi krakowskich emancypantek. Po trzecie wreszcie, „cygarniczka” w krakowskiej społeczności stała się już figurą kultury popularnej. W 1898 roku na scenie teatryku „Pod słońcem” wystawiono wodewil *Królowa przedmieścia*, którego bohaterka Mania jest pracownicą fabryki cygar. Jego autorem był Konstanty Krumłowski, prywatnie siostrzeniec Artura Gruszeckiego¹¹. Warto jednak zaznaczyć, że choć Kraków wyrzał poza linię Plant i zobaczył przedmieście, to wodewil, czytany dzisiaj, jest przede wszystkim kuriozalną i karykaturalną wiązką egzotyzujących stereotypów. Powieść nawiązująca do konwencji prozy środowiskowej mogła więc zaproponować odmienny sposób przedstawiania robotnic.

Ciało zawstydzone

- Rozbierz się! – rozkazał, nie odwracając się.
Zawahała się, nie wiedząc, co ma robić, a doktor nie słysząc szelestu, obrócił się i zawołał gniewnie:
- Nie słyszałaś, mało jedna?... Zdejm to gałgaństwo ze siebie... pokaż piersi.
Rumieniec oblał twarz dziewczyny oburzonej przezwiskiem i rozkazem... ale pomyślała o głodzie, o matce... i posłuszna zdjęła bluzkę. [...]
- Do pasa koszulę.
Wypełniła rozkaz. Doktor zbliżył się z wolna, przypatrując się małym piersiom, szczupłemu gorsowi, dotykał je rękami spoconymi, a gdy się wzdrygnęła, uśmiechnął się drwiąco:
- Nie udawaj głupia niewiniątka... wiem, co jesteś warta... Odetchnij głęboko... zakaszaj... Czym się zajmowałaś? [...] Dużo miałaś kochanków?
- Żadnego – odpowiedziała zmieszana.

⁹ A. Urbanik-Kopeć, *Anioł w domu...*, s. 10. Zob. też: A. Dauksza, *O koleżankach Czarnej Mańki. Próba rekonesansu sytuacji robotnic miast Galicji przelomu XIX i XX wieku*, [w:] *Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, t. 3, red. E. Furgał, Kraków 2011, s. 57–72.

¹⁰ Z. Daszyńska-Golińska, *Przed jutrem. Współczesny ruch kobiecy wobec kwestii robotnic. Odczyt*, Kraków 1897, s. 29.

¹¹ Sylwetkę zapomnianego dzisiaj Krumłowskiego przybliżyła ostatnio M. Sadlik, *Miastu wierni. Zapomniani literaci Krakowa (1898–1939)*, Kraków 2020.

- Kłamiesz... ale nie chcę badać tego, boś pewnie brudna i niechlujna. Ubierz się w swoje świństwo... A uważaj, abyś bachora nie miała... Nie wolno, rozumiesz?¹²

W ten sposób rozpoczyna się wejście siedemnastoletniej Stasi Żagielskiej do c.k. fabryki. W pierwszym kontakcie jest ona przede wszystkim przestrzenią hegemonicznej męskości, upokarzającej cielesnie, werbalnie, afektywnie. Gruszecki wprowadzając do niej młodą bohaterkę, koncentruje się więc na emocjach i uprzedmiotowieniu w systemie fabrycznym niedoświadczonej dziewczyny:

Rozżalona Stasia z trudnością powstrzymywała się od płaczu, tak czuła się sponiewieraną, zdeptaną. Nie zrozumiała tego, że z chwilą przyjęcia przez dyrektora, ona przestała być jednostką, która cierpi, czuje, posiada wstyd... Dla zarządu fabryki stawała się tylko numerem, który ma wypełniać poleconą jej robotę i brać z góry ustanowioną płacę. (s. 66)

Podstawowym mechanizmem regulującym funkcjonowanie fabryki jest subordynacja – rozwinięty aparat kontrolny¹³, ściśle podporządkowanie tempu pracy na akord, wymóg bezwzględного posłuszeństwa wobec kadry nadzorczej, dokładna regulacja czasu pracy i przerw. Gruszecki opisując pierwszy dzień pracy bohaterki, podkreśla analogie pomiędzy reżimem fabrycznym a wojskowym rygorem, nieprzypadkowo zatem główny dozorca kobiet Paunel to „wysłużony podoficer piechoty” (s. 70). I to on nieustannie wymusza karność na robotnicach, rozkazem „Milczeć!... Subordynacja!” (s. 74). Narzędziem subordynacji jest także rewizja osobista, której poddawane są robotnice przy wyjściu z pracy:

rewizja odbywała się pod dozorem jednego z urzędników, który mógł każdego robotnika sam zbadać i każdą z robotnic kazać poddać szczególnej rewizji w oddzielnym pokoju. Stasia, naśladując inne robotnice, przystąpiła z wyciągniętymi w górę rękami do rewidującej. Poczowała w tej chwili wprawne ręce, które badały ramiona, piersi, kieszenie. Zarumieniła się z pewnego żalu i wstydu [...], ale że tak samo setki innych poddawano rewizji, zgasła w tej chwili budząca się iskra godności własnej. (s. 81)

Drugim mechanizmem regulującym jest męskie pożądanie – w Cygarfabryce funkcjonuje wbrew regulaminowi system faworytek i to w jego tryby wciągana jest bohaterka po kilku miesiącach pracy. Gruszecki najpierw niejako chłodnym okiem pokazuje hierarchizację uprzywilejowania i nierównego traktowania kobiet ze względu na ten system:

Jak w każdej sali, tak i w pierwszej były maszynki uprzywilejowane, przy których pracowały ładniejsze robotnice, cieszące się względami czy to

¹² A. Gruszecki, *Cygarniczka*, Stevens Point 1911, s. 64–65. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście głównym.

¹³ Zob. też J. Zajkowska, *Na obrzeżach nowoczesności...*, s. 197–203.

pana asystenta Frasela, czy to innych kolegów biurowych. Były też maszynki obojętne, do których stosowano ślepo litery przepisów fabrycznych; ale znajdowały się i takie, które wzbudzały niechęć i były rodzajem konduktora dla jego surowości i sprężystego wykonywania obowiązków służbowych.

Po chwili przystąpił do maszynki dwunastej, patrzył na szybką robotę, wziął w rękę skończony papieros, zachmurzył się i krzyknął;

– A wy zatracone dziewczki! Co sem to za robota u was!?!... Świnie wam pasać, a nie siedzieć tutaj...

I znajdujące się pod ręką papierosy, sztuk przeszło sto, łamał i gniótł, klnąc przytem z czeska po polsku; wreszcie zawołał na sałę:

– Robota musi być doskonała! Każdej połamię papierosy i precz z fabryki!

Okazawszy w ten sposób swą surowość, zbliżył się następnie do maszynki uprzywilejowanej, znów wziął papierosa do ręki, a kładąc go, uśmiechnął się łaskawie do ładnej szatynki protegowanej przez kolegę, i rzekł:

– Ta robota ujdzie. (s. 75–76)

System uprzywilejowania przekłada się też oczywiście na hierarchizację ekonomiczną – faworytki nie tylko są lepiej traktowane, ale i więcej zarabiają. W obu mechanizmach siłą napędową jest podporządkowanie kobiecego ciała męskiej i fabrycznej władzy – przez upokarzanie, zawstydzanie, dyscyplinowanie i korumpowanie przywilejami, także finansowymi.

Problem opisywany przez Gruszeckiego nie był oczywiście nowy. W fabrykach następowała reprodukcja patriarchalnej władzy i zależności, które służyły jako narzędzia dyscyplinowania robotnic¹⁴. Kwestia molestowania kobiet podczas przyjmowania do pracy oraz rewizji osobistych była też już wówczas nagłaśniana, a postulaty ich zakazu lub ograniczenia pojawiły się podczas strajków łódzkich w latach 1905–1907¹⁵.

W powieści obecny jest jednak jeszcze inny rodzaj wstydu – Stasia Żagielska musi ukrywać przed sąsiadami swoją pracę w fabryce cygar ze względu na opinie, które towarzyszyły „cygarniczkom”. Gdy tajemnica zostanie ujawniona, ona i jej rodzina spotykają się z surowym ostracyzmem ze strony środowiska kamienicy. Odrzucają ją wszyscy – od przyjaciółki, przez sąsiadów, po narzeczonego, za którego zgodą podjęła pracę w fabryce. Gruszecki wiele uwagi poświęca reakcjom najbliższego otoczenia i różnym aktom sąsiedzkiego upokarzania: insynuacjom, plotkom, pomówieniom. W nich również odsłania się analogiczny do fabrycznego tryb patriarchalnego dyscyplinowania ciała kobiecego.

Obydwa problemy nie miały na początku wieku charakteru jednostkowego czy akcydentalnego. Alicja Urbanik-Kopec zwraca uwagę, że w robotnicy nie dostrzegano wówczas przykłady „realizacji idei emancypacyjnych”, ale „widziano w niej ofiarę – zniewoloną przez pracę, a nie przez pracę uwolnioną, do tego moralnie niebezpieczną”¹⁶. Wokół pracy kobiet w fabrykach pod koniec XIX wieku wytworzył się ponadto dyskurs paniki moralnej:

¹⁴ A. Urbanik-Kopec, *Anioł w domu...*, s. 80–81.

¹⁵ Zob. I.B. Kuźma, *Miasto pracy – miasto kobiet. Perspektywa women's urban anthropology*, „Civitas Hominibus” 2016, nr 11, s. 87.

¹⁶ A. Urbanik-Kopec, *Anioł w domu...*, s. 7.

Robotnice uważane były za złe kobiety, pozbawione cech tradycyjnie przypisanych ich płci. W opinii publicznej to właśnie one, a nie służące, stanowiły źródło problemów społecznych, w tym prostytucji, drobnych przestępstw i ogólnego zepsucia moralnego¹⁷.

„Cygarniczki”, tak jak inne robotnice, podlegały więc podwójnej subordynacji, fabrycznej i społecznej. Upokarzane były nie tylko przez mężczyzn w pracy, ale w równym stopniu poza pracą, w ich przestrzeniach domowych czy sąsiedzkich i to przez kobiety, strażniczki moralności.

Ciało niesubordynowane

Wbrew początkowym rozdziałom powieść Gruszeckiego nie jest tylko narracją o subordynowaniu ciała robotnic w fabryce. W jednej z najciekawszych scen powieści pisarz zarysował „siłę bezsilnych”, możliwości, jakimi – pomimo opresji – dysponują kobiety. Epizod rozpoczyna się od oferty centralnego (to znaczy wiedeńskiego) zarządu, który proponuje swoim pracownikom odpłatną zupę w przerwie na obiad. Kobiety najpierw błyskawicznie obliczają jej koszt, a potem podczas wspólnego posiłku sprawnie i krytycznie weryfikują stosunek jakości do ceny. Następnie jedna z nich wskakuje na stół i parodiuje mowę i zachowanie najbardziej znienawidzonego asystenta Frasela:

nie zważając na obecność woźnego, wskoczyła na stół i zawołała z miną surową:

– Co pak was opadło! Wy sakramenckie wopice! – cała sala wybuchnęła śmiechem, a ona dalej: – Nie śmiejęte sem zatracony kliuky!... Milczte, nie wolno mówit!

I udając wlokący się chód asystenta, szła po stole wielkim, a stanąwszy nagle:

– Co to sem za robota! Robota ma iść jakbyś grała na harfie! (s. 130–131)

A potem improwizuje satyryczne krakowiaki, do których przyłączają się kolejne robotnice:

Jednak obok żartów i drwin pamiętały cygarniczki, że ten Niemiec z Czech dokucza im do żywego, i nagle zabrzmiał krakowiak:

„Przyjechał z harfą, sztuki pokazywał,
A teraz pies szwabski będzie zakazywał”

Była to tak wyraźna aluzja do zarządu fabryki, składającego się niemal wyłącznie z Niemców, że woźny, mający bezpośrednią styczność z władzą, uczuł się dotknięty w swej powadze i zawołał głośno:

– Milczec!... Nie wolno ubliżać władzy!

¹⁷ Tamże, s. 10.

To napomnienie wywołało pusty śmiech, a któraś z cygarniczek zawołała:
- Panie Kasprze, idź na miodek! (s. 132)

W kolejnych dniach sytuacja się powtarza, robotnice wykorzystują wspólny posiłek głównie do kpín i drobnych, komicznych aktów dywersyjnych, a urzędnicy fabryczni są bezradni wobec zgromadzenia kobiet. Gruszecki pokazuje więc możliwość rozbrojenia opresji reżimu fabrycznego żywiołem ludyczno-parodystycznym, subwersywnym śmiechem, jednym z najsukcesywniejszych narzędzi walki. To za jego sprawą ośmieszona władza wytraca swą paraliżującą grozę, a patriarchalny porządek zostaje naruszony.

Ponadto wspólne stołowanie – co wyraźnie zostało zaznaczone w powieści – daje wreszcie kobietom możliwość samoorganizacji. Robotnice wybierają spośród siebie przedstawicielki i wysyłają delegację do dyrektora z prośbą o poprawę jakości zupy. O tym, że nawet taka forma wspólnego działania może być postrzegana jako źródło zagrożenia dla hegemonicznego porządku fabryki, świadczy jego ostra reakcja:

- Tu nie parlament – zawołał surowo – posłów nie potrzebuję. Każda robi dla siebie, każda upomni się za siebie. Idźcie precz, a jeśli jeszcze raz ośmieli się która przyjść, jako poseł innych, precz wypędzę z fabryki. (s. 139)

Gruszecki uświadamia zatem możliwości działania wspólnego (delegacja) i jego blokadę ze strony władzy. Natomiast pacyfikacja podjęta przez dyrektora jest motywowana lękiem przed zbiorowym my, wspólnotą, która może więcej niż jednostki. Co znaczące, w powieści pojawiają się jeszcze inne sygnały lęku nadzorców – przed pozafabrycznym systemem kontroli i nagłośnieniem nadużyć w prasie. To tylko pozornie marginalne epizody, ich rola z perspektywy logiki rozwoju fabuły wydaje się kluczowa, ponieważ zmienia dystrybucję emocji. Lęk nie jest już tylko domeną kobiet. A z drugiej strony, co może ważniejsze, robotnice przestają milczeć: zaczynają formułować postulaty.

Stopniowo włączają się także inne elementy, od sytuacji na stołówce Gruszecki regularnie podkreśla hardość robotnic, a w ich głosie pojawia się gniew. Na hasło woźnego: „Subordynacya, sakramencka!”, jedna z nich reaguje: „Rekrutom pan tak rozkazuj. – odpowiedziała z gniewem. – My tu wolne robotnice i pracujemy na akord” (s. 165). Jeszcze mocniejsze są sceny zbiorowego gniewu, gdy przestraszeni mężczyźni uciekają przed wybuchem złości kobiet, stojących w obronie ciężarnej robotnicy (s. 247). Pisarz niejako mimochodem sygnalizuje w tych scenach siłę zbiorowego protestu, za sprawą której asystent i lekarz nie są już hegemonicznymi oprawcami, ale śmiesznymi i przerażonymi mężczyznami. Wskazuje też jednak na efemeryczność wspólnotowego działania kobiet, jego słabość wynikającą z rozbitcia na indywidualne reakcje: „Po chwilowym tryumfie i poczuciu siły, rozprzęgła się wspólność, interes osobisty wziął górę, każda z pracownic poczęła się lękać, że ona padnie ofiarą gniewu i zemsty asystenta za okazywany opór” (s. 250). Odslania więc zmienną dynamikę rozkładu sił i słabości po obu stronach.

Trudno w przypadku *Cygarniczki* mówić o jawnej perswazji czy tendencyjności w kwestii samoorganizacji robotnic – Gruszecki jednak całkiem czytelnie wskazuje na możliwości, ograniczenia i słabości zbiorowego działania pracujących kobiet. Kwestia jest o tyle ważna, że w tym czasie robotnicze ruchy i stowarzyszenia kobiece znajdowały się na początkowym etapie formowania¹⁸. Analogiczne przykłady, dowodzące siły i sprawczości wspólnotowych akcji były już jednak relacjonowane na łamach krakowskiej „Robotnicy” – jak szczegółowy opis zbiorowego i skutecznego tym samym protestu lwowskich modniarek¹⁹. W piśmie regularnie pojawiały się również artykuły przekonujące robotnice do zawiązywania własnych organizacji.

Tej siły zbiorowego działania dowodzi wreszcie finałowa scena powieści – bunt cygarniczek i zniszczenie maszyny do produkcji papierosów. Gruszecki odwołuje się w tym przypadku do autentycznego wydarzenia z historii fabryki, gdy robotnice w obawie przed utratą pracy w lipcu 1896 roku chciały zniszczyć maszynę. W powieściowej rzeczywistości jej efektem jest także odwołanie najbardziej dokuczliwych nadzorców i dyrektora. Niemniej umieszczenie w finale kobiecej i zarazem robotniczej rebelii, a warto zaznaczyć, że powieść ukazała się przed rewolucją 1905 roku, świadczy, że pisarza interesował przede wszystkim proces i warunki dojrzewania do buntu.

Gruszecki pokazuje bowiem wyraźnie zmianę świadomości robotnic pod wpływem pracy, a w konsekwencji możliwości utrzymania rodziny przez kobiety. Wprowadza w nowy i robotniczy świat wartości i emocji – jak w reakcji bohaterki na pierwsze odrzucenie ze strony przyjaciółki: „Słowa pokojówki nie wydały się jej wcale upokarzającymi, przeciwnie, podniecały jej dumę jako robotnicy uczciwej, pracującej ciężko na chleb dla siebie i rodziny” (s. 117). Fabryka jest wreszcie miejscem nie tylko upokorzeń i subordynacji, ale też przyspieszonym kursem uświadczenia praw pracowniczych i dojrzewania. Stasia w rozmowie z matką przyznaje:

Mama myśli, że ja dziecko, a ja już inna. Nauczyła mnie fabryka dochodzić swojej krzywdy.

– Ale mogłabyś miejsce stracić.

– Nie tak prędko, kiedy jestem już zapisana na stałą robotnicę. (s. 104)

I jeszcze jedna kwestia. Stasia Żagielska nie jest konwencjonalną, pasywną ofiarą molestowania czy upokarzania. Stąd schemat fabularny „cnoty prześladowanej” nie służy modelowaniu bohaterki na uległą ofiarę, lecz wzmacnianiu jej nawet najdrobniejszych gestów oporu. Dziewczyna dwukrotnie zostaje ukarana przez zarząd za „hardość i nieposłuszeństwo”. Gruszecki wyposażył ją ponadto w niekiedy zdumiewające jak na początek XX wieku przekonania. Gdy słyszy przyjaciółkę deklarującą, że chciałaby wyjść za mąż, by rzucić fabrykę, odpowiada: „Ale i to niewola” (s. 123). To

¹⁸ Do 1913 roku, zgodnie z prawodawstwem austriackim, kobiety w Galicji nie mogły ani tworzyć, ani przynależeć do organizacji o charakterze politycznym.

¹⁹ R. Niedźwiedzka, *Po zwycięstwie lwowskich modniarek*, „Robotnica” 1904, nr 6, s. 3–7.

niemal cytata z artykułu Marii Turzimy, rozpoczynającego opublikowany w Krakowie w 1903 roku tom *Głos kobiet w kwestii kobiecej*²⁰.

Co jeszcze istotne, Gruszecki nie pomija w powieści tych informacji, które mówią nie tylko o fabrycznej opresji, ale też o prawach pracowniczych i pierwszych zabezpieczeniach socjalnych. Bohaterka szczegółowo wymienia kwotę, jaka jest odprowadzana z jej pensji na kasę chorych – 32 halerze (s. 102). Inna z robotnic wspomina, że po piętnastu latach może przejść na emeryturę. Te drobne szczegóły – dziś wydają się oczywiste – na przełomie wieków nie miały takiego charakteru. Zarówno pierwsze, czyli ubezpieczenie zdrowotne, jak i drugie (emerytalne) w realiach początku XX były świeżo wywalczonym prawem, nie regułą. Warto też sobie uświadomić, że ubezpieczenia zdrowotne i od nieszczęśliwych wypadków w Galicji (w przeciwieństwie do ziem zaboru rosyjskiego) były obowiązkowe²¹.

Czytając *Cygarniczkę*, poznajemy nie tylko reżim fabryczny, ale też szczegóły regulaminu – przepisy zabraniają na przykład werbalnego obrażania robotnic czy przyjmowania ich w biurach urzędników, dlatego dyrektor karze zarówno Stasię, jak i molestującego asystenta za złamanie regulaminu. Fabryka to przestrzeń ścierania się prawa i bezprawia, subordynacji i drobnych aktów niesubordynacji. Z tego powodu pisarz tak mocno akcentuje konieczność znajomości przepisów i regulacji wśród robotnic. Nie są one jedynie oznaką nadmiernej c.k. biurokracji, ale nieco dziwnym regulatorem życia zbiorowego państwowej instytucji. Ich znajomość pozwala upominać się o swoje, wprowadzać i testować mikrostrategie oporu.

Powieść z tego punktu widzenia jest w gruncie rzeczy instruktażem walki o prawa robotnic. Pragnieniem Stasi jest na przykład zatrudnienie kobiet w kadrze zarządzającej fabryką – „Ach, gdyby to kobiety dozorowały, były urzędniczkami... dopiero byłaby sprawiedliwość!” (s. 317). To bez wątpienia najważniejsze zdanie *Cygarniczki*, i choć brzmi niczym marzenie młodej dziewczyny, to takie rozwiązania problemów z molestowaniem czy łamaniem praw pracy były już wówczas wdrażane w Europie. Powołanie kobiet jako werkmajstrów, nadzorców oraz inspektorek pracy postulowała, powołując się na przykłady angielskich fabryk, nawet wcześniej, bo w 1897 roku, Zofia Daszyńska-Golińska²². W Wielkiej Brytanii funkcjonował już wtedy osobny departament inspektorek pracy, w Niemczech także, petycja w analogicznej sprawie pojawiła się też w monarchii Austro-Węgier²³. Gruszecki przemycza zatem w powieści progresywne pomysły²⁴, wprowadza

²⁰ M. Turzima, *Kwestia kobieca*, [w:] *Głos kobiet w kwestii kobiecej*, Kraków 1903, s. 6–8.

²¹ Zob. Z. Daszyńska-Golińska, *Przyczynki do kwestii robotniczej w Polsce*, Warszawa 1920, s. 31.

²² *Taż*, *Przed jutrem. Współczesny ruch kobiecy wobec kwestii robotnic...*, s. 18–19.

²³ P. Kuczalska-Reinschmit, *Z historii ruchu kobiecego*, [w:] *Głos kobiet w kwestii kobiecej...*, s. 290–291.

²⁴ Swoją drogą, wiele wskazuje na to, że Gruszecki, mieszkając wówczas w Krakowie, był ważnym czytelnikiem *Głosu kobiet w kwestii kobiecej*. W 1904 roku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” zaczęła ukazywać się jego powieść o emancypacyjnych aspiracjach kobiet, *Słomiany ogień* (wydanie książkowe w 1905 roku), a w 1913 roku w „Kurjerze Warszawskim” powieść o edukacji uniwersyteckiej krakowskich studentek, *U źródła wiedzy* (jako wydanie

do popularnego czytelniczego obiegu idee, które mogły nie tylko nagłośnić kwestie fabrycznego molestowania i przemocy, ale też pokazać mechanizm od środka, w całej jego złożoności, a przede wszystkim w innym świetle. Nie oceniać, ale zrozumieć przyczyny, a przy okazji podpowiedzieć rozwiązania o charakterze systemowym i dać impuls do zmiany.

Pierwszy związek zawodowy robotnic powstał w 1907 roku właśnie w Fabryce Cygar²⁵. Cztery lata później zaczął w niej działać, również pierwszy w Krakowie, przyzakładowy żłobek²⁶. Wspominam o tym nie dlatego, by dowodzić związku przyczynowo-skutkowego i sprawczości literatury. Gruszeckiemu udało się jednak uchwycić w powieści inicjalną fazę fermentu społecznego, a przede wszystkim zmianę świadomości robotnic, dzięki której doprowadziły do bardziej progresywnych rozwiązań. Ich aktywność w tym czasie poświadczają zarówno artykuły w „Robotnicy”²⁷, jak i udział w pierwszych obchodach Międzynarodowego Dnia Kobiet w 1911 roku w Krakowie²⁸, które były wielką manifestacją na rzecz praw kobiecych, także robotniczych²⁹. Kobiety szły wówczas na czele pochodu.

Czy robotnica może kupować pomarańcze?

Gruszecki nie poprzestaje na dominującej w dyskursie i literaturze (przed rewolucją 1905 roku) strategii wiktyimizacji robotnic i robotników, pokazywania „słabości proletariatu, którym trzeba się zaopiekować, by nie stał się zagrożeniem”³⁰. Powieściowe „cygarniczki” nie są bierne, cały czas podejmują drobne akty niesubordynacji, walczą o swoje, mają własny rodzaj dumy, wynikający z ciężkiej pracy. Są poniżane i karane, ale bywają też harde, prześmiewcze, aktywne, walczące. W powieści pojawiają się także sytuacje bezprecedensowe na tle ówczesnych dyskursywnych norm reprezentacji środowiska robotniczego, skoncentrowanych na patologizacji lub pornografii nędzy. Może najbardziej sugestywna jest scena, kiedy Stasia Żagielska wybiera się na Mały Rynek w Krakowie, by kupić sobie pomarańczę.

osobne w 1914 roku). Szerzej o obu powieściach pisze Joanna Zajkowska – zob. też, *Na obrzeżach nowoczesności...*, s. 234–251.

²⁵ K. Dormus, *Galicyskie stowarzyszenia i organizacje kobiece doby autonomicznej jako wyraz kobiecych dążeń do samoorganizacji*, [w:] *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarz, Warszawa 2008.

²⁶ B. Czajeczka, „Z domu w szeroki świat!...”, s. 39.

²⁷ *Zebranie tutkarek w redakcji „Robotnicy”, „Robotnica” 1904, nr 2, s. 5–6*. Na zebraniu pojawiło się kilkaset pracowniczek Cygarfabryki.

²⁸ Pierwszy Międzynarodowy Dzień Kobiet został zorganizowany w Krakowie przez ruch emcypantek oraz Polską Partię Socjalno-Demokratyczną Galicji i Śląska Cieszyńskiego – zob. E. Furgał, *100. rocznica pierwszych obchodów Międzynarodowego Dnia Kobiet w Krakowie*, [w:] *Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie emcypantek...*, s. 15.

²⁹ Na wiecu wystąpiła wówczas Daszyńska-Golińska, jak wspomina Ignacy Daszyński, „rozwijając cały polityczny i społeczny program kobiet pracujących. Żądała więc polityki pokojowej, ochrony społecznej kobiecej pracy, inspektorek pracy, zniesienia prostytucji i alkoholizmu, reformy praw małżeńskich, ochrony dzieci, walki z drożyzną, opieki państwa nad starcem, wdową, sierotą itd.” – zob. I. Daszyński, *Pamiętniki*, cz. II, Warszawa 2017, s. 106.

³⁰ P. Tomczok, *Literacki kapitalizm: obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku...*, s. 459.

Robotnica kupująca pomarańcze dla własnej przyjemności jest postacią w zasadzie niewyobrażalną w prozie Władysława Stanisława Reymonta czy Stefana Żeromskiego.

Pisarz nie unieważnia kwestii fabrycznej przemocy, molestowania, systemu faworytek, ale pokazuje cały złożony mechanizm zarówno ulegania, jak i oporu oraz towarzyszących im reakcji społecznych. Drobnomieszczański światek zwierzynieckiej kamienicy jest równie okrutny i opresyjny, jak system nadzoru fabrycznego. Gruszecki dostrzega zatem problemy i po stronie fabryki, i po stronie opinii publicznej – w obu przypadkach działa ten sam mechanizm patriarchalnego podporządkowania kobiet. A jednocześnie wykazuje wobec pracownic fabryki więcej zrozumienia niż niekiedy (nad czym ubolewam) liderki ruchu emancypacyjnego. To nie „cnota”, lecz hardość kobiet tworzy siłę napędową powieści aż do rebelianckiego finału. Nie jest to jednak hardość wiązana z paradygmatem heroicznym, raczej słaby opór, nieustannie negocjowany, czasem szeptany po kątach, czasem wyszarpywany w drobnych aktach niesubordynacji.

Warto wreszcie postawić pytanie, czy mówiąc umownie, „popularność” (to znaczy wykorzystanie konwencji sentymentalnej) nie jest chwytem służącym wyjściu poza elitarność literacką, a tym samym – dotarciu do szerszego kręgu odbiorczego? Czy taka strategia pisarska nie jest próbą wpłynięcia na opinię publiczną i przewartościowania dominującego i stygmatyzującego robotnicze fabryczne dyskursu? Czy kod „uciśnionej cnoty” nie służy przede wszystkim innemu celowi – rozbrojeniu stereotypu gorszącej i niemoralnej „cygarniczki”? A nawet więcej – pokazaniu nowej bohaterki, swego rodzaju anty-Pameli? Jeśli bohaterka Samuela Richardsona ustanawiała, jak dowodzi Ian Watt, nowy, sentymentalny model kobiecości delikatnej i odcielesnionej³¹, to Stasia Żagielska ustanawia inny model – nowoczesnej robotnicy. Jej historia to opowieść o przejściu od zawstydzenia i upokorzenia przez hegemoniczną i opresyjną męskość, do hardości i nieposłuszeństwa. I jeśli Watt interpretuje *Pamelę* poprzez historię społeczną epoki, to *Cygarniczkę* również warto czytać poprzez lokalną historię społeczną. Przestrzenią tego nowoczesnego *Bildung* jest fabryka – miejsce ryzykowne i opresyjne, ale umożliwiające kobietom dojrzewanie do niezależności.

W powieści ścierają się – jak można przypuszczać znamienne dla tamtego czasu – sprzeczności: konieczność podjęcia pracy zarobkowej przez kobiety i jednocześnie ich pragnienie życia domowego; opresja reżimu fabrycznego i duma z utrzymywania rodziny; nowe środowisko, bardziej liberalne obyczajowo i ostracyzm opinii społecznej. W takiej sytuacji kod „cnoty prześladowanej” pełni rolę z jednej strony wabika fabularnego, z drugiej Gruszecki ma możliwość przemycić dzięki niemu (i niejako mimochodem) progresywne rozwiązania – może niekoniecznie o charakterze rewolucyjnym, ale niewątpliwie w duchu reformizmu i poprawy warunków pracy robotnic. I, co może najistotniejsze, były to rozwiązania formułowane przez środowiska zaangażowane w obie kwestie – i kobiece, i robotnicze. Innymi słowy, powieść odgrywa rolę medium, a dzięki temu pośredniczy

³¹ I. Watt, *Powieść i miłość – „Pamela”*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 2, s. 443–444.

pomiędzy progresywnymi inicjatywami (postrzeganymi w Krakowie jako socjalistyczne) a konserwatywnymi czytelniczkami i czytelnikami. Oddaje jednocześnie – jako medium – głos „cygarniczkom”, ostatecznie to Stasia Żagielska wypowiada najważniejsze zdanie powieści.

BIBLIOGRAFIA


- Bukowski K., Pajęczkowski M., *110 lat historii Zakładów Przemysłu Tytoniowego w Krakowie*, Łódź 1986.
- Czajęcka B., *„Z domu w szeroki świat...”. Droga kobiet do niezależności w zaborze austriackim w latach 1890–1914*, Kraków 1990.
- Daszyńska-Golińska Z., *Przed jutrem. Współczesny ruch kobiecy wobec kwestii robotnic. Odczyt*, Kraków 1897.
- Daszyńska-Golińska Z., *Przyczynki do kwestii robotniczej w Polsce*, Warszawa 1920.
- Daszyński I., *Pamiętniki*, cz. II, Warszawa 2017.
- Dauksza A., *O koleżankach Czarnej Mańki. Próba rekonesansu sytuacji robotnic miast Galicji przetomu XIX i XX wieku*, [w:] *Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, t. 3, red. E. Furgał, Kraków 2011, s. 57–72.
- Dormus K., *Galicyskie stowarzyszenia i organizacje kobiece doby autonomicznej jako wyraz kobiecych dążeń do samoorganizacji*, [w:] *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarz, Warszawa 2008, s. 251–267.
- Furgał E., *100. rocznica pierwszych obchodów Międzynarodowego Dnia Kobiet w Krakowie*, [w:] *Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, t. 3, red. E. Furgał, Kraków 2011, s. 15–21.
- Gruszecki A., *Cygarniczka*, Stevens Point 1911.
- Kuczalska-Reinschmit P., *Z historii ruchu kobiecego*, [w:] *Głos kobiet w kwestii kobiecej*, Kraków 1903, s. 273–339.
- Kuźma I.B., *Miasto pracy – miasto kobiet. Perspektywa women’s urban anthropology*, „Civitas Hominibus” 2016, nr 11, s. 57–90. https://doi.org/10.25312/2391-5145.11/2016_57-90
- Matuszek G., *Kobiety a proces modernizacji – rekonesans galicyjskiej herstorii*, [w:] *Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych (1866–1914). Studia i szkice*, red. K. Fiołek, M. Stala, Kraków 2011, s. 43–72.
- Niedźwiedzka R., *Po zwycięstwie lwowskich modniarek*, „Robotnica” 1904, nr 6, s. 3–7.
- Okoń J., *Powieść „Krety” Artura Gruszeckiego jako monografia środowiska górniczego w Zagłębiu Dąbrowskim u schyłku XIX wieku*, „Górnik Polski. Zeszyty Naukowe Muzeum Górnictwa Węglowego” 2015, nr 8/9, s. 67–100.
- Poniatowska I., *Lekarki, robotnice oraz... panny. O pracy i zarobkach kobiet w świetle wybranych polskich powieści popularnych drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Księgowanie. Literatura, kobiety, pieniądze*, red. I. Iwasiów, A. Zawiszewska, Szczecin 2014, s. 247–274.

- Sadlik M., *Miastu wierni. Zapomniani literaci Krakowa (1898–1939)*, Kraków 2020.
- Tchórzewska-Kabata H., *Artur Gruszecki. Teoria i praktyka pisarska wobec naturalizmu*, Kraków 1982.
- Tomczok P., *Literacki kapitalizm: obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018.
- Turzymą M., *Kwestia kobieca*, [w:] *Głos kobiet w kwestii kobiecej*, Kraków 1903, s. 1–16.
- Urbanik-Kopec A., *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Warszawa 2018.
- Watt I., *Powieść i miłość – „Pamela”*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 2, s. 415–453.
- Zajkowska J., *Na obrzeżach nowoczesności. O powieściopisarstwie Artura Gruszeckiego*, Warszawa 2015.
- Zebranie tutkarek w redakcji „Robotnicy”, „Robotnica”* 1904, nr 2, s. 5–6.
- Zybliekiewicz L., *Aktywność zawodowa kobiet w Krakowie w II połowie XIX wieku*, „Przeszłość Demograficzna Polski” 2015, nr 4, s. 83–103. <https://doi.org/10.18276/pdp.2015.4.37-04>

Elżbieta Rybicka – dr hab., prof. UJ, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania naukowe: kultura miasta, geopoetyka, narracje lokalne i regionalne. Autorka książek: *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku* (2000), *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej* (2003), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* (2014), za którą otrzymała Nagrodę im. A. Brücknera Polskiej Akademii Nauk.

E-mail: elzbieta.rybicka@uj.edu.pl

PAWEŁ WIKTOR RYŚ
Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-8569-9409>



„Zatem czysta chłopska krew?” O splocie klasy i „rasy” w *Wirach* Henryka Sienkiewicza

STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje problematykę urasowania podziałów społecznych w *Wirach* Henryka Sienkiewicza, wpisując się z jednej strony w krytyczny namysł nad kategorią „rasy”, z drugiej we współczesne polskie dyskusje nad chłopskością/plebejskością. W tekście dowodzi się, że stosunek pisarza do omawianych kwestii naznaczony jest swoistą dychotomią, która odpowiada niejako dwóm głównym wątkom powieści: romansowemu i rewolucyjnemu. O ile bowiem w wątku romansowym podział na „dobre” – szlacheckie i „złe” – chłopskie instynkty, krew, „rasę” zostaje podważony, o tyle w wątku rewolucyjnym istotną rolę odgrywa, przybierająca formy rasizmu klasowego, dehumanizacja socjalistów oraz mas.

Słowa kluczowe

Henryk Sienkiewicz, *Wiry*, plebejskość, „rasa”, klasa, rewolucja



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 2022-04-13; verified: 2022-08-14; Accepted: 2022-08-22

“Therefore of Pure Peasant Blood?”. Class and “Race” in Henryk Sienkiewicz’s *Wiry (Maelstroms)*

The article deals with the issue of the racialization divisions of society in Henryk Sienkiewicz’s *Wiry (Maelstroms)*, fitting, on the one hand, to a critical reflection on the category of “race”, and, on the other hand, to contemporary Polish discussions on peasantry/plebeianness. The text proves that the writer’s attitude to the issues discussed is marked by a specific dichotomy, which somewhat corresponds to the two main threads of the novel: the romance and the revolution. While in the romance thread the division into “good” – noble and “bad” – peasant instincts, blood, “race” is undermined, in the revolutionary thread an important role is played by the dehumanization of socialists and the masses, taking the form of class racism.

Keywords

Henryk Sienkiewicz, *Wiry (Maelstroms)*, plebeianness, “race”, class, revolution

Wydane w formie książkowej w 1910 roku *Wiry* stanowią, jak podkreśla się w nowszych opracowaniach:

[...] dopełnienie trylogii powieści współczesnych. Podobnie jak w *Bez dogmatu* spotykamy tutaj świat wyrafinowanej kultury salonów i znajomą sylwetkę bezdogmatowca, tym razem platonicznie i ojcowsko zakochanego w genialnej młodziutkiej skrzypaczce; podobnie jak *Rodzina Potanieckich* są *Wiry* portretem szlacheckiego gniazda i rodzinnego bytowania, hymnem na cześć domowego ogniska i obywatelskiej, na skromną miarę zakrojonej, pracy. Tutaj jednak oba problemy pojawiają się w zupełnie innym świetle¹.

Tym „światłem”, a raczej „smugą cienia” jest rewolucja lat 1905–1907, którą Sienkiewicz zinterpretował jako zapowiedź końca świata, śmiertelne zagrożenie dla kultury europejskiej².

Sam sposób (nie)przedstawienia wydarzeń rewolucyjnych od początku budził jednak – niezależnie nawet od opcji światopoglądowych – wątpliwości. Jak bowiem zauważył jeden z recenzentów, Adolf Strzelecki: „Rewolucji w jego powieści nie widzi się, nie czuje, słyszy się tylko o niej i ma się wrażenie, że wre i huczy ona nie tuż w pobliżu, za ścianami domu miejskiego, czy wiejskiego dworu, ale gdzieś bardzo daleko, za morzami, za górami, jeszcze dalej, niż boje pod Portem Artura i Cuszimą”³. Krytyce

¹ A. Mazur, *Wiry polskości, czyli o niedocenionej powieści Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Spotkanie Sienkiewiczowskie. Opole, 24–25 X 1996 w sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin i osiemdziesiątą rocznicę śmierci pisarza oraz w stulecie powstania “Quo vadis?”*, red. Z. Piasecki, Opole 1997, s. 173–174.

² Por. A. Żywiołek, *Henryk Sienkiewicz jako świadek końca cywilizacji*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2003, z. 9, s. 50.

³ A. Strzelecki, „*Wiry*”, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, oprac. K. Czachowski, Warszawa 1931, s. 287 [prwdr. „Sfinks” 1910, nr 1].

poddawano też nikle prawdopodobieństwo głównego wątku romansowego („przemiana” panny Anney/Skibianki), psychologię postaci (zwłaszcza rewolucjonisty Laskowicza) czy w końcu brak jednoznacznej politycznie wymowy powieści. Badawczego rekonesansu, na ogół nieprzychylnych, opinii o *Wirach* z prasy polskiej lat 1909–1916 dokonał niedawno Cezary Zalewski⁴, nie ma więc potrzeby zajmować się tym ponownie.

Dodać natomiast trzeba, że negatywne opinie utrzymywały się także w kolejnych latach⁵. Paradoksalnie dopiero po 1945 roku pojawiały się (obok oczywiście ujęć krytycznych⁶) próby rehabilitacji powieści, by wspomnieć tu teksty Jerzego Andrzejewskiego⁷, Karola Wiktora Zawodzińskiego⁸ czy Juliana Krzyżanowskiego⁹. Nie było ich jednak zbyt wiele, bo *Wiry* znajdowały się na „cenzurowanym”, a jedyne ich peerelowskie wydanie – w ramach *Dzieł* – miało znacznie mniejszy nakład niż pozostałe tomy¹⁰.

Po roku 1989 sukcesywnie przybywa zaś kolejnych interpretacji, rehabilitacji oraz wznowień utworu. I okazuje się często, że rzeczy traktowane kiedyś jako wady („zapędy rewolucyjne socjalizmu [Sienkiewicz – przyp. P.W.R.] zredukował do podrażnień płciowych”¹¹) ze współczesnej perspektywy oceniane bywają pozytywnie („Zaskakuje przede wszystkim odważnym zestawieniem erotyki z polityką”¹²). Dotyczy to zwłaszcza „dyskursywnego”, „rezonerskiego”¹³ charakteru dzieła, dzięki któremu autor – mimo wyraźnych sympatii i antypatii – nie opowiedział się jednoznacznie po stronie żadnego ówczesnego stronnictwa politycznego¹⁴, co tak drażniło zarówno pierwszych recenzentów, jak i np. jeszcze Alinę Nofer-Ładykę¹⁵, a co dziś należy uznać za zaletę.

⁴ Por. C. Zalewski, „Nie chcemy się zniżać nad Sienkiewiczem”. Recepcja „Wirów” w latach 1909–1916 w prasie polskiej, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 12, s. 137–150.

⁵ Zob. np. K. Czachowski, *Wstęp*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Obraz twórczości...*, s. 25.

⁶ Zob. np. A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1960, s. 334–348; A. Nofer-Ładyka, *Henryk Sienkiewicz*, wyd. VI, Warszawa 1988, s. 395–397, 404–408.

⁷ Por. J. Andrzejewski, „*Wiry*” Sienkiewicza, „*Odrodzenie*” 1948, nr 13–14, s. 9. Była to jednak rehabilitacja pierwszego tomu. Pisząc o drugim, a zwłaszcza o jego dalszych partiach, autor *Miazgi* użył określenia „trywialny kicz” – por. tenże, „*Kościuszko – choć był szewc*”, „*Odrodzenie*” 1948, nr 15, s. 7.

⁸ Por. K.W. Zawodziński, *Dwie nieznanne powieści Sienkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowieści o powieści*, oprac. C. Zgorzelski, Kraków 1963, s. 225–237.

⁹ Por. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, wyd. 3, Warszawa 1976, s. 297–310.

¹⁰ Por. K. Kościelnicz, *Wyobrażenia w okowach. Henryka Sienkiewicza potyczki z cenzurą. Rekonesans*, „*Wiek XIX*” 2013, s. 548–549.

¹¹ W. Rzymowski, „*Qualis artifex pereo!*”, „*Prawda*” 1910, nr 29, s. 13.

¹² A. Mazur, *Wiry polskości...*, s. 171.

¹³ Por. T. Bujnicki, „*Wiry*” Sienkiewicza. *Rewolucja w oczach dekadenta i pozytywisty*, [w:] tegoż, *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Połanieckich”*, Kraków 2007, s. 139.

¹⁴ Por. tamże, s. 137. Chociaż Sienkiewicz w okresie pisania *Wirów* największą sympatią darzył Narodową Demokrację, to – wbrew rozpowszechnionej opinii – nie był wobec niej bezkrytyczny, a z czasem jego dystans zwiększał się. Na ten temat zob. np. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 298–301; E. Szonert, *Sienkiewicz i sprawy polityki*, [w:] tejże, *Spotkania z Sienkiewiczem. Studia, szkice, sylwetki*, Warszawa 1987, s. 115–132; K. Stępnik, *W polityce. Rok 1905*, [w:] tegoż, *Sienkiewicz globalny*, Lublin 2017, s. 191–246.

¹⁵ Por. A. Nofer-Ładyka, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 407.

„Rasowość” a anatomia

Poza drobną wzmianką Zofii Wójcickiej¹⁶, kwestia „rasowości” (czy też szerzej „rasy”) w *Wirach* nie była dotąd przedmiotem badawczego namysłu¹⁷. Zobrazowana zaś została w powieści zwłaszcza na przykładzie trzech pań przybyłych w odwiedziny do Jastrzębia, rodzinnego majątku dwudziestosiemioletniego Władysława Krzyckiego. Są nimi: 1) daleka kuzynka dziedzica, młoda i „ciepła” wdowa, Zofia Otocka; 2) jej siostra, genialna skrzypaczka, Marynia Zbyłtowska, oraz 3) ich przyjaciółka, Angielka, Agnes Anney. Powieściowy koncept (zdradzony czytelnikowi pod koniec utworu¹⁸) polega na tym, że panna Anney to Hanka Skibianka, chłopka z okolicznego Rzęślewa, którą przed laty Krzycki „zbałamucił”, a która później wyjechała do Anglii i, wskutek rozmaitych zdarzeń, została adoptowana przez bogatego fabrykanta. Władysław nie rozpoznając dziewczyny, zakochuje się w niej i pragnie ją poślubić.

Jednocześnie od samego początku zarówno bohater, jak i narrator zwracają uwagę na cechy fizyczne Anney, różniące ją od polskich szlachcianek, np. zbyt duże dłonie¹⁹. Szczególnie wymowny jest następujący fragment:

W pierwszej chwili [Krzycki – przyp. P.W.R.] przyznał tylko, że jest to osoba przystojna, a zwłaszcza hoża, lecz wkrótce potem zaczął monologować w następujący sposób: „Ależ grubo nawet przystojna, a szczerze mówiąc, ładniejsza i od pani Otockiej, i od tego skrzata, który ma suknię po kostki, a duszę, jak mówi Groński – w skrzypcach”. Nie była to jednak ścisła prawda, gdyż pani Otocka, wysmukła brunetka z wyrazem blondynki, była typem bardziej wytwornym i rasowym, a „skrzat” miał twarz po prostu anielską. (W, s. 16)

Panna Agnes, pokonując rozmaite bariery, „ujarzmiła” zapewne ciało zgodnie z ówczesnymi kanonami piękna. Gdy jednak Krzycki ośmiela się przedkładać jej urodę nad urodę, pochodzącej z wyższych sfer, pani Otockiej, interweniuje wszechwiedzący narrator i wyprowadza czytelnika z błędu. I choć Anney nie odmawia się wdzięku, to jeśli chodzi o „rasowość” i wytworność (czykolwiek miałyby te cechy być), nie może ona równać się z Otocką.

¹⁶ „W zgodzie z przesądem rasowym Władysław poświadcza przywiązywanie wielkiej wagi do wyglądu zewnętrznego, który odróżnia osobników z warstw wyższych od pospólstwa” – Z. Wójcicka, *Konteksty „Wirów” Henryka Sienkiewicza*, „Ruch Literacki” 2007, z. 2, s. 186.

¹⁷ Badając związek klasy i „rasy” w *Wirach*, inspirowuję się zwłaszcza ujęciem Étienne’a Balibara – zob. tenże, *‘Class racism’*, transl. Ch. Turner, [w:] É. Balibar, I. Wallerstein, *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*, London–New York 1991, s. 204–216.

¹⁸ Mamy tu więc do czynienia z kolejną wersją Sienkiewiczowskiego anagnoryzmu. Więcej na ten temat zob. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 305–306 (badacz wskazuje, że szkielet fabularny wątku romansowego Sienkiewicz zaczął pisać z powieści *Gabriel Conroy* Breta Harte’a); D. Samborska-Kukuć, *Anagnorisis*, [w:] tenże, *Henryk Sienkiewicz – przyzmaty czytania. Studia i szkice literackie*, Kraków 2018, s. 34–36.

¹⁹ Por. H. Sienkiewicz, *Wiry*, Warszawa 1993, s. 15–16. Dalsze cytaty wg tego źródła, zapisane skrótowo jako W z podaniem numeru strony.

Co ciekawe, z czasem sam Krzycki przyzna się do pomyłki:

Władysław od pierwszej chwili przyjazdu tych pań zapisał się wprawdzie do stronnictwa panny Anney, obecnie musiał wszelako przyznać w duchu, że młoda Angielka nie jest okazem rasy tak wyrafinowanej i – co gorzej – że wydaje mu się dziś znacznie mniej ładna od tej „subtelnej kuzynki”. Ale zrobił zarazem jedno dziwne odkrycie, a mianowicie, że to spostrzeżenie nie tylko nie zmniejsza jego sympatii dla jasnowłosej panny, ale poniekąd go rozczula i usposabia jeszcze przyjaźniej. (W, s. 61)

Można by za klasyfikacją Tadeusza Budrewicza przyjąć, że „rasowość” jest tu kwestią czysto estetyczną²⁰, gdyby nie fakt, że wiąże się ona dosyć ściśle z pochodzeniem społecznym. Do pewnego stopnia potwierdzają to nawet blond włosy i niebieskie oczy (por. W, s. 17) dziewczyny, występujące w przypadku ówczesnej polskiej ludności – przynajmniej zgodnie z ustaleniami antropologów – częściej wśród chłopów niż szlachty²¹.

O „rasowej” odmienności Anney świadczy ponadto niespotykana u polskich szlachcianek siła fizyczna (por. W, s. 64–65, 122). Łączy ona bohaterkę, tak jak i hożość oraz mocna budowa ciała, z niemiecką mieszczańką Klarą Hilst z *Bez dogmatu*. Podobieństwo widać nawet w analogicznych scenach z „przetaczaniem” fotela, mających zobrazować tężyźnię obu pańien:

Gdyśmy wstali, Klara sama chwyciła za poręcz fotelu, w którym siedziała pani Celina [matka Anielki – przyp. P.W.R.], aby przetoczyć ją do salonu, i nie pozwoliła się nikomu wyręczyć, śmiejąc się i mówiąc, że pewno jest najmocniejsza w całym towarzystwie i nie boi się zmęczyć rąk²².

Pani Krzycka [matka dziedzica Jastrzębia – przyp. P.W.R.] otwarcie mówiła, że nawet Władysław nie przetacza z pokoju do pokoju z taką zręcznością fotelu, do którego przykuła ją chwilowa niemoc, nawet on nie umie tak wszystkiego przewidzieć i tak jej dogodzić, jak ta jasnowłosa „angielska dobra wróżka”. (W, s. 110)

Przytoczone zestawienie potwierdza moje wcześniejsze rozpoznania, że cechy fizyczne Klary wynikają nie tyle (jak twierdzą niektórzy badacze) z jej niemieckości, ile raczej z plebejskości²³. Hożość, „stalowe ciało” (W, s. 65), siła fizyczna zdają się stanowić atrybuty plebejskich bohaterek współczesnych powieści Sienkiewicza, niezależnie od ich pochodzenia etnicznego.

²⁰ Por. T. Budrewicz, *Rasa jako kategoria waloryzująca a estetyczna (na przykładzie opisu postaci)*, „Przegląd Humanistyczny” 2018, nr 3, s. 76 i n. Badacz analizuje podobną literacką materię, ale dochodzi do nieco innych wniosków.

²¹ Tak wynikało np. z badań zaprzyjaźnionego z Sienkiewiczem Władysława Olechnowicza – zob. tenże, *Charakterystyka antropologiczna ludności Guberni Lubelskiej z dodatkiem uwag o wskaźnikach głównych u Sławian na północ i wschód od Karpat zamieszkałych*, Kraków 1893, s. 11–14.

²² H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, wstęp i oprac. T. Bujnicki, wyd. 2 przejrzone i uzup., Wrocław 2015 (BN I 301), s. 258.

²³ Por. P.W. Ryś, „Plebejuszowska krew”. O urasowieniu podziałów społecznych w powieściach „Bez dogmatu” i „Rodzina Połanieckich” Henryka Sienkiewicza, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 4, s. 59.

Kontrastem dla tężyzny Anney jest filigranowość (por. W, s. 131) Otockiej i Zbyłtowskiej, reprezentujących (przynajmniej zdaniem *porte-parole* autora – estety Grońskiego²⁴) „tak wysoki gatunek, jak rzadko można znaleźć” (W, s. 12). Czy jednak ta filigranowość przekłada się na jakieś konkretne cechy anatomiczne? W odniesieniu do Maryni pojawia się następujący fragment:

Więc gdy przy strojeniu skrzypców schylała głowę, wymieniał sobie [Laskowicz – przyp. P.W.R.] w duchu po łacinie nazwy jej kości ciemieniowych, odpychając myśl, która mimo woli cisnęła mu się do głowy, że jest to jednak nadzwyczaj szlachetna czaszka. (W, s. 33)

Szlachetność czaszki skrzypaczki okazuje się na tyle uderzająca, że młody socjalista (i student medycyny) mimo niechęci do takich rozpoznań musi je w końcu zaakceptować. Na czym jednak polega owa szlachetność – nie dowiemy się.

Uwagę o czaszkach zawiera też jedna z wypowiedzi innego medyka – doktora Szremskiego, pozytywisty, utylitarysty i człowieka czynu²⁵:

Tymczasem Krzycki rozmawiał z doktorem o zdrowiu matki, który wszelako słuchał go z roztargnieniem, powtarzając: „wszystko wypiszę”, kręcąc głową i spoglądając jakby z pewnym zaciekawieniem to na niego, to kolejno na panie. Nagle uderzył się dłonią w kolano, aż się rozległo, i zakrzyknął: – Co za bajeczne twarze w tym Jastrzębiu i jakie czaszki! (W, s. 102)

Sytuację interpretacyjną komplikuje tu fakt, że zdanie lekarza odnosi się zarówno do Krzyckiego²⁶, Otockiej, Zbyłtowskiej, jak i Anney, która – czego dowodzą kolejne strony powieści – bardzo się podoba Szremskiemu, nie tylko pod względem fizycznym. Zachwyć nad czaszkami nie przekłada się jednak na żaden konkretny epitet, co może nie mieć większego znaczenia, ale może być też (w zamiśle autora) dyskretnym sygnałem, że reprezentują one różne „typy antropologiczne”.

Omawiana kwestia najdobitniej (co nie znaczy: najspójniej) wyrażona została w rozmyślanii cynika i nihilisty Świdwickiego. Gdy dowiaduje się on o pochodzeniu Hanki/Agnes, „spekuluje” w następujący sposób:

A gdybym tak poszedł z wizytą do panny Anney? Nawet wypada zostać jej kartę... Zupełnie wypada! Nie zastanę jej – mniejsza o to, ale jeśli zastanę, postaram się zobaczyć, czy nóg nie ma zbyt grubych w kostce... Bo wykształcenie, naukę, nawet oglądę – można zdobyć, ale delikatne

²⁴ Por. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 301.

²⁵ Por. T. Bujnicki, *„Wirry” Sienkiewicza...*, s. 141-142.

²⁶ Doktor nie jest bynajmniej odosobniony w zachwycie nad urodą Krzyckiego. Nawet bowiem cynik Świdwicki mówi do matki Władysława: „Ależ syn pani dobrodziki to prawdziwy ułan spod Somosierry. Co to za rasa! co to za typ! Ja, który wystawiam tak wszędzie piękność, jak wyżeł kuropatwy, zauważyłem go natychmiast u Grońskiego. Tylko mu szablę w dłoń i na koń! Albo na jaką wystawę! po prostu na wystawę jako okazowy egzemplarz rasy. Ach, co za krew z mlekiem! Kobiety muszą za nim szaleć!” (W, s. 182).

wiązadła nóg i rąk trzeba odziedziczyć po całym szeregu pokoleń. Trochę to sprzeczne z tym, co mówiłem Grońskiemu, ale to nic nie szkodzi. Ta wściekła Polcia ma jednak wiązania dosyć cienkie. Diabeł wszelako wie, kto był jej ojciec. Pójdę. Nie znajdę jednej, to znajdę drugą. (W, s. 221)

„Świdwa” jest – jak podkreślają inne postacie – „zawsze przeciwnego zdania niż ten [nieszczęśnik – przyp. P.W.R.], z którym mówi” (W, s. 159) i paradoksalnie dzieje się tak nawet w sytuacji, gdy monologuje sam ze sobą. Jego wywód nie prowadzi bowiem do jednoznacznej konkluzji. Najpierw bohater zauważa, że przekonanie o dziedziczeniu delikatnych wiązań jest „trochę sprzeczne” z jego wcześniejszą uwagą skierowaną do Grońskiego („Według mnie do arystokracji należy się tylko szczęśliwym wypadkiem, to jest wówczas, jeśli się przynosi na świat odpowiedni profil i odpowiedni mózg” – W, s. 218), niemniej ową sprzeczność szybko bagatelizuje. Zaraz jednak napomyka, że służąca Anney, Polcia, ma „wiązania dosyć cienkie”, czym oczywiście podważa nieco poprzednie rozpoznanie. Ale i to spostrzeżenie zostaje częściowo zakwestionowane („szereg pokoleń” vs „ojciec”) poprzez wskazanie na niewiadome pochodzenie dziewczyny, co zresztą nie jest tylko czczym domysłem, a ma fabularne uzasadnienie, bohaterka wychowała się bowiem w ochronce prowadzonej przez zakonnice (por. W, s. 172). Szala wywodu dla samego bohatera nie przechyla się więc na żadną ze stron.

A jak jest w przypadku autora? Wydaje się, że podobnie. Litwos w kwestii cienkich wiązań jako znaku rozpoznawczego wyższych sfer (czym skądinąd grał ironicznie jeszcze Witold Gombrowicz²⁷) nie wykazywał konsekwencji. Z jednej bowiem strony grubymi wiązaniami odznacza się Kromicki z *Bez dogmatu*, postać ewidentnie negatywna i – co więcej – „podejrzanego” pochodzenia:

Nie o to mi już chodzi [stwierdza Płoszowski – przyp. P.W.R.], że mi zabrał Anielkę, ale o to, że ma ogromnie długie nogi a grube wiązania kolan, że jest długi jak tyczka i że głos jego przypomina mielenie kawy w młynku²⁸.

Z drugiej strony identyczną cechę posiada poeta Zawilowski z *Rodziny Połanieckich*, bohater pozytywny i wywodzący się niewątpliwie ze „znakomitego rodu”. Malarz Świrski mówi o nim:

Ogromnie miły chłopak. I to po prostu genialny łeb. Dość na niego spojrzeć. Co to za profil, z tym kobiecym czołem i z tą zuchwałą szczęką. Ma za długie piszczele i kolana musi mieć grubo wiązane, ale głowa pyszna!²⁹

²⁷ U Gombrowicza była to zwłaszcza „cienka pęcina”. Przykład: „I naraz stępa, zwolna, oklep, na rasowych, cienkich w pęcinie, eleganckich i strojnych kobietach jęło podejźdzać do markizy de Filiberthe nie mniej niż trzydziestu sześciu panów [...]” – W. Gombrowicz, *Ferdynandurke*, red. nauk. J. Błoński, Kraków 1986, s. 186. Zob. też J. Błoński, *Gombrowicz a ethos szlachecki*, „Teksty” 1974, nr 4, s. 118.

²⁸ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu...*, s. 170.

²⁹ Tenże, *Rodzina Połanieckich*, t. 2, Kraków 2016, s. 121.

Z wypowiedzi malarza wynika, że można mieć (o dziwo!) grube wiązania kolan i jednocześnie „szlachetny” profil, co zdaje się ponadto, „intertekstualnie”, tłumaczyć, dlaczego pogląd Świdwickiego o przegubach jest tylko „trochę” sprzeczny z jego wcześniejszą uwagą. I na odwrót, sinusoidalność wywołu cynika z *Wirów* pokrywa się do pewnego stopnia z „paradoksalnymi” uwagami Świrskiego, potwierdzając konsekwentną niekonsekwencję Sienkiewicza w tej materii. Co prawda Litwos, jak wyznawał w liście do Marii Radziejewskiej, żyć by nie umiał „bez szlachetnych ludzkich postaci, pięknych nie z przypadku, ale z rasy”³⁰. Niemniej zarówno w powieściach współczesnych, jak i prywatnej korespondencji pisarz poprzestawał zazwyczaj na ogólnych epitetach, takich jak właśnie „rasowy”, „wykwinty”, „subtelny”, „szlachetny”, „filigranowy” itp., wykazując w odniesieniu do anatomicznych szczegółów (zwłaszcza w późniejszym okresie³¹) pewną ostrożność czy też chwiejność.

„Rasa”, krew i dziedziczne instynkty

Niezależnie jednak od rozłożenia akcentów nie można zaprzeczyć, że fizyczna „rasowość”, lub jej brak, wiąże się w *Wirach* z krwią i dziedzicznością. Tym ostatnim kwestiom poświęcona jest zwłaszcza długa rozmowa między Grońskim, Świdwickim a Dołhańskim, której punkt wyjścia stanowi wieść o chłopskiej genealogii Anney/Skibianki:

[Dołhański] – Więc to jego [Żarnowskiego – przyp. P.W.R.] córka?

[Groński] – Wyobraź sobie, że nie. Skiba przybył z Galicji do Rzęślewa z żoną i kilkoletnim dzieckiem.

– Zatem czysta chłopska krew?

– Piastówna! Piastówna! – wołał Świdwicki.

– Zupełnie czysta! – odpowiedział Groński [...]

A po chwili [Dołhański] mówił dalej:

– Bo wydaje się, że to nic, a w życiu może się wykazać, że to jest coś. Pominąwszy rozmaitych kuzynków Maćków i Bartków, którzy niezawodnie się znajdują, również znajdują się także i odmienne instynkty, odmienne popędy, odmienne upodobania [...]. Tu zwrócił się do Grońskiego:

– Ruszaj sobie ramionami, ale tak jest [...].

[Świdwicki] – Czy to nie ty mówiłeś, że on należy do narodowej demokracji?

– Nie. Nie ja. Ale co to ma za związek z panną Anney?

– Ach! ach! szlachcic, narodowy demokrata, dowiedział się, że jego flama ma w żyłach chłopską krew, i jednak brzuch go z tego powodu zaraz rozboleł [...]. (W, s. 217–218)

³⁰ Tenże, *List do M. Radziejewskiej z 12–13 VI 1903*, [w:] tegoż, *Listy*, t. 3, cz. 3, oprac., wstęp i przyp. M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 296.

³¹ Omawiana kwestia nieco inaczej wyglądała we wcześniejszej twórczości. Por. P.W. Ryś, *Henryk Sienkiewicz wobec kryteriów rasowo-antropologicznych. O listach „Z wystawy antropologicznej w Paryżu”*, „Wielogłos” 2021, nr 1, s. 67–83.

Badacze są zgodni, że powieściową tubą autorską jest przede wszystkim Groński, *alter ego*³², *porte-parole*³³ czy ostatecznie literackie wcielenie Sienkiewicza³⁴. Niemniej jak zauważa Tadeusz Bujnicki, także dwójka nihilistów i cyników, Świdwicki i Dołhański, wygłaszają niekiedy „sądy o wysokim stopniu asercji”³⁵. Jak zatem wygląda sprawa w przywołanej dyskusji? Można powiedzieć, że bez niespodzianek. Autorska asercja zdaje się być zwłaszcza po stronie najmniej uprzedzonego Grońskiego, przy czym „najmniej” nie oznacza wolnego od myślenia w „kategoriach rasy”. Wymowny jest tu choćby – w odpowiedzi na wywody Dołhańskiego o „instynktach” – gest wzruszenia ramion, będący sygnałem niewiedzy, obojętności lub bezradności, ale raczej nie negacji³⁶. Groński posługuje się też (podobnie jak pozostali bohaterowie) „dyskursem krwi”, nie tylko zresztą w przywołanym fragmencie. Gdy Krzycki opowiada mu o uwiedzeniu Hanki (na długo przed jej powieściową „przemianą”), wysublimowany esteta myśli w następujący sposób:

Ten nie czytał zapewne Nietzschego, a jednak w jego żyłach płynie razem z krwią jakieś szlacheckie nadczłowieczeństwo. Gdyby mu ktoś uwiódł jego siostrę, strzeliłby mu w łeb jak psu, ale ponieważ chodzi o wiejską dziewczynę, więc ani się zatroska. (W, s. 55)

Groński zatem nie tyle przeczy istnieniu „rasowych” (krew, dziedziczność, wygląd) różnic między szlachtą i chłopami, ile sugeruje raczej, że nie należy ich, jak czyni np. Dołhański, przeceniać.

Przytoczone uwagi Dołhańskiego wchodzą skądinąd w wymowny dialog z jego wcześniejszym rozmyśleniem. Gdy nie wie jeszcze, kim jest panna Anney, zachwyca się jej, wynikającą z „angielskiej krwi”, odwagą: „To nie nasze przezrocyste i trzęsące się z lada powodu galaretki – mówił sobie – to życie! to dzielność! to krew!” (W, s. 127). Słowa te odnoszą się do sytuacji, w której po napadzie i postrzeleniu Krzyckiego przez socjalistów, Hanka – zamiast poetycznie zemdleć – organizuje obronę Jastrzębia, a następnie sama jedzie bryczką po doktora. Kontrastem dla niej (o innych jednak niż poprzednio konotacjach) są ponownie Otocka oraz Zbyłtowska, które „omal nie poprzewracały koziółków” (W, s. 131), i do których zapewne odnosi się uwaga o „trzęsących się galaretkach”. I jakkolwiek zestawienie obydwu uwag Dołhańskiego kompromituje nieco bohatera, to jednocześnie potwierdza – w ramach powieściowego świata – „słuszność” jego dyskursu o „odmiennych instynktach”.

³² Por. K.W. Zawodziński, *Dwie nieznanne powieści Sienkiewicza...*, s. 229.

³³ Por. A. Mazur, „Na dnie duszy polskiej leży zawsze folga”. O pewnym Sienkiewiczowskim toposie, „Wiek XIX” 2016, s. 350.

³⁴ Por. R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o ptci i przemocy*, Wołowiec 2018, s. 494.

³⁵ T. Bujnicki, „Wiry” Sienkiewicza..., s. 141.

³⁶ Por. K. Kozak, *Polska frazeologia gestu: od informacji somatycznej do idiomu*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 2007, nr 19, s. 258; A. Pease, B. Pease, *Mowa ciała*, przeł. J. Grabiak, Poznań 2007, s. 41-42.

Przyjrzyjmy się jeszcze wywodom trzeciego, dekadenceckiego³⁷ muszkietera ze wspomnianej rozmowy:

- Wiecie, kto by mógł sobie pozwolić z całą swobodą na małżeństwo w takich warunkach - zapytał Dołhański - prawdziwie wielki pan.
- Ale nie polski! - zawołał Świdwicki.
- Już zaczynasz! Dlaczego nie polski?
- Dlatego że polski nie ma dość ufności w swoją krew, nie ma po prostu dość dumy, żeby wierzyć, że on podniesie kobietę do siebie, nie zaś sam zniży się do niej.
- Groński począł się śmiać.
- Nie spodziewałem się z twych ust tego zarzutu - rzekł.
- Dlaczego? Ja jestem indywidualista i o ile nie uważam się za okaz najpodlejszej rasy w świecie, o tyle uważam się za okaz najlepszej... Według mnie do arystokracji należy się tylko szczęśliwym wypadkiem, to jest wówczas, jeśli się przynosi na świat odpowiedni profil i odpowiedni mózg [...] Ale na przykład Dołhański - o ile portretów przodków nie kupił na licytacji - i inni nasi panowie sądzą, że tę przynależność stanowi krew. Otóż, wychodząc nawet z tej zasady, twierdzę, że nasi torysowie nie umieją być dumni ze swej krwi.
- W domu - rzekł Groński - znęcasz się nad socjałami, a tu chciałbyś się znęcać nad arystokracją...
- Nie zmniejszaj moich zasług: mam parę pięknych słówek i dla narodowej demokracji.
- Wiem, wiem. Ale jak dowiedziesz tego, co powiedziałeś o polskich torysach?
- Jak tego dowiodę? Metodą sokratyczną - za pomocą pytań. Czy widzieliście kiedy polskiego pana za granicą, który poznaje się z wielkim panem Francuzem albo Anglikiem? [...] Polski pan umie czasem nosić wysoko nos w kraju. Przed cudzoziemcem zawsze na dwóch łapkach. Czy to nie jest brak dumy z własnej rasy, z własnej krwi, z własnej tradycji? [...]
- [Groński] - Gdyby końce skrzydeł naszego orła sięgały dwóch mórz, jak niegdyś, może oni byłiby inni. Ale obecnie - powiedz mi, z czego oni mają być dumni?
- Przekręcasz rzecz. Ja mówię tylko o dumie rasowej, nie politycznej - odpowiedział Świdwicki. (W, s. 218-219)

W wywodzie „Świdwy” klasowy wymiar pojęcia „rasy” (szlachta, a zwłaszcza arystokracja) miesza się, niezbyt zresztą konsekwentnie, z etnicznym (Polacy). Kryje się za nim niewyartykułowane wprost założenie (podobnie jak w cytacie o „rasowości” Krzyckiego) utożsamiające z polskością wyłącznie wyższe sfery. Znamiennie też, że Świdwicki, deklarujący odrzucenie „dyskursu krwi”, potwierdza go w innych wypowiedziach. I nie chodzi tu tylko o omówioną już myśl o władzach, ale także o jego

³⁷ T. Bujnicki („Wiry” Sienkiewicza..., s. 136) pisze, że Groński, Dołhański i Świdwicki reprezentują różne odmiany postawy dekadenceckiej.

wcześniejsze słowa, zarówno o „krwi chłopskiej”, jak i braku ufności polskich „panów” we własną krew. Sprzeczności wyvodu bohatera (być może znowu zamierzone) nie zmieniają jednak faktu, że krytyka „polskich torysów” wydaje się być bliska Sienkiewiczowi³⁸.

Oczywiście „dyskurs krwi” i przekonanie o dziedziczności klasowych instynktów pojawiają się (jak wynika z cytatów) nie tylko w przywołanej dyskusji. Wyrażane bywają zarówno „ustami” narratora, jak i tak pozytywnej (w różnym znaczeniu tego słowa) postaci jak Szremski. Przytoczmy jeszcze po jednym przykładzie na każdą z tych dwóch – skądinąd ściśle ze sobą powiązanych – kwestii:

Na koniec, pochodząc z krwi ludzi, którzy w danym razie umieją wprowadzić poświęcić fortunę, ale nadzwyczaj lubią łatwo do niej dochodzić, pieściła się [pani Krzycka – przyp. P.W.R.] przez cały dzień myślą, że taka łatwa sposobność właśnie się zdarza. (W, s. 42)

Choć narrator nie bez ironii³⁹ przedstawia nadzieję pani Krzyckiej na spadek, to uwaga o krwi i determinowanych nią cechach (zarówno dodatnich, jak i ujemnych) ironiczna już nie jest. Podobny charakter ma następująca wypowiedź Szremskiego:

Folgowali [zamożni szlachcice – P.W.R.] plemionom, które im podlegały, ale przede wszystkim – folgowali sobie. Stąd na dnie duszy polskiej leży zawsze folga. Przyszły teraz czasy pokuty, a ta folga, prawem dziedziczności, zwłaszcza w tej sferze, do której należy Krzycki, jeszcze została. (W, s. 251)

Aneta Mazur wywód doktora, z którego pochodzą cytowane zdania, nazywa najistotniejszą diagnozą folgi w twórczości Sienkiewicza⁴⁰. Badaczka analizując kulturowe uwikłania zjawiska, pomija jednak fakt, że „zwłaszcza” w sferze Krzyckiego, folga przekazywana jest „prawem dziedziczności”.

Podsumowując wątek „rasy”, krwi i dziedzicznych instynktów w *Wirach*, należy powtórzyć uwagi sformułowane przy analizie słów i gestów Grońskiego. W ostatniej powieści współczesnej Sienkiewicz nie przeoczy występowaniu biologiczno-esencjonalnych różnic między chłopami a szlachtą, ale sugeruje, by nie przywiązywać do nich zbyt wielkiej wagi. Co więcej, w odróżnieniu od swych wcześniejszych utworów, jako dziedziczne u szlachty wskazuje przede wszystkim cechy negatywne („nadczołowieczeństwo”, egoizm, folgę) lub ambiwalentne („nadwrażliwe nerwy” u kobiet), a jednocześnie uwypukla pewne pozytywne „instynkty” chłopskiej bohaterki (dzielność, zaradność).

³⁸ Por. A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza...*, s. 342; J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 304.

³⁹ Ironiczny, a także sarkastyczny humor zarówno narratora, jak i bohaterów (zwłaszcza „dekadentów”), stanowi jedną z największych zalet omawianej powieści i warto by poświęcić mu osobne rozważania.

⁴⁰ Por. A. Mazur, „Na dnie duszy polskiej leży zawsze folga”..., s. 351.

Hanka – „nobiletacja polskiego chłopca” czy „ponure wnioski”?

Chociaż więc Hanka Skibianka nie jest okazem tak „rasowym” jak pani Otocka, choć pewnie jej cechy psychofizyczne są zdeterminowane chłopskim pochodzeniem, bohaterka w kwestiach szlachetności i inteligencji nie wydaje się odbiegać zanadto od swojej „subtelnej” przyjaciółki. Krzycki, gdy już ochłonie po „rozpoznaniu”, łaskawie zauważy, że „dziewczyna wyrównała dzielącą ich przepaść umysłową i towarzyską, przy tym zaś uszlachetniła swą własną duszę, a nie przestała go kochać” (W, s. 226–227). O przymiotach (bardziej charakteru niż umysłu) postaci świadczą jednak nie tyle opinie innych, ile przede wszystkim jej własne działania. I chodzi zarówno o uratowanie życia Władysławowi, cierpliwość wobec humorów służącej Polci, jak i sposób postępowania z Krzyckim po wyjawieniu mu swego pochodzenia. Dziewczyna, mimo wielkiej miłości do młodego dziedzica, zwalnia go bowiem z wcześniejszych obietnic i daje mu czas do namysłu. Przy tym wszystkim jest bohaterką niezależną, samoświadomą, wyemancypowaną (będąc już narzeczoną Władysława, wbrew etykietce spotyka się z nim wieczorami sam na sam, co skądinąd nie skończy się dobrze), pragnącą działać na rzecz polskiej wsi oraz z dystansem podchodzącą do „miejsca”, w którym się znalazła.

Szlachetności (post)chłopskiej heroiny przeciwstawione zostaje w powieści nawet chamstwo szlachcica-ziemianina. Zarówno pochodzenie Hanka, jak i wcześniejsze z nią stosunki seksualne⁴¹ sprawiają, że Władysław „zapamiętuje się” podczas spotkań z narzeczoną:

I stało się, że obraził ją ciężko, że do upokorzenia, jakie ją dziś spotkało [Paulina zwymyślała Hanke od chamek i odeszła ze służby – przyp. P.W.R.], dodał nowe upokorzenie, do obelgi nową obelgę – i że rozdzieliła ich po prostu przepaść! (W, s. 258)

Najpierw sam Krzycki rozważając swoje słowa przy pożegnaniu, zarzucające bohaterce strach przed zerwaniem, nazywa je „duchowym chamstwem” (por. W, s. 259), następnie zaś rezoner Groński podsumowuje postępowanie Władysława z narzeczoną jako „zwyczajne grube chamstwo” (W, s. 261). W oburzeniu i dalszych posunięciach Hanka można widzieć z kolei efekt edukacji i doświadczeń życiowych⁴², niekonsekwencję⁴³, lub też wynik splotu niefortunnych zdarzeń (zajście z Polcią), niemniej bohaterka, by zachować szacunek dla samej siebie, podejmuje jeszcze jedną

⁴¹ Stosunek szlachciców-ziemian do wymuszonego często seksu z chłopkami dobrze oddaje następujący (odznaczający się specyficznym poczuciem humoru) fragment wspomnień Melchiora Wańkowicza: „Tradycja głosiła, że pradziad Melchior na wielkim białym koniu objeżdżał wsie i «psuł dziewczki». Położył tym walną zasługę – wsie okoliczne roily się od przepysznych podrasowanych typów, a i dobrobytu ludności przysporzył, hojną bowiem miał rękę i spora część majątku w drodze «exdywizji» na alimienta poszła” – tenże, *Szczeniące lata*, Warszawa 1972, s. 69 (prwdr. – 1934). Podobnie zresztą postępował ojciec Krzyckiego (por. W, s. 230).

⁴² Por. D. Samborska-Kukuć, *Anagnorisis...*, s. 35–36.

⁴³ Por. K. Mróz, *Unde malum? Krecja bohatera negatywnego z perspektywy dziewiętnastowiecznych pseudonauk („Wiry” Henryka Sienkiewicza)*, „Litteraria Copernicana” 2019, nr 3, s. 140.

ważną decyzję – zrywa zaręczyny. O ile w prywatnym liście do Stanisława Witkiewicza z 1880 roku Sienkiewicz potrafił (nawet jeśli „tylko” prowokacyjnie) napisać, że „Bóg [...] nieurodzonym ludziom odmówił honoru”⁴⁴, o tyle w *Wirach* honorem wykazuje się właśnie plebejka, chamstwo jest zaś udziałem „urodzonego”.

Trzeba tu zatem odnotować rzecz doniosłą. Hanka Skibianka/Agnes Anney z ostatniej (nie licząc *W pustyni i w puszczy*) ukończonej powieści Sienkiewicza to pierwsza w jego twórczości pozytywna postać wywodząca się z polskiego ludu, która wykazuje się sprawczością i której powiodła się „walka o byt”. Oczywiście w utworach Litwosa pojawiali się wcześniej, budzący czytelnicze sympatie (głównie jednak litość), chłopscy bohaterowie (np. Janko Muzykant, Rzepowa ze *Szkiców węglem* czy Wawrzon i Marysia z noweli *Za chlebem*), ale wskutek warunków socjalnych i braku edukacji pozostawali bezradni wobec miażdżącej ich rzeczywistości. I na odwrót, zdarzali się też plebejusze, którym udało się poprawić swój los, niemniej reprezentowali oni ciemną stronę mocy (Józwowicz z dramatu *Na jedną kartę*) lub w najlepszym razie stawali się postaciami moralnie ambiwalentnymi (Szwarc z *Na marne*). Hanka jest zaś nie tylko „szlachetną duszą”, ale i bohaterką „w działaniu”⁴⁵.

Sygnalizowana kwestia została już częściowo dostrzeżona przez komentatorów. Adam Grzymała-Siedlecki w recenzji *Wirów* z 1910 roku napisał nawet, że „Hanka Anney jest artystyczną nobilitacją polskiego chłopą”⁴⁶. Z kolei Andrzej Stawar, niejako w kontrze do tego głosu, zanotował:

Pisząc *Na jedną kartę* przeciwstawiał [Litwos – przyp. P.W.R.] sympatycznym, ale bezsilnym Starogrodzkiem i Drahomirom – żywotniejszych Józwowiczów i Żuków, ludzi mieszczaństwa. W *Wirach* została na placu Skibianka (z ojca kowala – jak Józwowicz) ze spadkiem po fabrykancie Anglika, z krajem nie związana właściwie ani społecznie, ani kulturalnie. Gdyby Sienkiewicz obraz ten chciał uznać za typowy, musiałby prowadzić czytelnika do najbardziej ponurych wniosków⁴⁷.

Warto tu dodać, że nie tylko „negatywny” Józwowicz i „pozytywna” Skibianka, ale także wspomniany już Szwarc (niebędący jednoznacznie

⁴⁴ H. Sienkiewicz, *[Korespondencja Henryka Sienkiewicza. Listy do różnych osób]*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Rękopisy wrocławskie, Syg. 13347/II, t. 1, s. 349. Wersja online: <https://dbc.wroc.pl/publication/14810/edition/13030/korespondencja-henryka-sienkiewicza-listy-do-roznych-osob-sienkiewicz-henryk-1846-1916?language=pl> [dostęp: 15.03.2022]. Odwołuję się do autografu, gdyż w zbiorowej edycji listów Litwosa słowo „nieurodzonym” zostało błędnie zastąpione leksemem „niewzruszonym”. Por. H. Sienkiewicz, *List do S. Witkiewicza z 21 XII 1880*, [w:] tegoż, *Listy*, t. 5, cz. 2, oprac., wstęp i przyp. M. Bokszczyński, Warszawa 2009, s. 238.

⁴⁵ Por. K. Mróz, *Obcym – inna, sobie – obca. Agnes Anney i jej zmagania z tożsamością (H. Sienkiewicz, „Wiry”)*, „Język, Szkoła, Religia. Księga referatów z konferencji w Pelplinie” 2018, nr 4, s. 45–46.

⁴⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Panna Anney*, „Gazeta Warszawska” 1910, nr 197, s. 2, [za:] M. Gloger, *Teologia polityczna Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz ponowoczesny*, red. B. Szleszyński, M. Rudkowska, Warszawa 2019, s. 382.

⁴⁷ A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza...*, s. 346.

szwarccharakterem) mieli ojca kowala. Pokazuje to zarówno linię łączącą plebejskie postaci u Sienkiewicza (ewentualnie powtarzalność jego pomysłów), jak i tłumaczy, odziedziczoną zapewne, siłę trójki bohaterów, na różne sposoby wykuwających swój los.

Który z przywołanych autorów ma zatem rację? Całościowo – chyba żaden. Sienkiewicz choć przychylnie patrzył na emancypację obcych plebejuszy, polskim odmawiał samodzielności⁴⁸. Wyposażenie Hanki w „angielski epizod” (pozwalający niejako wyjść poza siebie i spojrzeć z boku) zdaje się to – mimo wszystko – potwierdzać. Dlatego trudno zgodzić się z Grzymałą-Siedleckim, nawet jeśli krytyk zaznaczył, że chodzi o patriotyczny (a jakżeby inaczej) projekt na przyszłość, o wskazanie potencjału, który tkwi w ludzie⁴⁹. Niemniej i Stawar przesadził, pisząc o Skibiance jako bohaterce kulturowo i społecznie obcej. Dziewczyna wyjechała bowiem z kraju wraz z rodzicami w wieku siedemnastu lat, wcześniej zaś (dzięki okazanemu już w dzieciństwie charakterowi – por. W, s. 53) pobierała nauki we dworze Żarnowskiego, a jej powrót i chłopski *coming out* dowodzą właśnie silnej więzi. Słuszność zdaje się więc leżeć gdzieś pośrodku wyznaczonej przytoczonymi głosami dychotomii. Sienkiewicz niezbyt bowiem konsekwentnie (zapewne ze względu na fabularny koncept) obdarzał postać zarówno swojskością, jak i obcością. I chociaż nie można wykluczyć, iż w jego założeniu Hanka miała stanowić dowartościowanie polskiego ludu, to „nietypowość” bohaterki i jej losu sprawia, że jawi się ona raczej jako wyjątek od reguły.

Skibianka, wbrew zdaniu Stawara, wcale też nie zostaje sama na „placu boju”. Wśród ginącej (Groński) i gnijącej (Dołhański, Świdwicki, Krzycki) warstwy wyższej (jej krytyka – jak słusznie podkreśla badacz – narasta wraz z rozwojem powieści⁵⁰) znajduje się aż nadto żywotny doktor Szremski. Bohater wywodzący się z drobnej szlachty wołyńskiej, człowiek pracy, zbliżony do endecji działacz społeczny, będący duchowym bratem doktora Chwastowskiego z *Bez dogmatu* i – pod pewnymi względami – Polanieckiego, ewidentnie darzy Hankę uczuciem. Ostatnie zdanie powieści przynosi zaś następującą charakterystykę jego – może nawet nie do końca uświadomionych – pragnień: „Po czym, sam nie wiedział dlaczego, przypomniało mu się, co mu mówił Świdwicki, że małżeństwo Krzyckiego jest zerwane – i myśli jego polecały jak skrzydlate ptaki do Zalesina” (W, s. 289). Z jednej więc strony Sienkiewicz nie dopuszczając do małżeństwa Hanki i Władysława, uszanował – jak zauważył Henryk Markiewicz – „konserwatywną niechęć do takich mezaliansów”⁵¹, z drugiej wydaje się, że miał

⁴⁸ Por. T. Bujnicki, *Wstęp*, [w:] H. Sienkiewicz, *Wybór nowel i opowiadań*, oprac. T. Bujnicki, wyd. IV, Wrocław 1992 (BN I 231), s. XLVI.

⁴⁹ Por. M. Gloger, *Teologia polityczna Henryka Sienkiewicza...*, s. 381–382; C. Zalewski, „*Nie chcemy się znęcać nad Sienkiewiczem*”..., s. 139, 144–145.

⁵⁰ Por. A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza...*, s. 342.

⁵¹ H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 2009, s. 424.

ku temu także inne powody. Puenta *Wirów*, co prawda bardzo delikatnie, sugeruje i przyszłe losy postaci, i kierunek pożądanych zmian. Jest nim łączenie się „zdrowych” okazów drobnoszlacheckich z wyemancypowanymi jednostkami z ludu⁵². Oto recepta na przyszłą Polskę, a zarazem lekarstwo na antagonizmy społeczne prowadzące do rewolucji.

Socjalizm w fizjonomiczno-biologicznym sosie

Mimo że omówienie *Wirów* dokonane przez Nofer-Ładykę jest ewidentnie nieprzychylnie, to trudno nie zgodzić się z następującym spostrzeżeniem badaczki:

Rewolucyjne wydarzenia w relacji pisarza to kilka terrorystycznych aktów, o których mówi się ze zgrozą w ziemiańskich sferach, oraz bandycka napaść pijanych wyrostków na dom bezbronnych kobiet, spowodowana osobistym pragnieniem zemsty „politycznych działaczy”. Ruch robotniczy reprezentują: syn ubogiej przekupki student Laskowicz, gubernier w domach państwa Krzyckich i członek Polskiej Partii Socjalistycznej, oraz wciągnięta przez niego do „akcji” służąca Polcia⁵³.

Świat (nie)przedstawiony rewolucji, jej diagnozę⁵⁴, metafory⁵⁵, za pomocą których mówi się o niej itp., badano już w *Wirach* wielokrotnie, dlatego tutaj przyjrzyć się tylko owemu związkowi socjalizmu i zbrodni, bo mając fizjonomiczno-biologiczny charakter, zdradza wyraźne symptomy rasizmu klasowego. Zagadnienie obejmuje głównie sposób przedstawienia Laskowicza i wizerunek „zwierzęcego motłochu”.

Fizjonomicznym rysem charakteryzującym bohatera-rewolucjonistę, będącym jedyną podaną w utworze jego cechą fizyczną (co jak dowodzi Ewa Skorupa, zdarza się skądinąd dosyć często we współczesnej twórczości Sienkiewicza⁵⁶), są blisko siebie osadzone oczy. Pozostałe postacie nie mają wątpliwości, że nie wróży to niczego dobrego:

⁵² Dlatego też, jak zauważyła Anna Grajewska: „*Wiry* są raczej apelem, który chciałby taki korelat wywołać, niż ekspresją skonkretyzowanej klasowo ideologii” – taż, *Od „piękności walki” do „odnowy duszy wspólnej” (Literatura w poszukiwaniu sensu rewolucji)*, [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1971, s. 234.

⁵³ A. Nofer-Ładyka, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 405. Trzeba tu jeszcze dodać, że Polcia (Paulina Kielkówna) nie ma o socjalizmie najmniejszego pojęcia (zob. np. W, s. 193, 209, 212).

⁵⁴ Obok przytoczonych już ujęć Stawara, Krzyżanowskiego, Grajewskiej i Bujnickiego, zob. zwłaszcza: J. Jakóbczyk, *Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa w wirach rewolucji 1905–1907*, [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 73–103; A. Tyska, *Henryk Sienkiewicz kontra rewolucja 1905–1907*, [w:] *Sienkiewicz polityczny, Sienkiewicz ideologiczny*, red. M. Gloger, R. Koziołek, Warszawa 2016, s. 169–184. Porównanie zapatrywań Litwosa oraz/lub pozostałych „wielkich” pozytywistów (Orzeszkowej, Prusa, Świętochowskiego) na wydarzenia rewolucyjne można znaleźć też w innych artykułach Tyski.

⁵⁵ Por. K. Stępnik, *Metafory rewolucji w literaturze polskiej lat 1905–1914*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, zwłaszcza s. 77–78.

⁵⁶ Por. E. Skorupa, *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, s. 497. Badaczka, pisząc o „lavaterystyce” w *Rodzinie Połanieckich*, zauważa też, że „[j]ego [Sienkiewicza – przyp. P.W.R.] technika wprowadzania bohaterów jest dość podobna i oparta na identycznej regule zdradzania wpieryw szczegółów powierzchowności,

– To go wyrzucić [Laskowicza z guwernerki – przyp. P.W.R.] – przerwał Dołhański. – Ja na twoim miejscu byłbym to dawno zrobił, choćby dlatego, że on ma oczy osadzone tak blisko jedno od drugiego jak pawian. U człowieka oznacza to fanatyzm i głupotę. (W, s. 68)

Groński zaś spojrzawszy mimo woli na niego i ujrzawszy jego oczy osadzone blisko, jedno przy drugim, pomyślał: – „Nie!... takie jednak oczy istotnie mogą patrzeć tylko wprost przed siebie i nie są w stanie objąć szerszego widnokręgu”. (W, s. 89)

Układ oczu bohatera ma więc świadczyć o głupocie, fanatyzmie i ograniczonych horyzontach. Narrator potwierdza zarówno występowanie owej cechy anatomicznej (por. W, s. 76, 211, 266), jak i rzekomo powiązanych z nią umysłowych deficytów (por. W, s. 209, 214, 263).

Próbując znaleźć źródło takiej fizjonomicznej wykładni, Katarzyna Mróz przytacza m.in. następujący cytat z Cesarego Lombrosa:

Otóż anomalie czaszki odpowiadają zwykle zboczeniom inteligencji, zaś anomalie twarzy, a zwłaszcza oczu – zboczeniom w formie uczuciowej, które stanowią tak częstą, a nawet nieodłączną właściwość zbrodniarzy-urodzonych⁵⁷.

Wszystko wydaje się zgadzać. Fizjonomia Laskowicza zdradza „zbrodniarza urodzonego”, czyli dziedzicznie obciążonego pociągiem do zła, i rzeczywiście dokonuje on – choć nie ma pewności, czy własnymi rękoma⁵⁸ – zbrodni. W wyniku omyłki (nieprecyzyjny strzał z pistoletu) ginie jednak nie Hanka (jak zaplanował pod wpływem zakochanej w Krzyckim Polci), ale jego ukochana – Marynia. Także niektóre przejawy pociągu do dziewczyny (np. próba podporządkowania jej przez hipnozę – por. W, s. 75–76) wskazują na wspomniane przez Lombrosa „zboczenia w formie uczuciowej”, będące cechą tego typu przestępców. Zresztą w perspektywie powieściowego świata już sama fascynacja bohatera Zbyłtowską może uchodzić za perwersję, skoro nawet on sam rozpatruje ją w następujący sposób:

Czuł jednak głucho, że jest w tej namiętności coś z żądzę Murzyna do białej kobiety, a co więcej, że w tak zwróconej miłości tkwi jakby odstępstwo

które bardzo szybko, jeśli nawet nie równoległe, uzupełniane są bądź przekładane na cechy charakteru” – tamże, s. 484.

⁵⁷ C. Lombroso, *Człowiek-zbrodniarz w stosunku do antropologii, jurysprudenji i dyscypliny więziennej. Zbrodniarz urodzony, obłąkaniac zmysłu moralnego*, tłum. J.L. Popławski, t. 3, Warszawa 1892, s. 27; por. K. Mróz, *Unde malum...*, s. 146. Pierwszym badaczem, który zasugerował możliwość wpływu teorii Lombrosa na charakterystykę Laskowicza i ruchu socjalistycznego był prawdopodobnie Wiktor Marzec – por. tenże, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Łódź-Kraków 2016, s. 434–436.

⁵⁸ Nie wiadomo do końca, kto strzela z pistoletu. Wszystko jednak (plan, sposób zabójstwa, próba dowiedzenia się o stanie Zbyłtowskiej, samobójstwo w wyniku postrzału) wskazuje na Laskowicza.

od zasad. Toteż w samym zarodzie zatrul ją jadem nienawiści i wilczym popędem zniszczenia⁵⁹. (W, s. 75)

Niezależnie od wątpliwego psychologicznie zabiegu (oraz obnażenia przy okazji uprzedzeń autora wobec „mieszanych” związków), klasowe różnice zostają tu częściowo urasowane. W odniesieniu do tego fragmentu Ryszard Koziołek przywołał nawet figurę Kalibana i stwierdził, że Sienkiewicz „[i]ntegruje w obrębie wspólnego popędu zwierzę i socjalistę”⁶⁰. Warto jeszcze dodać – łącząc niejako ujęcia Mróz i Koziołka – że gdyby obraz Szekspirowskiej postaci zestawić z innymi cechami „urodzonego przestępcy”⁶¹, podobieństwo „antropologiczne” byłoby naprawdę duże.

Jednocześnie Mróz zauważa, że wyrzuty sumienia i samobójstwo Laskowicza komplikują zakwalifikowanie go jako „urodzonego zbrodniarza” (nieodczuwającego w ujęciu Lombrosa skruchy), co ma zdaniem badaczki dowodzić, iż „[n]arrator Sienkiewicza ukazuje w ten sposób zawodność wszelkich klasyfikacji”⁶². Może tak być, ale nie musi, bo jak wspomina sama Mróz, gdyby ofiarą intrygi została zgodnie z założeniem Skibińska, Laskowicz najprawdopodobniej byłby w pełni zadowolony ze swego działania (por. jego wcześniejsze słowa – W, s. 268–269). Omyłkowego zaś morderstwa nie tej osoby, którą się zamordować planowało, nie można traktować (co sugeruje badaczka) jako zabójstwa w afekcie⁶³.

Sienkiewicz zdaje się zresztą dosyć konsekwentnie podkreślać biologiczną degenerację wszystkich „rewolucjonistów”. Podczas napadu na mieszkanie Hanki, w czasie którego ginie Zbyłtowska, podburzony tłum charakteryzowany jest w następujący sposób:

Wśród przeraźliwych wrzasków, którymi czern podniecała się coraz bardziej, rozpętało się ludzkie zwierzę. Rozczochrane kobiety, plugawe wyrostki z piętnami zbrodni na zwyrodniałych rysach i wszelkiego rodzaju obszarpancy o pijackich twarzach rzucili się na meble, dywany, kotary i na wszystko, co im popadło w ręce. W mieszkaniu zapanowała orgia zniszczenia. Pokoje napełniły się czadem potu i wódki. Motłoch szalał, łamał, rozbijał, kradł. (W, s. 279)

Socjaliści, będąc zbrodniarzami, zdają się więc „naturalnie” przyciągać do siebie innych „przestępców z urodzenia”, mających zło wypisane na twarzach. Z takimi powieściowymi diagnozami pokrywają się do pewnego

⁵⁹ Biorąc pod uwagę fragment o „popędzie zniszczenia” (i późniejsze zabójstwo dziewczyny), warto by też zanalizować relację Laskowicz – Zbyłtowska przy wykorzystaniu psychoanalizy.

⁶⁰ R. Koziołek, *Męskość Stasia. Suplement: Kali(ban) socjalista*, [w:] tegoż, *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Katowice 2011, s. 146.

⁶¹ „W ogóle zbrodniarze-urodzeni często mają uszy silnie odstające, włosy obfite, zarost rzadki, wystające zatoki czołowe, wielkie żuchwy, podbródek kwadratowy i sterczący, obłąki jarzmowe rozszerzone, gestykulację częstą – czyli typ przypominający mongolski lub murzyński” – C. Lombroso, *Człowiek-zbrodniarz...*, t. 2, Warszawa 1891, s. 40.

⁶² K. Mróz, *Unde malum...*, s. 149.

⁶³ Por. tamże.

stopnia uwagi samego Litwosa o ruchu robotniczym, zawarte w prywatnej korespondencji⁶⁴ czy tekstach okolicznościowych, zwłaszcza może fragment z artykułu poświęconego – *nomen omen* – zjednoczeniu narodowemu, w którym pisze o „barbarzyński[m] i pozbawiony[m] mózgu socjalizm[ie] krajowego wyrobu [...]”⁶⁵.

Biologistyczne określenia pojawiają się nawet wtedy, kiedy o rewolucyjnych frakcjach mówi się w *Wirach* metaforami. Groński stwierdza np.:

Galicyski socjalizm to także nie Apollo belwederski, ale jednak ma już inne rysy i mniej szerokie kości policzkowe. Nie ma w nim tej wścieklynizny, lecz nie ma i tej rozpaczki, i tego smutku, które są tak przeciwne kulturze łacińskiej. (W, s. 93)

Szerokie kości policzkowe są tu oczywiście wskazaniem na wschodnią, rosyjską nadbudowę *priwislanskiego* socjalizmu, a więc nie tylko rzekomo obcą i wrogą polskości, ale zagrażającą także (dzikość, anarchia, nihilizm) całej kulturze zachodniej. Jak zauważył Adam Tyszka:

Socjalistyczna rewolucja postrzegana jako niszczycielka cywilizacji łacińskiej to motyw częsty u Sienkiewicza i warszawskich pozytywistów. Bez wątpienia zainspirowany on został głośną wtedy rozprawą Gustava [sic! – przyp. P.W.R.] Le Bona *Psychologia rozwoju narodów*⁶⁶.

Skądinąd dla *Wirów* również istotne znaczenie może mieć też LeBonowska *Psychologia tłumu* czy *Psychologia socjalizmu*. O zapoznaniu się Sienkiewicza z tą pierwszą wydaje się świadczyć następujący fragment:

Gadałem z kilku starszymi gospodarzami. Zdawało się, że im trafił do przekonania. Na nieszczęście z nimi jest tak, że każdy pojedynczo wzięty bywa rozsądny i nawet rozumny, a gdy się do wszystkich razem gada, to jakbyś głową w mur bił.

– To nic dziwnego – odrzekł Groński. – Weź dziesięć tysięcy doktorów filozofii, a zrobi się z nich tłum rządzący się odruchami. (W, s. 52)

Przytoczony cytat jest jakby sfabularyzowaną wersją uwag Francuza mówiących o tym, że „zarówno nieuk, jak i uczone, kiedy staje się częścią tłumu, traci zdolność obiektywnej oceny faktów”⁶⁷, a dzieje się tak, ponieważ „jednostka potrafi panować nad swymi odruchami, tłum zaś zdolności tej nie posiada”⁶⁸. Oczywiście w omawianej powieści ową „psychologię” oddaje najpełniej fragment poświęcony dewastacji warszawskiego mieszkania Hanki i zabójstwu Maryni. Po wystrzale z pistoletu „[t]łum umilkł, a po

⁶⁴ Zob. np. H. Sienkiewicz, *List do S. Tarnowskiego* z 22 XI 1906, [w:] tegoż, *Listy*, t. V, cz. 1, s. 539.

⁶⁵ Tenże, *Zjednoczenie narodowe*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 35: *Dwie łąki i inne nowele*, Warszawa 1912, s. 211 (prwdr. „Dziennik Poznański” 1906, nr 257).

⁶⁶ A. Tyszka, *Henryk Sienkiewicz kontra rewolucja 1905–1907...*, s. 176.

⁶⁷ G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, przeł. B. Kaprocki, Kęty 2019, s. 24.

⁶⁸ Tamże, s. 21.

chwili począł uciekać, zdjęty panicznym strachem” (W, s. 279). Jednocześnie całe zdarzenie tłumaczone jest tak przez narratora („rozpętało się ludzkie zwierzę” – W, s. 279), jak i doktora Szremskiego („rozpętani[e] ślepych zwierzęcych instynktów” – W, s. 287) w kategoriach biologicznych odruchów. Psychologia „socjalistów” okazuje się więc – konsekwentnie – zwierzęcą i „zbrodniczą” fizjologią.

W wirach sprzeczności, czyli podsumowanie

W recepcji *Wirów* podkreślano czasem zbyt luźny związek między wątkiem romansowym a rewolucyjnym⁶⁹. Być może jednak taki rozkład proporcji był – przynajmniej do pewnego stopnia – działaniem zamierzonym. Być może przeciw wagę dla socjalistycznych „zbrodniarzy urodzonych” i pokrewnego im „krwiożerczego motłochu” miał stanowić pozytywny obraz ludu (tj. przede wszystkim Hanki) i raczej krytyczne spojrzenie na arystokrację i szlachtę (nie licząc szlachty-inteligencji w osobie Szremskiego).

Oczywiście takie postawienie sprawy (niezależnie nawet od oceny efektu końcowego) nie wyklucza rozmaitych semantycznych zawirowań. Sienkiewicz w przedstawianiu podziałów społecznych nie wyzbywa się bowiem socjobiologicznego myślenia, zmienia jednak zasadniczo punkty ciężkości. „Z prawa rasy” Hanka nie jest może tak piękną, jak panie z „wyższych sfer”, ale jednocześnie odznacza się pewnymi – ocenianymi pozytywnie – plebejskimi cechami, które u tamtych wystąpić nie mogą. Także bardzo rzadkie, esencjalistyczne uwagi o chłopach (np. „chłop zaś nie boi się niebezpieczeństwa, ale tajemnicy” – W, s. 124) nie mają jednoznacznie deprecjonującego⁷⁰, jak się zdarzało w innych utworach Litwosa, charakteru i posiadają swoje odpowiedniki w zdaniach charakteryzujących szlachtę (por. W, s. 28). Wśród dziedzicznych cech warstw wyższych nacisk położony jednak został zwłaszcza na cechy negatywne. Co więcej, na podstawie podanych w *Wirach* przykładów można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że biologiczny determinizm zdaje się być silniejszy u *nobilitatis* niż u włościan. Bardziej bowiem szlachecka folga determinuje Krzyckiego aniżeli chłopskie „instynkty” Skibiankę. Najmocniej zaś kwestia „popędów” i „odruchów” została uwypuklona u Laskowicza i lumpenproletariackiego tłumu, sprowokowanego przez „socjalistów” i zdegenerowanego tak jak oni sami.

Przy całej ostrości niektórych obrazów, Sienkiewicz zdaje się jednocześnie mówić (dyskusja Groński – Dołhański, „mimikra” Hanki, sugerowany związek bohaterki ze Szremskim), że biologiczno-esencjalistyczne różnice między warstwami są „do przeskoczenia”, w czym oczywiście istotną rolę odgrywa edukacja. Nie oznacza to jednak ogłoszenia powszechnej równości.

⁶⁹ Zob. np. A. Strzelecki, „Wiry”..., s. 288; L. Włodek, *Idee społeczne w utworach Sienkiewicza*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Obraz twórczości...*, s. 303 (prwdr. „Sfinks” 1917, nr 1); A. Grajewska, *Od „piękności walki” do „odnowy duszy wspólnej”...*, s. 232–233. Polemizowali zaś z tym m.in. Jakóbczyk (*Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa...*, s. 86) i Wójcicka (*Konteksty „Wirów”...*, s. 185–186).

⁷⁰ K.W. Zawodziński (*Dwie nieznanne powieści Sienkiewicza...*, s. 236), odnosząc się do obrazu ludu w *Wirach*, napisał o wzmiankach „ostatecznie nie beznadziejnych”.

W kończących powieść rozmyślaniach Szremskiego pojawia się – ni stąd, ni zowąd – „duch aryjski”, podrywający zawsze w górę, różnicujący, niepozwalający na pozostawanie przy ogólnym poziomie (por. W, s. 287). W tym enigmatycznym fragmencie wspomniana jest zamordowana Marynia, ale może chodzić także o Hankę (co tłumaczyłoby jej „nietypowość”) czy nawet samego doktora. Wywód najprawdopodobniej dotyczy bowiem (inaczej niż w teorii profesora Waskowskiego z *Rodziny Połanieckich*) jednostek, a nie klas czy narodów⁷¹.

Jeśli zatem rację ma Mazur, pisząca o „testamentalnym” charakterze *Wirów* („były ostatnim słowem, jakie Sienkiewicz chciał, czuł się w obowiązku do narodu wypowiedzieć”⁷²), stanowią one testament dosyć zawily, zdaje się nawet wewnętrznie sprzeczny⁷³, mogący prowadzić spadkobierców do odmiennych wniosków. Najdobitniej widać to na przykładzie fabularnej „dwutorowości” dzieła. Z jednej bowiem strony omawiany utwór przynosi w wątku romansowym istotną (zwłaszcza w porównaniu z *Rodziną Połanieckich*⁷⁴) zmianę. Przełamuje i komplikuje podział na „dobre” – szlacheckie i „złe” – plebejskie instynkty, krew, „rasę” itd. Z drugiej strony, w wątku rewolucyjnym mamy do czynienia z przybierającą formy rasizmu klasowego dehumanizacją socjalistów oraz mas. To, co zostaje nadkruszone na jednym poziomie, funkcjonuje więc nadal na innym. Elementy „reakcyjne” podważają „postępowe” i na odwrót. Społeczna wymowa *Wirów* pęka i idzie w dwóch przeciwnych kierunkach.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzejewski J., „Kościuszek – choć był szewc”, *„Odrodzenie”* 1948, nr 15, s. 7.
 Andrzejewski J., „Wiry” Sienkiewicza, *„Odrodzenie”* 1948, nr 13–14, s. 7.
 Balibar É., Wallerstein I., *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*, London–New York 1991.
 Błoński J., *Gombrowicz a ethos szlachecki*, „Teksty” 1974, nr 4(16), s. 117–136.
 Budrewicz T., *Rasa jako kategoria waloryzująca i estetyczna (na przykładzie opisu postaci)*, „Przegląd Humanistyczny” 2018, nr 3, s. 69–82. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0012.7677>
 Bujnicki T., *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Połanieckich”*, Kraków 2007.
 Bujnicki T., *Wstęp*, [w:] H. Sienkiewicz, *Wybór nowel i opowiadań*, oprac. T. Bujnicki, wyd. IV, Wrocław 1992 (BN I 231), s. III–C.

⁷¹ M. Gloger, który przyznaje, że dążenie do usunięcia wszelkich nierówności jest w *Wirach* przeciwne pojęciu aryjskości (por. tenże, *Sienkiewicz nowoczesny*, Bydgoszcz 2010, s. 229), zauważa też, że to ostatnie „nie ma [...] nacechowania rasowego, mesjanistycznego czy partykularnego” (tamże, s. 228).

⁷² A. Mazur, *Wiry polskości...*, s. 171, przyp. 3.

⁷³ Przykładowo o ideologicznej niekonsekwencji w kwestiach sceptycyzmu religijnego/ocalającej mocy religii wspominał T. Bujnicki („Wiry” Sienkiewicza..., s. 144).

⁷⁴ Por. P.W. Ryś, „Plebujuszowska krew”..., zwłaszcza s. 74–75.

- Czachowski K., *Wstęp*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, oprac. K. Czachowski, Warszawa 1931, s. 7-15.
- Gloger M., *Sienkiewicz nowoczesny*, Bydgoszcz 2010.
- Gloger M., *Teologia polityczna Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz ponowoczesny*, red. B. Szleszyński, M. Rudkowska, Warszawa 2019, s. 357-383.
- Gombrowicz W., *Ferdydurke*, red. nauk. J. Błoński, Kraków 1986.
- Grajewska A., *Od „piękności walki” do „odnowy duszy wspólnej” (Literatura w poszukiwaniu sensu rewolucji)*, [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1971, s. 192-252.
- Jakóbczyk J., *Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa w wirach rewolucji 1905-1907*, [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 73-103.
- Kościewicz K., *Wyobrażenia w okowach. Henryka Sienkiewicza potyczki z cenzurą. Rekonesans*, „Wiek XIX” 2013, nr 6(48), s. 541-558.
- Kozak K., *Polska frazeologia gestu: od informacji somatycznej do idiomu*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 2007, nr 19, s. 253-265.
- Koziołek R., *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Wołowiec 2018.
- Koziołek R., *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Katowice 2011.
- Krzyżanowski J., *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, wyd. III, Warszawa 1976.
- Le Bon G., *Psychologia tłumu*, przeł. B. Kaprocki, Kęty 2019.
- Lombroso C., *Człowiek-zbrodniarz w stosunku do antropologii, jurysprudencki i dyscypliny więziennej. Zbrodniarz urodzony, obłąkaniec zmysłu moralnego*, przeł. J.L. Popławski, t. 2-3, Warszawa 1891-1892.
- Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 2009.
- Marzec W., *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Łódź-Kraków 2016.
- Mazur A., *„Na dnie duszy polskiej leży zawsze folga”. O pewnym Sienkiewiczowskim toposie*, „Wiek XIX” 2016, nr 9(51), s. 333-354. <https://doi.org/10.18318/wiekkxix.2016.19>
- Mazur A., *Wiry polskości, czyli o niedocenionej powieści Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Spotkanie Sienkiewiczowskie. Opole, 24-25 X 1996 w sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin i osiemdziesiątą rocznicę śmierci pisarza oraz w stulecie powstania „Quo vadis?”*, red. Z. Piasecki, Opole 1997, s. 169-182.
- Mróz K., *Obcym – inna, sobie – obca. Agnes Anney i jej zmagania z tożsamością (H. Sienkiewicz, „Wiry”)*, „Język, Szkoła, Religia. Księga referatów z konferencji w Pelplinie” 2018, nr 4, s. 36-49.
- Mróz K., *Unde malum? Kreacja bohatera negatywnego z perspektywy dziewiętnastowiecznych pseudonauk („Wiry” Henryka Sienkiewicza)*, „Litteraria Copernicana” 2019, nr 3(31), s. 137-150. <https://doi.org/10.12775/LC.2019.042>
- Nofer-Ładyka A., *Henryk Sienkiewicz*, wyd. VI, Warszawa 1988.
- Olechnowicz W., *Charakterystyka antropologiczna ludności Guberni Lubelskiej z dodatkiem uwag o wskaźnikach głównych u Sławian na północ i wschód od Karpat zamieszkałych*, Kraków 1893.
- Pease A., Pease B., *Mowa ciała*, przeł. J. Grabiak, Poznań 2007.
- Ryś P.W., *Henryk Sienkiewicz wobec kryteriów rasowo-antropologicznych. O listach „Z wystawy antropologicznej w Paryżu”*, „Wielogłos” 2021, nr 1(47), s. 67-83. <https://doi.org/10.4467/2084395XWI.21.004.13579>

- Ryś P.W., „Plebejuszowska krew”. O urasowaniu podziałów społecznych w powieściach „Bez dogmatu” i „Rodzina Połanieckich” Henryka Sienkiewicza, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 4, s. 51-76.
- Rzymowski W., „Qualis artifex pereo!”, „Prawda” 1910, nr 29, s. 11-13.
- Samborska-Kukuć D., *Henryk Sienkiewicz – pryzmaty czytania. Studia i szkice literackie*, Kraków 2018.
- Sienkiewicz H., *Bez dogmatu*, wstęp i oprac. T. Bujnicki, wyd. II przejrzone i uzupełnione, Wrocław 2015 (BN I 301).
- Sienkiewicz H., [Korespondencja Henryka Sienkiewicza. Listy do różnych osób], Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Rękopisy wrocławskie, Syg. 13347/II, t. 1.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 3, cz. 3, oprac., wstęp i przyp. M. Bokszczanin, Warszawa 2007.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 5, cz. 1-2, oprac., wstęp i przyp. M. Bokszczanin, Warszawa 2009.
- Sienkiewicz H., *Pisma*, t. 35: *Dwie łąki i inne nowele*, Warszawa 1912.
- Sienkiewicz H., *Rodzina Połanieckich*, t. 2, Kraków 2016.
- Sienkiewicz H., *Wiry*, Warszawa 1993.
- Skorupa E., *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013.
- Stawar A., *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1960.
- Stępnik K., *Metafory rewolucji w literaturze polskiej lat 1905–1914*, „Pamiętnik Literacki” 1992, R. 83(2), s. 59–82.
- Stępnik K., *Sienkiewicz globalny*, Lublin 2017.
- Strzelecki A., „Wiry”, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, oprac. K. Czachowski, Warszawa 1931, s. 285–288.
- Szonert E., *Spotkania z Sienkiewiczem. Studia, szkice, sylwetki*, Warszawa 1987.
- Tyszką A., *Henryk Sienkiewicz kontra rewolucja 1905–1907*, [w:] *Sienkiewicz polityczny, Sienkiewicz ideologiczny*, red. M. Gloger, R. Koziółek, Warszawa 2016, s. 169–180.
- Wańkowicz M., *Szczeniące lata*, Warszawa 1972.
- Włodek L., *Idee społeczne w utworach Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, oprac. K. Czachowski, Warszawa 1931, s. 298–304.
- Wójcicka Z., *Konteksty „Wirów” Henryka Sienkiewicza*, „Ruch Literacki” 2007, z. 2(281), s. 175–194.
- Zalewski C., „Nie chcemy się znęcać nad Sienkiewiczem”. Recepcja „Wirów” w latach 1909–1916 w prasie polskiej, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 12, s. 137–150. <https://doi.org/10.15290/bsl.2018.12.09>
- Zawodziński K.W., *Opowieści o powieści*, oprac. C. Zgorzelski, Kraków 1963.
- Żywiołek A., *Henryk Sienkiewicz jako świadek końca cywilizacji*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2003, z. 9, s. 39–52.

Paweł Wiktor Ryś – magister filologii polskiej, literaturoznawca. Przygotowuje się do obrony (na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego) rozprawy doktorskiej pt. „Dobra krew”. *Podziały społeczne a kategoria „rasy” w Trylogii i powieściach współczesnych Henryka Sienkiewicza*. Współpracuje

z Uniwersytetem w Białymstoku w ramach grantu „Pisma” Henryka Sienkiewicza. Edycja krytyczna pierwsza (11H 20 0153 88, kierownik: prof. dr hab. Jolanta Sztachelska). Poza literaturą, zwłaszcza przełomu XIX i XX wieku, interesuje się problematyką rasizmu klasowego, dychotomią „pana”/„chama” w rodzimej kulturze, „zwrotem plebejskim” w najnowszej polskiej humanistyce.

E-mail: pawel.w.rys@gmail.com

RECENZJE
REVIEWS

MARZENA WALIŃSKA
Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0001-7605-1099>



Cały świat jest alegorią

Recenzja książki Magdaleny Kuran „Przez zarzuconą subtelną bawełnicę...” – *cognitio symbolica w kazaniach reformata Antoniego Węgrzynowicza (źródła, zastosowania, konteksty)* (Łódź 2022)

STRESZCZENIE

Recenzja dotyczy książki Magdaleny Kuran „Przez zarzuconą subtelną bawełnicę...” – *cognitio symbolica w kazaniach reformata Antoniego Węgrzynowicza (źródła, zastosowania, konteksty)* (Łódź 2022). Tekst zawiera omówienie najważniejszych zagadnień poruszonych w monografii: wyjaśnienie znaczenia i roli teologii symbolicznej (oraz będącej jej częścią zasady *cognitio symbolica*) w twórczości Antoniego Węgrzynowicza – osiemnastowiecznego kaznodziei, członka zakonu krakowskich reformatów, autora kilkuset



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 2022-08-08; verified: 2022-09-08; Accepted: 2022-09-21

kazań w językach polskim i łacińskim. Podkreśla się umiejętność Autorki w rozpoznawaniu i opisie zastosowanych zabiegów alegoryzacyjnych na różnych poziomach tekstu (koncept całego zbioru, budowa poszczególnych kazań, wybrane przykłady argumentacji). Recenzowana publikacja zostaje oceniona jako niezwykle wartościowa, zarówno ze względu na bogaty materiał źródłowy, erudycję i umiejętności analityczne Autorki, jak i całościowe ujęcie twórczości krakowskiego kaznodziei.

Słowa kluczowe

Antoni Węgrzynowicz, barokowe kaznodziejstwo, teologia symboliczna, alegoria, kazania konceptystyczne

SUMMARY

The Whole World Is an Allegory. A Review of „Przez zarzuconą subtelną bawełnicę...” – cognitio symbolica w kazaniach reformata Antoniego Węgrzynowicza (źródła, zastosowania, konteksty) by Magdalena Kuran, Lodz University Press, Łódź 2022

The text discusses the most important issues raised in the monograph: an explanation of the meaning and role of symbolic theology (and the principle of *cognitio symbolica*, which is a part of it) in the work of Antoni Węgrzynowicz – an eighteenth-century preacher, a Cracow Franciscan, the author of several hundred sermons in Polish and Latin. What is emphasised is the author's skill in identifying and describing the allegorisation procedures employed at various levels of the text (from the collection-concept, through individual sermons, to selected examples of argumentation). The reviewed publication is assessed as extremely valuable, both for its rich source material, erudition and analytical skills, as well as for its comprehensive coverage of the work of the preacher.

Keywords

Antoni Węgrzynowicz, baroque preaching, symbolic theology, allegory, conceptual preaching

Wybór tematu książki Magdaleny Kuran nie był przypadkowy. Badaniami nad kaznodziejstwem zajmuje się Autorka od wielu lat i jest specjalistką w tym zakresie¹, natomiast postać Antoniego Węgrzynowicza, siedemna-

¹ Magdalena Kuran jest m. in. autorką prac: *Reformackie kazania niedzielne doby baroku wobec tradycji postylograficznej*, [w:] *Kościół w Polsce. Dzieje i kultura*, t. 9, red. J. Walkusz, Lublin 2010; *Pasyjny wymiar duchowości franciszkańskiej na przykładzie „Kazania na Wielki Piątek o męce Pana Jezusowej” reformata Antoniego Węgrzynowicza*, [w:] *Piśmiennictwo sakralne w dziejach Polski do końca XVIII wieku na tle powszechnym*, red. S. Bułajewski, J. Gancewski, A. Wałkowski, Józefów 2012; *Matematyka czartowska czy pobożna? Dwa oblicza astrologii w kazaniach reformata Antoniego Węgrzynowicza*, „Terminus. Czasopismo Wydziału Polonistyki UJ” 2015, t. 17, z. 1(34); *O rękopisie „Melodyi Ś[więtego] Kazimierza” Antoniego Węgrzynowicza – spostrzeżenia i uwagi*, [w:] „*Fons omnis honesti*” – o literaturze w służbie wartości: tradycja antyczna, kultura ziemiańska, encyklopedyzm i komunikacja. *Studia ofiarowane Profesor Marii Wichowej w 70. rocznicę urodzin*

stowiecznego krakowskiego reformata, autora siedmiu monumentalnych zbiorów kazań, interesuje ją – jak sama pisze we wstępie – wyjątkowo. Recenzowana monografia jest rezultatem poszukiwania źródła tej badawczej fascynacji – rezultatem, dodajmy od razu, bardzo udanym, dowodzącym, jak owocne może być połączenie pasji oraz wszechstronnej, popartej poszukiwaniami archiwalnymi, rzetelności i dociekliwości naukowej.

Kaznodziejstwo staropolskie jest przedmiotem zainteresowania badaczy od dawna; do bogatych w cenne informacje tekstów sięgają nie tylko historycy Kościoła czy autorzy prac z zakresu nauki o religii, ale także historycy kultury, języka i literatury. Dla literaturoznawców piśmiennictwo homiletyczne stanowi szczególnie obszar eksploracji, ze względu na charakter tych tekstów, które były wynikiem adaptacji sztuki retorycznej do potrzeb religijnych, sytuując się na pograniczu literatury pięknej i użytkowej. Są one, zaznaczyć należy, różnej jakości artystycznej, odzwierciedlają talent i możliwości ich twórców, wśród których byli zarówno mistrzowie, jak i rzemieślnicy powielający istniejące wzory i schematy. Umieszczenie w tej hierarchii Węgrzynowicza nie jest proste ani oczywiste: nie jest to umysł i pióro na miarę Piotra Skargi, jego zbiory kaznodziejskie zawierają wiele rozwiązań i tematów obecnych w innych zbiorach z epoki, są „typowe i nietypowe zarazem”²; wyławiane z obszernego materiału fragmenty, głównie o charakterze obyczajowym, mają pewne walory literackie, świadczą o umiejętności obserwacji i sięganiu do różnych tradycji³ – niemniej lektura kazań *in continuo* jest, nie ukrywajmy, wyzwaniem także dla czytelnika profesjonalnego z uwagi na ich ładunek teologiczny i niebezpośredni, alegoryczny sposób przedstawienia treści. Nawet znajomość zaplecza materiałowego, do którego kaznodzieja się odwołuje: Biblii (co oczywiste), pism Ojców Kościoła, tradycji egzegetycznej, filozofii antycznej i średniowiecznej, mitologii greckiej i rzymskiej wraz z jej adaptacją alegoryczną etc., nie musi gwarantować pełnego zrozumienia myśli autora. Dlatego Magdalena Kuran proponuje spojrzenie na twórczość krakowskiego reformata przez pryzmat teologii symbolicznej, której istotą jest *cognitio symbolica*: specyficzna metoda objaśniania prawd religijnych. To w niej Autorka widzi klucz do zrozumienia umysłowości kaznodziei, jego postrzegania świata oraz metod przedstawiania prawd wiary i docierania do odbiorcy:

Cognitio symbolica była bowiem sposobem ówczesnego postrzegania, rozumienia i przedstawiania świata. W twórczości reformata owo „myślenie symboliczne” przejawia się w posługiwaniu się strukturami symbolicznymi, obejmującymi alegorię, metaforę i inne formy oparte

i 45. rocznicę pracy naukowej, red. M. Kuran, Łódź 2020; *Uwagi o rękopisie zbioru kazań „Syllabus Marianus” Antoniego Węgrzynowicza*, „Prace Polonistyczne” 2021, t. 76; *Barokowy kaznodzieja Antoni Węgrzynowicz o pijaństwie – konteksty kulturowe, socjologiczne i psychologiczne*, „Kultura – Media – Teologia” 2020, nr 43.

² M. Kuran, „Przez zarzuconą subtelną bawełnicę...” – *cognitio symbolica w kazaniach reformata Antoniego Węgrzynowicza (źródła, zastosowania, konteksty)*, Łódź 2022. Dalsze cytaty z tej książki lokalizuję w tekście głównym, podając tylko numer strony.

³ Stan badań nad twórczością Węgrzynowicza (i szerzej: współczesnym mu kaznodziejstwem) charakteryzuje Magdalena Kuran na stronach 20–28.

na podobieństwie czy analogii. Nie można jednak sprowadzić ich tylko do wymiaru retorycznego czy semantycznego. Są to bowiem prymarnie narzędzia poznania. (s. 17)

Uporządkowanie wszechobecnej w kazaniach Węgrzynowicza materii alegoryczno-symbolicznej nie było łatwym zadaniem. Określenie specyfiki tej metody stało się dla autorki wyzwaniem badawczym:

Myślenie symboliczne Węgrzynowicza przejawia się na wielu poziomach. Mamy bowiem konkretne, jednostkowe alegorie („*Allegorias frequenter hic invenies*”), ale i cała struktura zbiorów pomyślana jest jako alegoryczna („*totus tractatus allegoricus est*”). Obserwować więc będę, w jaki sposób reformat operuje owymi alegoriami wpierw na poziomie całych zbiorów, potem poszczególnych kazań, a w końcu argumentacji. (s. 18)

Na podstawie wspomnianej w cytacie obserwacji ufundowana została zasada kompozycyjna książki. Rozdziały przedstawiające wykorzystanie teologicznych, retorycznych i hermeneutycznych narzędzi *cognitionis symbolicis* na różnych płaszczyznach tekstu kaznodziejskiego uporządkowane są w taki sposób, aby jak najdokładniej oddać wielowymiarowość tej metody. Rozpoczyna zatem Autorka od poziomu najogólniejszego, czyli samego sposobu konstrukcji zbiorów, następnie charakteryzuje metodę symboliczno-alegoryczną w odniesieniu do organizacji poszczególnych kazań (traktowanych jako samodzielne całości), a w końcu przygląda się realizacji *cognitionis symbolicis* na poziomie argumentacji. Część analityczna poprzedzona została czterema rozdziałami, które stanowią niezbędne tło dla zrozumienia tak metody reformata, jak i przedstawienia jego sylwetki.

Rozdział pierwszy zawiera pogłębioną charakterystykę Węgrzynowicza jako kaznodziei, zakonnika, twórcy – człowieka wychowanego w określonym środowisku rodzinnym i kulturowym. Autorka skrupulatnie ustaliła szczegóły biograficzne z wykorzystaniem dostępnych źródeł, zgromadzonych przede wszystkim podczas kwerend w miejscach pobytu Węgrzynowicza, zrewidowała informacje biograficzne dostępne w literaturze przedmiotu, korygując w razie potrzeby stan wiedzy⁴. Już w tym miejscu Kuran daje się poznać jako dociekliwa badaczka, niezwykle uważna czytelniczka spuścizny reformata, formułując wysoce prawdopodobne przypuszczenie, na które wcześniej nie było dowodów, dotyczące studiów Węgrzynowicza w Akademii Krakowskiej⁵. Część biograficzną wieńczy kalendarium życia zakonnego

⁴ Jedyną dotąd próbą monografii twórczości Węgrzynowicza, zawierającą najdokładniejsze ustalenia biograficzne, była napisana pod kierunkiem prof. Tadeusza Ulewicza, niewydana dysertacja doktorska Zbigniewa Barana, *Antoni Węgrzynowicz, barokowy kaznodzieja i literat*, Kraków 1990.

⁵ Niepotwierdzoną informację na temat studiów reformata w Akademii Krakowskiej zawarł Jaroszewicz w dziele *Matka świętych Polska*, Kraków 1767 (s. 377), ale została ona później podważona ze względu na brak materiałów archiwalnych. Według Barana, Węgrzynowicz mógł studiować w Kolegium Nowodworskiego, na co również nie ma dowodów. Kuran znajduje nawiązanie do Akademii Krakowskiej jako „miej Matki mojej” w jednym z kazań zamieszczonych w zbiorze *Nuptiae Agni, Gody Baranka Apokaliptycznego*.

reformata, porządkujące informacje o 56 latach jego działalności administracyjnej, duszpasterskiej, naukowej, a także artystycznej – kaznodzieja był nie tylko pisarzem, ale również uzdolnionym malarzem, rzeźbiarzem, konstruktorem zegarów słonecznych, a także projektantem obiektów kultu religijnego, m.in. ołtarzy, kapliczek, grobów Pańskich.

Ważne dla zrozumienia twórczości Węgrzynowicza jest niewątpliwie jego najbliższe otoczenie: zakon reformatów, który przyszedł kaznodzieja znał od dzieciństwa, a następnie spędził w nim całe późniejsze życie. Zakon ten, jak podkreśla Autorka w rozdziale drugim *Reformaci – historia i charyzmat*, był formacją prężnie działającą w siedemnastowiecznym Krakowie, lubianą i popularną wśród wiernych, także z powodu surowej i konsekwentnie przestrzeganej reguły ubóstwa i ascezy. Dopiero uświadomienie sobie bezwzględności zasad panujących w zgromadzeniu, dyscypliny i mnogości obowiązków, przede wszystkim natury religijnej, pozwala właściwie oszacować ogromną pracowitość kaznodziei, ale też niewątpliwą talent, które umożliwiły mu pozostawienie po sobie 3223 stron kazań *in folio* (s. 48). Ale pobyt w zakonie to nie tylko nauka samodyscypliny i praca nad sobą. Równie istotny wpływ na kształt jego dorobku kaznodziejskiego miał zakon jako formacja duchowa, w której najważniejszą rolę odegrała myśl św. Bonawentury, mistrza teologii ascetyczno-mistycznej, z którego pismami zakonnicy zapoznawali się gruntownie i regularnie, zarówno podczas codziennego wspólnego życia (np. czytania podczas posiłków), jak i indywidualnej lektury.

Bonawenturianizm jest ściśle związany z kluczową dla retoryki Węgrzynowicza zasadą *cognitio symbolica*, której źródła i inspiracje opisuje Kuran w rozdziale kolejnym. Założenie doktora serafickiego i główna zasada teologii symbolicznej, iż człowiek nie jest w stanie poznać Boga bezpośrednio – co wynika zarówno z ułomności śmiertelnego rozumu, jak i grzechu pierworodnego – ma ugruntowanie w liście św. Pawła do Koryntian: „Teraz widzimy niejasno przez zwierciadło, lecz później twarzą w twarz” (1Kor 13, 12–13). Zasadę tę zwerbalizował w jednym z kazań również Węgrzynowicz:

Przez zarzuconą subtelną bawełnicę widzisz coś, ale nie wszystko i niedoskonalę; tak i przez wiarę wie człowiek i mocno trzyma, że to prawda [...], ale nie widzi wszystkiego, to jest nie pojmuje, jako to być może. Widzi, jakoby nie widział. Przyznaje to Ś[więty] Paweł, gdy mówi: „Videmus nunc per speculum et in aenigmate”. O czym August[yn] Ś[więty]: „Habet fides oculos suos”. (s. 101)

Fraza, która stała się tytułowym cytatem monografii, jest nie tylko wyrażoną *expressis verbis* deklaracją metody rozumienia i objaśniania prawd boskich w kazaniach, ale jednocześnie jej zastosowaniem w praktyce, z wykorzystaniem symbolicznej metafory „subtelnej bawełnicy”. Węgrzynowicz sięga bezpośrednio do twórczości Bonawentury, ale oczywiście jego pisma nie stanowią dla kaznodziei jedyne źródła inspiracji. Erudycja reformata wydaje się imponująca. Już pobieżna lektura wybranych kazań ujawnia sporo nawiązań (w większości oznaczonych w notach marginesowych), a – jak ustaliła Autorka – cytowanych autorów jest około 200. Jednak badacze,

którzy mają do czynienia ze staropolskim kaznodziejstwem, wiedzą⁶, że jest to erudycja pozorna: większość klasycznych autorów jest cytowanych za kompendiami i antologiami, stanowiącymi zaplecze warsztatowe kaznodziejów („pomocze kaznodziejskie” odnotowuje również rękopiśmienny katalog biblioteki zakonu krakowskich reformatów, do którego odwołuje się Kuran). Nie inaczej jest w przypadku Węgrzynowicza. Badaczka wskazuje jednak dwóch autorów, którzy mieli największy wpływ na reformata, zwłaszcza w zakresie egzegezy: Corneliusa à Lapide i Joao da Sylveira. Znajomość ich podejścia do tekstu biblijnego oraz praktyki egzegetycznej rzuca światło na sposób myślenia i pisania Węgrzynowicza. Lektura Corneliusa zachęcała prawdopodobnie krakowskiego kaznodzieję, by do wyjaśniania najbardziej skomplikowanych kwestii teologicznych i interpretacji Biblii posługiwać się zjawiskami, przedmiotami, elementami życia codziennego. Jak pisze Magdalena Kuran:

À Lapide wyraźnie jednak mówi, że Ewangelie zawierają wszystkie rodzaje teologii (odpowiadające trzem dziełom Dionizego), ale w przekazie ewangelicznym to teologia symboliczna znajduje wyraz najdoskonalszy. Bóg objawia się poprzez liczne metafory, podobieństwa, parabole, do których materiał autorzy natchnieni czerpią z mnogości i różnorodności stworzenia. (s. 113–114)

W ostatnim z rozdziałów wprowadzających Autorka przygląda się tytułom zbiorów kaznodziejskich zawierających metaforę i stawia pytanie o jej funkcję w kontekście znaczenia i struktury całego dzieła. Wnioski wynikające z tych obserwacji pozwalają ocenić właściwie inwencję Węgrzynowicza. Zgodnie z oczekiwaniami, znaczenie tytułowej metafory nie ogranicza się wyłącznie do tego elementu ramy literackiej, lecz jest istotne dla kompozycji całego zbioru, stając się załączkiem lub przesłanką konceptu. Konceptystyczne zbiory (funkcjonujące na takich samych prawach, jak konceptystyczne kazania⁷) mogą opierać się na tytułowej metaforze, spajającej kompozycję. Jednak, jak zauważa Kuran, „zasięg wniknięcia tytułowej metafory-konceptu w strukturę zbioru jest różnoraki” (s. 152), a zbiorów-konceptów nie ma wiele: okazuje się, że nie jest łatwo stworzyć zbiór tekstów różnorodnych tematycznie, jednocześnie spójnie i twórczo realizujących określoną w tytule metaforykę. Na tym tle twórczość Węgrzynowicza jest wyjątkowa i jedyna w konsekwentnym zastosowaniu zasady *perpetua allegorias*.

W przedmowie *Do czytelnika* poprzedzającej łańcuchy zbiór kazań *Alphabetum Mariae* Węgrzynowicz deklaruje: „totus tractatus allegoricus est” (s. 223). Formułę tę Kuran wykorzystywała jako tytuł rozdziału piątego, dowodząc w nim, iż wszystkie zbiory reformata mają charakter alegoryczny. W najbardziej konsekwentny sposób uczynił to kaznodzieja w przypadku

⁶ Przynajmniej od czasu artykułu Wiesława Pawlaka „O pewnym sposobie naszych literatów, że przy niewielkim czytaniu mogą się łatwo wielkimi erudydami pokazać”. *Kompendia jako źródło erudycji humanistycznej*, [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009.

⁷ Por. W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005, s. 268–308.

zbioru *Nuptiae Agni, Gody Baranka*, podporządkowując treść 59 kazań zawartej w tytule alegorii wesela (szeroko rozumianego, tj. wraz z rytuałem ślubnym i otoczką kulturowo-obyczajową) i angażując w najważniejsze role Chrystusa (jako Małżonka), Maryję (jako Oblubienicę) oraz świętych jako gości z darami. Z kolei trzy zbiory kazań maryjnych (*Melodyja Ś[więtego] Kazimierza, Alphabetum Mariae* i *Syllabus Marianus*) realizują bonawenturiańską zasadę integralizmu estetycznego: „Najpierw pieśń – od pierwszej do ostatniej strofy, potem pełen alfabet, następnie system sylab pomyślany również jako spójna pełnia” (s. 177). Każdy z nich zbudowany jest według konceptu tytułowej metafory, każde kazanie odnosi się do wybranej cnoty lub właściwości Maryi, a całość składa się na kompletny wizerunek teologiczny Matki Chrystusa. Z pewnością najtrudniejsze zadanie podporządkowania materii kaznodziejskiej jednej tytułowej metaforze miał kaznodzieja w przypadku trzech zbiorów kazań niedzielnych, zawierających teksty bardzo zróżnicowane tematycznie. Monografistka pokazuje, jak z tym problemem sobie poradził, wykorzystując symbolikę biblijnych trąb apokaliptycznych (*Kazań niedzielnych księga pierwsza, to jest Siedm trąb z Objawienia Jana Świętego przeciwko siedmiom głównym grzechom napisane*) oraz, wykraczając semantycznie także poza kontekst biblijny, bogatą metaforę domu (*Kazań niedzielnych księga wtóra, to jest Siedm kolumn domu mądrości duchownej albo pobożności alias o siedmiu cnotach chrześcijańskich*). Nie udało się jedynie Węgrzynowiczowi znaleźć adekwatnej metafory obejmującej tematykę eschatologiczną (*Kazań niedzielnych księga trzecia albo Nauki o czterech rzeczach ostatecznych przez całoroczne niedziele rozłożone*), ale i tak wszystkie trzy tomy stanowią całość realizującą dyrektywę św. Franciszka, założyciela zakonu, wedle którego tematem kazań winny być „występki i cnoty, męki i chwały” (s. 179): występki (grzechy) są tematem księgi I, cnoty – księgi II, natomiast męki i chwały (pośmiertne: jako konsekwencja postępowania) opisane zostały w księdze III.

Celem, jaki stawia sobie Autorka w kolejnym rozdziale (*Continuo metaphora. Kazanie*), jest zejście na kolejny poziom „wdrażania” przez kaznodzieję *cognitionis symbolicae*. Nie jest zaskoczeniem, że konceptystyczne (w rozumieniu struktury) zbiory zawierają również podporządkowane tej metodzie twórczej kazania. Tytułowa metafora zostaje podjęta i rozwinięta w kolejnych homiliach: „Tytuł główny przynosił metaforę naczelną, poszczególne kazania zaś podejmowały ją, uzupełniając o metafory pomocnicze, które w efekcie końcowym składały się na wielką alegorię całego zbioru” (s. 225). Jak w rzeczywistości złożony był proces alegoryzacji, zasłaniania i odsłaniania sensów, pokazuje Autorka poprzez analizę kazań wielkopiątkowych, a zwłaszcza wykorzystania do opisu męki Pańskiej alegorii trądu, ugruntowanej już w tradycji teologicznej i kaznodziejskiej. Węgrzynowicz rozwija tę alegorię poprzez cztery przeplatające się ścieżki interpretacyjne, gdzie biblijna narracja o umęczeniu i śmierci Chrystusa (rozpoczynająca się od Ostatniej Wieczerzy) łączy się z motywem trądu jako choroby cielesnej oraz jego alegorycznym znaczeniem (jako choroby duszy), tworząc obraz umęczonego ciała Chrystusa, jakby obejmowanego trądem symbolizującym grzechy ludzkie. Jednocześnie sięga kaznodzieja

do Starego Testamentu, aby wydobyć prefiguracje odnoszące się do kolejnych etapów męki. Zobrazowaniem tego sposobu myślenia i przedstawienia jednego z ważniejszych dla katolicyzmu tematów biblijnych jest tabela ukazująca wszystkie ścieżki semantyczne składające się na treść kazania. Misternie splecione wątki tekstu i myśli Węgrzynowicza. Autorka równie misternie, uważnie i drobiazgowo rozplątuje, dowodząc tym samym, że siedemnastowieczny twórca znalazł godną siebie badaczkę i interpretatorkę. Ocenę tę w pełni potwierdza kolejny, najobszerniejszy rozdział książki, w którym Kuran bierze na warsztat sposoby realizacji *cognitionis symbolicae* na najniższym poziomie organizacji tekstu, czyli w tym przypadku argumentacji.

W poszukiwaniu teoretycznego usystematyzowania środków wyrazu teologii symbolicznej Magdalena Kuran powraca do Maksymiliana van der Sandta (Sandaeusa), którego dzieło jako istotne dla praktyki kaznodziejskiej Węgrzynowicza wskazała w rozdziale trzecim. Dostosował on elementy retoryki i poetyki do potrzeb bonawenturianizmu i opisał narzędzia retoryczne odpowiednie dla wyrażania sensów literalnych i dosłownych, w rezultacie czego „zapropozował system, w którym uwzględnił genologiczne formy najpełniej, jego zdaniem, wyrażające tajemnice wiary” (s. 277). W dziele zatytułowanym *Theologia symbolica* Sandaeus przedstawił własną taksonomię gatunków teologii symbolicznej (*theologiae symbolicae species; subdivisio theologiae symbolicae*): I. *Theologia parabolica* (podobieństwo i parabola); II. *Theologia paroemialis* (przysłowia); III. *Theologia aenigmatica* (zagadki, anagramaty); IV. *Theologia emblematica* (emblematy); V. *Theologia fabularis* (bajki, mity); VI. *Theologia hieroglyphica / hierographica* (hieroglifiki).

Każda z wymienionych form jest przez Węgrzynowicza wykorzystywana w argumentacji, niekiedy samodzielnie, jako autonomiczne narzędzie perswazji (np. przysłowia, emblematy), innym razem jako element większej całości (np. zagadka jako składnik anegdoty). Autorka poddaje te sposoby realizacji *cognitionis symbolice* metodycznemu opisowi, na który składają się: charakterystyka formy w ujęciu Sandaeusa, obecność i funkcjonowanie odnośnej terminologii w dawnym piśmiennictwie polskim, rozumienie jej w twórczości Węgrzynowicza, wreszcie – dokładne omówienie przykładów zastosowania danej formy w kazaniach, wraz z wyjaśnieniem jej funkcji w alegoryzacji (pojmowanej zarówno jako metoda deszyfracji treści religijnych, jak i budowania całego tekstu i zbioru). Dociekania Autorki potwierdzają jej duże kompetencje w odczytywaniu wielorakich sensów omawianych tekstów alegorycznych, a także erudycję, pozwalającą na swobodne poruszanie się w obszarze tradycji teologicznej, retorycznej, teoretycznoliterackiej, ale też literackiej i kulturowej. Jako przykład przytoczę fragment wyjaśniający jeden z zadziwiających konceptów reformata:

Jak w przekonujący sposób uczynić z ukrzyżowanego Jezusa marcepan? Z pomocą przychodzi enigmat. Skorzystał Węgrzynowicz z etymologii. Słowo „marcepan” wywodzi się najczęściej od określenia *Marci panis* (chleb Marka) [...]. Nazwa, co odnotował kaznodzieja, nawiązywała do imienia legendarnego twórcy tego przysmaku. „A Marco” zamienił reformata na

bliskie brzmieniowo i etymologicznie „a Martio”. Tak więc Marka zamienił na marzec. W tradycji Kościoła przez wieki uważany był on za miesiąc, w którym Chrystus został ukrzyżowany [...]. Tę mistyczną etymologię powiązał z etymologią właściwą i zespolił misternie w kulinarno-pasynną metaforę. Wykorzystał homonię „mąk”, z których wypiekano marcepan, i „mąk” Jezusa podczas pasji. Retorycznie jest to paronomazja, opisywana jako „(pseudo-)etymologiczny zabieg, odnoszący się [...] do nieznacznej zmiany fonetycznej”, która zarazem pociąga za sobą istotną zmianę znaczenia, bywa że sięgającą paradoksu [...]. Na określenie tego typu gramatycznej zagadki można użyć terminu zaproponowanego przez Masena *aenigma onomasticum* [...], który bazuje na nazwie własnej osoby bądź rzeczy. (s. 342)

Analiza argumentacji z perspektywy teologii symbolicznej pozwala zrozumieć ideę holistycznego opisu rzeczywistości jako zbioru alegorii prowadzących do poznania Boga, a jednocześnie potwierdza obserwacje dotyczące np. zagadnienia wykorzystania w retoryce kaznodziejskiej mitologii grecko-rzymskiej⁸. Tym, co wyróżniało mity jako materiał perswazyjny, była ich swoista dekonstrukcja: wydobywanie elementów potrzebnych i – zapożyczam tu trafne określenie Autorki dotyczące pokrewnego zjawiska – „likwidacja niepotrzebnych szumów” (s. 205). Zasada ta była realizowana przez większość barokowych kaznodziejów. Wynikała ona prymarnie z traktowania tradycji antycznej jako przydatnej tylko wtedy, jeśli poddana zostanie procesowi adaptacji i uzgodnieniu ze światopoglądem katolickim, co osiągnano na różne sposoby. Odnoszony do piśmiennictwa Węgrzynowicza termin *theologia symbolica* bliski jest pojęciu *theologia fabulosa*, używanemu przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, rozumianemu jako „przedstawienie prawdy pod osłoną (*velum*) mitu, dzięki której zyskuje ona większą dostojność”⁹. Mitologia zostaje w poezji Sarbiewskiego poddana już nie tylko alegorezie, ale wręcz, jak pisze Piotr Urbański, teologizacji¹⁰. Intencje Węgrzynowicza są jednak skromniejsze. Kaznodzieja traktuje mity w sposób instrumentalny, ponieważ, jak podkreśla Autorka, „[d]la niego mit nie stanowił wartości sam w sobie” (s. 373). Warto również zaznaczyć, że wykorzystanie materii mitologicznej w kaznodziejstwie, choć wydawać by się mogło – zwłaszcza z perspektywy współczesnej, przy niedostatecznej wiedzy o mechanizmach alegorezy – nieadekwatne do podejmowanej treści, to w czasach Węgrzynowicza całkowicie spełniało kryteria *decorum*, zwłaszcza w kontekście zadziwiających konceptów proveniencji biblijnej, np. zestawienia Maryi z nierządnicami czy metafory pijanego Boga:

Reformat posługując się nimi, wpisywał się jednak w wielowiekową tradycję stosowania ich przez najwybitniejszych teologów. Musiał też

⁸ Por. M. Walińska, *Mitologia w perswazji kaznodziejskiej. Zarys problematyki*, [w:] *Inwencja i inspiracja w kulturze wczesnonowoczesnej*, red. B. Niebelska-Rajca, M. Pieczyński, Lublin 2018.

⁹ P. Urbański, *Theologia fabulosa. Commentationes Sarbievianae*, Szczecin 2000, s. 15-17.

¹⁰ Tamże, s. 31.

mieć świadomość ich prowokacyjności. Tak karkołomne analogie pokazują zarazem, że właściwie wszystko przepuszczone przez filtr kaznodziejskiej wyobraźni mogło zostać uświęcone i stanowić materiał homiletyczny. (s. 391)

Wielopoziomowa analiza twórczości kaznodziejskiej, z uwzględnieniem podwójnej perspektywy – rekonstrukcji współczesnej Węgrzynowiczowi świadomości teoretycznoliterackiej i metodologii współczesnej – oraz ze świadomością kontekstu epoki, środowiska, wykształcenia i wzorców, doprowadziła do powstania monografii, w której określono istotę modelu kaznodziejstwa krakowskiego reformata. Zrozumienie specyfiki pisania symbolicznego wymaga znalezienia klucza interpretacyjnego, który Autorka nazywa semiotycznym, bądź – za Bonawenturą – *crux intelligibilis*. Patron reformatów nazywa w ten sposób narzędzie poznania Boga poprzez Pismo Święte i dzieło stworzenia. Na wymiar hermeneutyczny kaznodziejstwa Węgrzynowicza Kuran proponuje spojrzeć, wykorzystując jeszcze jedną perspektywę badawczą: pracę Elżbiety Wolickiej, która odnosi terminy zaczerpnięte z filozofii Paula Ricoeura do objaśnienia pojęcia *imago* w myśli doktora serafickiego¹¹. Trzy etapy poznania „obrazowego”, które Wolicka rozpoznała u Bonawentury (fenomenologiczny, hermeneutyczny i filozoficzny), to u Węgrzynowicza, jak pisze Kuran, raczej równolegle dopełniające się płaszczyzny. Kaznodzieja realizuje je poprzez: 1) dostrzeganie symboli i ich struktury, łączenie ich ze sobą; 2) poznanie poprzez obrazy-odwzorowania, warunkowane wiarą; 3) indywidualną, twórczą interpretację. Nazywając Węgrzynowicza hermeneutą, Kuran używa tego terminu z pełną świadomością jego znaczenia, odwołując się do etymologii czasownika *hermēneuein*, który oznacza: głosić (przekazywać słowa boskie śmiertelnikom, jak mitologiczny Hermes), objaśniać i przekładać (wyjaśniać ukryte znaczenia i poruszać się – za pomocą teologii symbolicznej – pomiędzy różnymi systemami semiotycznymi).

Rozprawa Magdaleny Kuran jest książką ważną i w pewnym stopniu przełomową. Większość autorów sięgających do twórczości Węgrzynowicza, włączając niżej podpisaną, ogranicza się do wybranych kazań, tematów, wątków. Czymś zupełnie odmiennym i nieporównanie trudniejszym od podejścia fragmentarycznego jest próba zobaczenia całości, nieograniczająca się jednocześnie do prostej deskrypcji. Odkrycie zasady organizującej twórczość krakowskiego reformata pozwala dostrzec istotę jego kaznodziejstwa, zrozumieć źródła i cele pozornych „cudów, dziwów, tłumaczeń różnych symbolów i dziwacznych interpretacji faktów historycznych”¹². Nie byłoby to zapewne możliwe bez filologicznego sposobu myślenia i badania. Kuran podąża za tekstem, odnajduje w nim i wyjaśnia tropy interpretacyjne, uwzględniając możliwie najpełniejszy kontekst historyczny, kulturowy, filozoficzny. Wszystko to sprawia, że recenzowana

¹¹ Por. E. Wolicka, *Hermeneutyka „imago” w tekstach św. Bonawentury*, [w:] *Św. Bonawentura. Życie i myśl*, red. S.C. Napiórkowski, E.I. Zieliński, Niepokalanów-Warszawa 1976.

¹² Uwaga Karola Estreichera o *Nuptiae Agni*, cyt. za: M. Kuran, „Przez zarzuconą subtelną bawełnicę...”, s. 409.

monografia w istotnym zakresie pogłębia dotychczasową wiedzę o jednym z ciekawszych pisarzy religijnych i stanowi ważny krok w badaniach nad staropolskim kaznodziejstwem.


BIBLIOGRAFIA

- Baran Z., *Antoni Węgrzynowicz, barokowy kaznodzieja i literat*, Kraków 1990 (praca doktorska, maszynopis).
- Jaroszewicz F., *Matka świętych Polska albo Żywoty świętych błogostawionych, wielbnych, świątobliwych, pobożnych Polaków i Polek*, Kraków 1767.
- Kuran M., *Barokowy kaznodzieja Antoni Węgrzynowicz o pijaństwie – konteksty kulturowe, socjologiczne i psychologiczne*, „Kultura – Media – Teologia” 2020, nr 43, s. 28–48.
- Kuran M., *Matematyka czartowska czy pobożna? Dwa oblicza astrologii w kazaniach reformata Antoniego Węgrzynowicza*, „Terminus. Czasopismo Wydziału Polonistyki UJ” 2015, t. 17, z. 1(34), s. 61–87.
- Kuran M., *O rękopisie „Melodyi Ś[więtego] Kazimierza” Antoniego Węgrzynowicza – spostrzeżenia i uwagi*, [w:] „Fons omnis honesti” – o literaturze w służbie wartości: tradycja antyczna, kultura ziemiańska, encyklopedyzm i komunikacja. Studia ofiarowane Profesor Marii Wichowej w 70. rocznicę urodzin i 45. rocznicę pracy naukowej, red. M. Kuran, Łódź 2020.
- Kuran M., *Pasyjny wymiar duchowości franciszkańskiej na przykładzie „Kazania na Wielki Piątek o męce Pana Jezusowej” reformata Antoniego Węgrzynowicza*, [w:] *Piśmiennictwo sakralne w dziejach Polski do końca XVIII wieku na tle powszechnym*, red. S. Bułajewski, J. Gancewski i A. Wałkowski, Józefów 2012.
- Kuran M., *„Przez zarzuconą subtelną bawełnicę...” – cognitio symbolica w kazaniach reformata Antoniego Węgrzynowicza (źródła, zastosowania, konteksty)*, Łódź 2022.
- Kuran M., *Reformackie kazania niedzielne doby baroku wobec tradycji postyllograficznej*, [w:] *Kościół w Polsce. Dzieje i kultura*, t. 9, red. J. Walkusz, Lublin 2010.
- Kuran M., *Uwagi o rękopisie zbioru kazań „Syllabus Marianus” Antoniego Węgrzynowicza*, „Prace Polonistyczne” 2021, t. 76, s. 185–214.
- Pawlak W., *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005.
- Pawlak W., *„O pewnym sposobie naszych literatów, że przy niewielkim czytaniu mogą się łatwo wielkimi erudydami pokazać”*. Kompendia jako źródło erudycji humanistycznej, [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyska, J. Partyka, Warszawa 2009.
- Urbański P., *Theologia fabulosa. Commentationes Sarbievianae*, Szczecin 2000.
- Walińska M., *Mitologia w perswazji kaznodziejskiej. Zarys problematyki*, [w:] *Inwencja i inspiracja w kulturze wczesnonowożytnej*, red. B. Niebelska-Rajca, M. Pieczyński, Lublin 2018.
- Wolicka E., *Hermeneutyka „imago” w tekstach św. Bonawentury*, [w:] *Św. Bonawentura. Życie i myśl*, red. S.C. Napiórkowski, E.I. Zieliński, Niepokalanów–Warszawa 1976.

Marzena Walińska – dr hab., profesor UŚ w Katowicach, zatrudniona w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się badaniami nad tradycją mitologiczną w literaturze staropolskiej, barokowym kaznodziejstwem oraz retoryką dawną i współczesną. Jest autorką rozpraw z ww. zakresów oraz książek: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych* (2003); *Słodki i okrutny. Wizerunek Kupidyna w literaturze staropolskiej* (2008); „*Żywoty świętych ten Apollo pieje*”. *Studia nad tradycją mitologiczną w literaturze staropolskiej* (2018).

E-mail: marzena.walinska@us.edu.pl

KATARZYNA BADOWSKA
Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-6149-5612>



Książki, czyli wety rozkoszne naszego ducha

Recenzja książki Anny Nosek
„Co dać dziecku na gwiazdkę?”
*Studia nad kulturą czytelnictwem
i krytyką literatury dla młodych
odbiorców w XIX wieku*, Universitas,
Kraków 2021, ss. 224

STRESZCZENIE

Artykuł recenzyjny dotyczy publikacji Anny Nosek *„Co dać dziecku na gwiazdkę?” Studia nad kulturą czytelnictwem i krytyką literatury dla młodych odbiorców w XIX wieku* (Kraków 2021). Wskazano, że publikacja ta to potrzebny, syntetyczny opis miejsca



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 2022-09-07; verified: 2022-09-15; Accepted: 2022-09-30

i roli książki w pojmowaniu ludzi epoki, dokonany przez badaczkę od lat zajmującą się literaturą dla dzieci i młodzieży. Doceniono wnikliwość autorki, zwłaszcza fragmenty poświęcone ustaleniu modelu XIX-wiecznej dobrej książki dla małego odbiorcy. Uwagi krytyczne dotyczą natomiast m.in. ogólnikowości i nieostrości używanej przez badaczkę frazy „dla młodych odbiorców”.

Słowa kluczowe

literatura dla dzieci, książka – XIX wiek

SUMMARY

Books, or the Delicious Desserts for Our Spirit. A Review of Publication by Anna Nosek “What to Give a Child for Christmas?” *Studies on Reading Culture and Literary Criticism for Young Readers in the 19th Century*, Universitas, Kraków 2021

The review article concerns the publication by Anna Nosek “Co dać dziecku na gwiazdkę?” *Studia nad kulturą czytelnictwa i krytyką literatury dla młodych odbiorców w XIX wieku* (“What to Give a Child for Christmas?” *Studies on Reading Culture and Literary Criticism for Young Readers in the 19th Century*). The article indicates that this publication is necessary, concise description of the place and role of the book, made by a researcher who has been analyzing literature for children and adolescents for many years. The author’s insight was appreciated, especially the fragments describing a model of a 19th-century “good book” for children. Critical comments concern, among others, the vagueness of the phrase “for young readers” used by the researcher.

Keywords

children’s literature, book – 19th century

Tytuł publikacji Anny Nosek celnie oddaje miejsce książki dziecięcej w XIX-wiecznej przestrzeni kulturowej. Do połowy stulecia produkcja literacka dla młodszych czytelników wynosiła zaledwie kilka tytułów rocznie. U schyłku wieku liczba ta była już co prawda mniej więcej dziesięciokrotnie wyższa¹, ale nadal piśmiennictwo dla niedoroslých sytuowało się na peryferiach rynku wydawniczego. Oficyna Michała Arcta w katalogu z 1892 roku na 480 swoich pozycji reklamowanych czytelnikom jedynie 36 adresowała do młodszych odbiorców. Firma Gebethnera i Wolffa oferowała w sumie 1272 tytuły, z czego 119 dla dzieci i młodzieży².

¹ Między 1 grudnia 1899 a 1 grudnia 1900 roku ukazały się 63 książki dla dzieci, w tym 55 beletrystycznych – zob. K. Krzeczowski, *Nieco ze statystyki. Książka dla dzieci i młodzieży*, „Poradnik dla Czytających Książki” 1901, nr 23, s. 18–20.

² *Katalog księgarni i składu nut oraz ekspedycji pism krajowych i zagranicznych Michała Arcta*, Warszawa 1892; *Katalog dzieł nakładowych (lub w większej ilości nabytych) księgarni Gebethnera*

Książka dla dzieci była dobrem odświętnym – dosłownie i w przenośni. Ukazywała się zazwyczaj w grudniu, przed Bożym Narodzeniem, gdy rodzice poszukiwali prezentów choinkowych dla swoich pociech. Za praktyką wydawców szły głosy krytyków, którzy o literaturze dziecięcej pisali na ogół właśnie przy okazji przeglądu „nowości kolędowych”. Stałą rubrykę takich corocznych gwiazdkowych zestawień krytycznych można było znaleźć m.in. w „Bluszczu” – zainaugurowała ją w 1866 roku poetka i powieściopisarka Maria Ilnicka.

Spostrzeżeniem takiej praktyki wydawniczej Janusz Dunin, niestrudzony poszukiwacz bibliofilskich perełek, zamykał swe znakomite, pionierskie pod wieloma względami opracowanie *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych* (1991). I sygnalizował: „Oceny i postulaty tych bibliografii zalecających wymagają jeszcze dokładniejszego przebadania”³. Przywołuję ten cytat, ponieważ książka Anny Nosek zaczyna się niejako od miejsca, w którym zawieszał głos łódzki bibliolog. Badaczka wzięła pod lupę przede wszystkim poradniki lekturowe, które – jak podkreśliła we *Wstępie* – miały w XIX wieku bardzo duży zasięg społeczny, były materiałami poszukiwanymi i chętnie nabywanymi, o czym świadczy liczba ich wznowień, a przygotowywali je cenieni księgarze, pedagogzy, pisarze, publicyści i uczeni. Właśnie tytuł jednego z nich, autorstwa Władysława Nowickiego, wykorzystywała Nosek jako tytuł własnej publikacji⁴. Emblematycznie ujęła za jego pomocą swój kluczowy wniosek dotyczący pozycji książki w świecie dziewiętnastowiecznego dziecka: postrzeganie jej jako przedmiotu niepowседневnego, uwznioślonego, niemal sakralnego, daru powiązanego z nadejściem Chrystusa (s. 7–9). Nowicki, reklamując książkę jako najlepszy świąteczny podarek, nazywał ją nie tylko pochodnią oświecającą drogę, przyjacielem i doradcą, ale i – obrazowo – „wetami rozkosznymi naszego ducha”⁵.

O ile pierwsza część tytułu publikacji Nosek została znakomicie dobrana, o tyle druga nie do końca adekwatnie ujmuje przedmiot analiz. Należałoby – jak sądzę – odwrócić kolejność zasygnalizowanych obszarów badawczych, autorka bowiem zajmuje się niemal wyłącznie krytyką literacką, a kulturą czytelnictwa tylko w tym zakresie, w jakim stanowiła ona teren XIX-wiecznej refleksji krytycznoliterackiej związanej z wartościowaniem książki i czytelnictwa w omawianym okresie. Nie opisuje zatem i nie diagnozuje kultury czytelnictwa niedorosłych odbiorców, a jedynie rekapitułuje postulaty i opinie dotyczące niektórych jej aspektów podnoszonych przez ówczesnych krytyków. Ma zresztą tego świadomość, skoro we *Wstępie* zapowiada, iż jej „publikacja stanowi próbę syntetycznego zarysu polskiej krytyki literatury dla młodych czytelników w XIX wieku” (s. 11), nie wkra-
cza na tereny historii i socjologii czytelnictwa, a analizy opiera na źródłach

i Wolffa, 1894. Zawartość tych katalogów omawia A. Boruc, *Katalogi księgarskie i wydawnicze drugiej połowy XIX wieku jako źródło informacji o książce*, „Wiek XIX” 2012, s. 561–575.

³ J. Dunin, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991, s. 164.

⁴ W. Nowicki, *Co dać dziecku na gwiazdkę? Przegląd literatury dla dzieci i młodzieży z ostatniego siedmioletnia* (odbitka z „Przeglądu Pedagogicznego” 1885), Warszawa 1886.

⁵ Tamże, s. 1. Cyt. za: A. Nosek, dz. cyt., s. 9.

krytycznoliterackich (poza wspomnianymi poradnikami lekturowymi są to recenzje i omówienia w czasopismach zarówno dla dorosłych, jak i dla dzieci, przedmowy do wielu dzieł etc.), sporadycznie odnosząc się również do poradników edukacyjnych i wychowawczych, których autorzy udzielali chętnie lekturowych wskazówek (takich jak *Myśli o kształceniu siebie samego* (1873) Michała Wiszniewskiego czy *Poradnik dla młodych osób w świat wstępujących* (1891) Wandy Reichsteinowej). Takie ujęcie kierunkuje już pierwszy rozdział pracy, przybliżający historię XIX-wiecznej krytyki oraz sylwetki i opinie krytyków literatury dla dzieci i młodzieży.

Trzeba też na wstępie zaznaczyć, że publikacja Anny Nosek nie jest monografią obejmującą temat całościowo i wyczerpująco. To uporządkowany logicznie zestaw studiów i szkiców naświetlających ważne, ale wybrane jego aspekty. Nie jest to absolutnie zarzut. Badaczka ma świadomość, że o literaturze dziecięcej minionych wieków całkiem sporo już napisano, zna prace swoich poprzedników (o czym świadczą obszerność bibliografii oraz częste powoływanie się na autorytet innych badaczy⁶) i słusznie nie zamierza wywierać otwartych już drzwi. Z tego powodu wiele kwestii ujmuje syntetycznie, na zasadzie rekapitulacji wiedzy bądź badawczego rekonesansu. Taki charakter ma też rozdział pierwszy. Przypomina w nim autorka opinie najważniejszych krytyków zabierających głos w sprawie książki dziecięcej, porządkując ów skrótowy przegląd chronologicznie. Wskazuje, że pierwsze artykuły poruszające temat książki dziecięcej miały charakter postulatyczny, tzn. dopiero uzmysławiały zarówno twórcom, jak i wydawcom potrzebę powołania literatury dla dzieci jako odrębnego działu piśmiennictwa (s. 17). Recenzje utworów zaczęły się pojawiać oczywiście dopiero po publikacji pierwszych rodzimych dziełek adresowanych do młodych czytelników, które – tu badaczka idzie tropem klasycznych już ustaleń – wyszły spod pióra Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, Izabeli Czartoryskiej oraz Stanisława Jachowicza.

W rozdziale tym Nosek formułuje też kilka generalnych rozpoznań dotyczących postrzegania książki i jej miejsca w świecie dziecka. Oczekiwano, że książka ta będzie użyteczna, wesprze edukację i wychowanie, dlatego jeszcze w 1. połowie XIX wieku w zasadzie bardziej miała charakter popularnonaukowy niż literacki, popularyzowała wiedzę z zakresu historii, geografii i botaniki, kształtowała zmysł moralności i gospodarność. Co ciekawe, jak dowiadujemy się z publikacji Nosek, oczekiwano, że na straży wysokich standardów będzie stał krytyk literacki, który – co podkreślała wielokrotnie przywoływana w pracy Maria Ilnicka – powinien posiadać przygotowanie pedagogiczne, ale też być swoistym wzorcem osobowym, właściwie wypełniać „swoje obywatelskie i moralne powinności” (s. 42). Wobec dzisiejszej popularności serii *Koszmarne Karolek*, zaciekawienie budzi też uwaga badaczki, że w XIX wieku książeczki z bohaterami-rozrabiakami uważano za niewychowawcze i niewskazane. Adolf Dygasiński negatywnie oceniał np. publikację *Jak psotnikiem bywa* Romana Nowiny. Troska o izolowanie dzieci

⁶ Trochę niezrozumiałą jest brak odniesień do opracowanej przez Elżbietę Boczar obszernej *Bibliografii literatury dla dzieci i młodzieży. Wiek XIX* (Warszawa 2010). Analiza tego zestawienia mogłaby być źródłem ciekawych rozpoznań i wniosków.

od obrazów brutalności i zła oraz niewzbudzanie w nich strachu skutkowało z kolei odradzaniem *Dwudziestu tysięcy mil podmorskiej żeglugi* Juliusza Verne'a.

Rozdział I jest rodzajem introdukcji do dwóch kolejnych, bodaj najciekawszych w całej książce Nosek. Analizując wiele różnorodnych wypowiedzi krytycznoliterackich w epoce, badaczka odtwarza model XIX-wiecznej dobrej książki dla młodego odbiorcy. Jego cztery fundamenty stanowią według niej: rodzimość, odrębność od piśmiennictwa dla dorosłych, dydaktyzm połączony z zabawą oraz pod koniec wieku – ilustracje. Każdemu z tych kryteriów poświęca osobny passus swego opracowania. Te fragmenty zawierają najwięcej rozpoznań własnych autorki, nowych, znakomicie popartych cytatami z dawnych krytyków. Pokazują one, jak wyostrzone kryteria stawiano przed książką dziecięcą i jej twórcami: „społeczeństwo powinno nieudolnych pisarzy dla młodocianego wieku pozywać przed sąd swój, tak o szkody, jak i stracone korzyści” – grzmiała Ilnicka (s. 68). Szkoda jednak, że pokazując, jaki miał być postulowany stan idealny piśmiennictwa dla młodszych odbiorców, badaczka nie pokusiła się o porównanie oczekiwań wobec książek adresowanych do dziewcząt i chłopców. W okresie obowiązywania różnych dla obu płci modeli edukacji i wychowania oraz odmiennych funkcji społecznych mężczyzn i kobiet zapewne lekturowe zalecenia musiały być nieco zróżnicowane. Sygnałem tego są choćby *Listy do panny R. o sposobie czytania i wyboru książek dla kobiet* Fryderyka H. Lewestama, drukowane w kilku numerach „Kłosów” w 1868 roku, czy rozprawka Ilnickiej *Kobieta wobec poezji* („Bluszcz” 1867) – obie te prace, choć w innych kontekstach, przywoływane są zresztą w recenzowanej pozycji, a w ostatnim rozdziale autorka pisze o aprobatywnym stosunku do swojej odmiany gatunkowej, jaką była powieść dla dorastających dziewcząt.

Interesujące są rozpoznania dotyczące propagowanego modelu lektury, której motywacją powinno być poszukiwanie nie rozrywki, lecz wiedzy. Zadziwia szczegółowość zaleceń dotyczących sposobów i technik czytania. Badaczka pokazuje, że XIX-wieczni krytycy krok po kroku uczyli kontaktu z książką, zalecając postępowanie od pozycji łatwych i przystępnych do coraz trudniejszych, odradzając wiele lektur na raz oraz czytanie nałogowe, a zalecając powolne i refleksyjne poznawanie treści. „Należy nauczyć się czytać jak krytyk już w wieku młodzieńczym – oto dziewiętnastowieczny ideał osoby czytającej” – ciekawie podsumowuje Nosek (s. 105).

Kolejne trzy rozdziały opracowania (IV-VI) dotyczą wartościowania różnych rodzajów i gatunków w obrębie literatury dziecięco-młodzieżowej. Badaczka rozpoczyna od omówienia roli poezji, ponieważ w XIX wieku podkreślano „jej prymarny charakter w porównaniu z innymi formami twórczości” (s. 130) i uważano, że – uwrażliwiając małego człowieka – rozwija go ona duchowo, moralnie oraz uczuciowo. Zaznacza, że polecano do czytania utwory polskich romantyków, przede wszystkim Adama Mickiewicza *Powrót taty* dla młodszych, ballady dla nieco starszych i *Pana Tadeusza* „dla wszystkich”. Ale już dzieła Krasińskiego i Słowackiego, nawet te dziś obecne w kanonie lektur szkolnych, uważano – poza nielicznymi wyjątkami – za zbyt trudne oraz nasycone bólem i zwątpieniem, nieakceptowanymi w literaturze dla niedorośliwych. Jest to bardzo ciekawy fragment

książki Nosek, ponieważ dobitnie uświadamia, że literatura miała w pojęciu Polaków propagować wzorzec życia i człowieka, a zatem chronić przed smutkiem, eliminować obrazy zła i zgorzenia. Najwyżej ceniono tę o pogodnym wydźwięku i łagodnej tonacji estetycznej, a o przydatności danej pozycji dla dziecka decydowały nie tyle jakości artystyczne tekstu, ile zasady pedagogiki. Potwierdza to świetnie użyty przez badaczkę cytat z rozprawy Piotra Chmielowskiego *Poezja w wychowaniu* (s. 137), wart przytoczenia i tu:

Hugo, Mnich, Arab, Żmija, Lambro, a nawet Jan Bielecki, Mindowe i Maria Stuart jakież skutek wyrzecz mogą w piersi młodzieńczej? W najlepszym razie mogą ją przejąć jakimś smutkiem bez podstawy, zniechęceniem do ludzi, w najgorszym zaś, rzucą zarody zwątpienia w szlachetne uczucia, w miłość, a upoetyzowania zdrady, mściwości, które to zarody przy dalszych sprzyjających okolicznościach przejdą może w bajroniczne, a co gorsza cyniczne usposobienie.

Najwięcej uwagi poświęca badaczka, co zrozumiałe, poezji Stanisława Jachowicza oraz Marii Konopnickiej. Pierwszy, jak pisze, stał się „ikoną, ojcem polskiej poezji dla dzieci” (s. 138), cenionym – jak czytamy – za pedagogikę zgodną z zasadami rodzimego polskiego modelu wychowania, znajomości dziecięcych emocji, polszczyznę adekwatną do wieku odbiorców, swojskość i serdeczność. Przywołane przez Nosek wypowiedzi krytyczno-literackie świadczą o tym, że dla współczesnych był niewątpliwie mistrzem, a jego poezje – arcydziełami w swoim rodzaju. Konopnicką badaczka prezentuje natomiast jako tę autorkę, która rozpoczęła „nową erę” w literaturze dla najmłodszych: „[...] przyczyniła się do ewolucji poezji dla dzieci – od modelu dydaktycznego, którego niedościgłym mistrzem w XIX wieku był Jachowicz, do liryki dziecięcej opartej na modelu pieśniowym” (s. 141). Trudno się z jej argumentacją nie zgodzić.

Na drugim biegunie krytyka literacka sytuowała baśń, której ocenom Anna Nosek poświęciła rozdział V swego opracowania. Punktem wyjścia jest konstatacja o uprzywilejowaniu w XIX-wiecznym programie estetycznym nurtów realistycznych oraz racjonalizmu, jako pochodnej ideałów oświeceniowych, co oznaczało niechętny stosunek do baśniowości. Interesując z punktu widzenia dzisiejszego pojmowania książki dziecięcej brzmia przywoływane przez badaczkę zarzuty wobec *Podróży Guliwera* jako lektury, w wyniku której „słaby rozum dziecka [...] ponosi szwank konieczny”⁷, czy *Kopciuszek*, który pokazując zalety zemsty i kłamstwa, może – według Adolfa Dygasińskiego – przynieść szkodę moralną⁸. Co ciekawe, czytanie baśni (w tym autorstwa braci Grimm) odradzano także nie tylko dlatego, że ten gatunek nie unika scen okrutnych, mogących – jak sądzono – rozbudzić okrucieństwo w małych odbiorcach (s. 154), ale również, by przeciwdziałać rozbudzaniu skłonności marzycielskich i wiary w nadnaturalność, które

⁷ A. Dygasiński, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1884, s. 26. Cyt. za: A. Nosek, dz. cyt., s. 150.

⁸ Zob. tamże, s. 29.

zaburzają trzeźwy osąd rzeczywistości. Henryk Wernic, autor *Praktycznego przewodnika wychowania* (1891), winił baśnie nawet za nerwowość pokolenia końca wieku (s. 152). Badaczka, zaznaczając, że byli w epoce także zwolennicy baśni ludowej, sygnalizuje, że przychylniejszym okiem patrzono generalnie na te utwory, w których fantastyka przybierała konwencję opisu marzenia sennego, jak w *Guciu zaczarowanym* (1884) Zofii Urbanowskiej, jednej z najbardziej poczytnych książek dziecięcych nie tylko końca stulecia (była ona lekturą dzieciństwa m.in. Czesława Miłosza). Jest to rozpoznanie jak najbardziej słuszne, podobną praktykę „przemycania” kwestii metafizyczno-transcendentnych obierali przecież pozytywistyczni twórcy dzieł dla dorosłych, choćby Prus w *Śnie* czy *Nawróconym*. Dopiero estetyka modernizmu oraz – jak zaznacza Nosek – rozwój badań nas psychiką i potrzebami dziecka pozwoliły dowartościować baśń w końcu stulecia. Z tego okresu pochodzi m.in. *O krasnoludkach i sierotce Marysi* (1896) Marii Konopnickiej, uważana „za wzór pisarstwa dla dzieci” (s. 161). Na zakończenie rozdziału badaczka przypomina kilka zapomnianych dziś utworów baśniowych, które u schyłku XIX wieku budziły zachwyty małych czytelników i były polecane przez krytyków, jak *Bajka o Karliku Gogu* Stefana Gębarskiego i *Walek* Jadwigi Chrzęszczewskiej.

W książce nie mogło zabraknąć rozdziału na temat powieści historycznej, która w okresie zaborów rozwijała się nadzwyczaj dynamicznie i której poznawanie sytuowano – jak słusznie pisze Nosek – w kręgu powinności narodowych, patriotycznych (s. 165). Badaczka przypomina m.in. fragment przedmowy do *Śpiewów historycznych* (1816), w której Julian Ursyn Niemcewicz wyrażał przekonanie, że informowanie młodzieży o dziełach przodków oraz o najświetniejszych momentach w dziejach narodu to najskuteczniejszy środek szczepienia patriotyzmu i wychowywania obrońców kraju. Rekapitułując dominujące opinie tych pisarzy i publicystów, którzy w utworze literackim chętnie widzieli swoisty podręcznik historii Polski, Nosek nie zapomina jednak i o krytykach zwrotu ku przeszłości (jak Aleksander Świętochowski), aktywnych zwłaszcza w pierwszej fazie pozytywizmu. Wskazuje, że w zapałaniu w dawne wieki widzieli oni zagrożenie marazmem i kultem śmierci, dlatego apelowali o koncentrację na życiu, a zadania jednostek upatrywali przede wszystkim w kształtowaniu aktualnego oblicza rzeczywistości w warunkach niewoli. Rozdział ten pozostawia jednak spory niedosyt. Znaczenie edukacji patriotycznej sprawiło, że w okresie zaborów powstało – jak przypomina badaczka za ustaleniami Gertrudy Skotnickiej⁹ – ponad 150 powieści historycznych dla młodych odbiorców, dlatego trudno zrozumieć, dlaczego w książce mowa jest, i to przy bardzo dużym poziomie ogólności, zaledwie o trzech dziełach: wspomnianych już *Śpiewach historycznych* Niemcewicza, *Dziejach Polski potocznym sposobem opowiedzianych* Joachima Lelewela (1829) oraz *Bitwie pod Raszynem* (1881) Walerego Przyborowskiego (badaczka interesująco pisze o niejednoznacznym odbiorze tej ostatniej powieści, w której obrazy przemocy i walk uznawano za niepedagogiczne

⁹ Zob. G. Skotnicka, *Tradycje narodowo-kulturowe w polskiej powieści historycznej dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Tradycje narodowo-kulturowe w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. taż, Warszawa 1996.

i demoralizujące młodzież). Dziwi zaledwie wymienienie z nazwiska tak popularnych w epoce autorek utworów historycznych dla młodych czytelników, jak Zuzanna Morawska i Jadwiga Teresa Papi; zwłaszcza tej drugiej, która napisała ponad dwadzieścia cenionych nawet przez krytykę utworów o dawnych dziejach¹⁰. Warto było też wspomnieć o praktyce przygotowywania *ad usum Delphini* edycji znanych dzieł historycznych dla dorosłych, m.in. *Trylogii* Henryka Sienkiewicza (przerobionej przez Janinę Sedlaczkową, notabene także autorkę utworów historycznych i beletryzowanych biografii wielkich Polaków przeznaczonych dla młodszych odbiorców) czy *Pamiętek starego szlachcica* Henryka Rzewuskiego (które – opatrzone ilustracjami – ukazały się w wersji ułożonej dla młodzieży przez Jerzego Laskarysa).

Ponieważ w XIX-wiecznej krytyce koncentrowano się przede wszystkim na wskazaniach, jaka powinna być literatura dla młodych odbiorców, teoretyzowano i wysuwano postulaty, a strona recenzencka była znacznie słabiej rozwinięta, czytelnikowi książki Anny Nosek nieustannie towarzyszy pytanie o to, które konkretnie pozycje były zalecane bądź odradzane. Odpowiada na nie autorka szerzej w ostatnim rozdziale. Poza uwagami o niechętnym stosunku do powieści detektywistyczno-kryminalnych (wspieranym autorytetem znanego pedagoga i psychologa Jana Władysława Dawida) oraz o szerokim aprobowaniu tzw. powieści pensjonarskich, badaczka opisuje, jak wartościowano klasykę literatury obcej, m.in. *Przypadki Robinsona Kruzo* Daniela Defoe oraz inne „robinsonady” czy *Małe kobietki* Louisy May Alcott. Powraca też do ocen utworów Verne’a oraz *Podróży Guliwera*, przy czym na s. 184 zupełnie odmiennie prezentuje recepcję tej ostatniej niż na s. 150.

Publikacja *Co dać dziecku na gwiazdkę?* nie proponuje odkrywczego spojrzenia na XIX-wieczną literaturę dziecięcą, nie stawia radykalnych tez, toteż rozpoznania autorki nie budzą niezgody. Jest jednak potrzebnym, syntetycznym opisem dotyczącym miejsca i roli książki w pojmowaniu ludzi epoki, napisanym przez badaczkę od lat zajmującą się literaturą dla dzieci i młodzieży.

Na koniec jednak dwa zarzuty. Pierwszy, drobny, odnosi się do powielania pewnych treści w różnych szkicach tomu. Drugi, poważniejszy, dotyczy nieprecyzyjności użytego w tytule określenia „literatura dla młodych odbiorców”. Nawet jeśli w najnowszych badaniach nad literaturą dla dzieci i młodzieży kwestia zdefiniowania przedmiotu badań wciąż pozostaje aktualna, to nie ma wątpliwości, że literaturę tę warto dzielić na trzy grupy: dla dzieci młodszych, dla dzieci starszych oraz dla młodzieży¹¹. Określenie „dla młodych odbiorców” zaciera granicę pomiędzy tym, co przeznaczone dla dziecięcego, a co dla młodzieżowego odbiorcy, a przecież już najwcześniejsze polskie utwory, czyli wierszyki Jachowicza i powieści Klementyny Hoffmanowej, adresowane były do odmiennych grup wiekowych. U schyłku XIX wieku świadomość tego rozróżnienia była już powszechna¹².

¹⁰ O jej twórczości, ale współczesnej, wspomina badaczka krótko w rozdziale ostatnim.

¹¹ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, [Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. *Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 13–24.

¹² Zob. m.in. J. Papuzińska, *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*, Warszawa 1988, s. 118.

Niezawężenie przedmiotu badań choćby kategoriami wiekowymi, podyktowane zapewne niechęcią do wikłania się w metodologiczne zawilości i spory, uznać niestety należy za „unik”.

BIBLIOGRAFIA

- Boczar E., *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży. Wiek XIX*, Warszawa 2010. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323518389/>
- Boruc A., *Katalogi księgarskie i wydawnicze drugiej połowy XIX wieku jako źródło informacji o książce*, „Wiek XIX” 2012, s. 561–575.
- Czabanowska-Wróbel A., [Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. *Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 13–24.
- Dunin J., *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991.
- Katalog dzieł nakładowych (lub w większej ilości nabytych) księgarni Gebethnera i Wolffa*, Warszawa 1894.
- Katalog księgarni i składu nut oraz ekspedycji pism krajowych i zagranicznych Michała Arcta*, Warszawa 1892.
- Krzczkowski K., *Nieco ze statystyki. Książka dla dzieci i młodzieży*, „Poradnik dla Czytających Książki” 1901, nr 23, s. 18–20.
- Nowicki W., *Co dać dziecku na gwiazdkę? Przegląd literatury dla dzieci i młodzieży z ostatniego siedmioletnia (odbitka z „Przeglądu Pedagogicznego” 1885)*, Warszawa 1886.
- Papuzińska J., *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*, Warszawa 1988.
- Skotnicka G., *Tradycje narodowo-kulturowe w polskiej powieści historycznej dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Tradycje narodowo-kulturowe w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. G. Skotnicka, Warszawa 1996.

Katarzyna Badowska – adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje ją zwłaszcza problematyka nowoczesnej podmiotowości jako temat literatury przełomu XIX i XX wieku oraz twórczość Stanisława Przybyszewskiego. Jest autorką książki *„Godzina cudu”. Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (2011). Pod jej redakcją i współredakcją ukazały się m.in. takie tomy, jak: *Liryka Młodej Polski. Interpretacje* (2017), *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych* (2014), *Ulica – zaułek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (2013) czy *Poeta ze średniowiecznej ekstazy. Książki Antoniego Szandlerowskiego (1878–1911)* (2022).

E-mail: katarzyna.badowska@uni.lodz.pl

ROZMOWA (NIE TYLKO)
O CZYTANIU
CONVERSATION (NOT ONLY)
ABOUT READING

Śmierć i Pabianice

Z Łukaszem Barysem o powieści *Kości, które nosisz w kieszeni* rozmawia Maciej Robert (zapis spotkania w Domu Literatury w Łodzi 7 lutego 2022 roku)

Maciej Robert: Łukaszu, jesteś autorem dwóch książek. Debiut poetycki to zbiór *Wysokie Słońce*, wydany w 2020 roku, pierwsza publikacja prozatorska, rok późniejsza, to powieść *Kości, które nosisz w kieszeni*, za którą otrzymałeś „Paszport Polityki”. I stąd sława, mierzona również liczebnością dzisiejszej publiczności. Wypadałoby zacząć od śmierci, bo twoja powieść w dużej mierze o śmierci traktuje i o tym, jak świat żywych i świat umarłych wzajemnie się przenikają. Mógłbym na początek zadać ci pytanie, czy wierzysz we współistnienie świata żywych i umarłych, ale zadam inne, stopniując napięcie: czy wierzysz w znaki coś zapowiadające, w przesady, zabobony, wyrocznie?

Łukasz Barys: Staram się nie wierzyć, chcę racjonalnie podchodzić do rzeczywistości, ale czasami liczba znaków, która, mam wrażenie, mnie otacza, sprawia, że nieco na przekór sobie zaczynam wierzyć w różnorakie



nachodzące na siebie i na mnie sensory. To trochę widać w moich książkach (bo piszę o duchach i nawiedzeniach), ale też w postaciach bohaterów, bardzo wyczulonych na kwestie duchowe, na religię, przesąd, zabobon. Ja się z nimi utożsamiam, nie ironizuję na ich temat. Staram się nie widzieć znaków, na przykład w przyrodzie – i patrzeć na podupadłe mocno środowisko realistycznie, a nie metaforycznie. Znaki czasami rodzą się tam, gdzie nie powinno ich być (bo to pozornie przestrzeń zarezerwowana dla człowieka i racjonalnego myślenia) – w szumie radia, popsutym zegarku, plującej, zacinającej się drukarce, tynku na ścianach. Pięknie o tych wszystkich znakach i przecuciach związanych ze zmarłymi pisze w książce *Wszystko dla naszych zmarłych* Vinciane Despret.

MR: A przeznaczenie?

ŁB: Trudno powiedzieć. Wydaje mi się, że w przeznaczenie nie wierzę. Chociaż może to się gryzie trochę ze sobą. Pociągają mnie różne wizje przeznaczenia, szczególnie literackie, taki szkolny przykład – *Król Edyp*. Bohater jak lalka ciągnany z miejsca na miejsce, aż do spełnienia swojego przeznaczenia. Literacko jest to bardzo ciekawe, szczególnie w połączeniu z determinizmem, bo przeznaczenie brzmi bardzo antycznie, donośnie i poważnie, a determinizm – współcześnie, doraźnie, realnie.

MR: Bardzo się cieszę, że powiedziałeś o przeznaczeniu literackim. 3 lutego 1997 roku, cztery dni temu, skończyłeś dwadzieścia pięć lat. A w historii literatury ta data – 3 lutego 1997 roku – zapisała się też w inny sposób, ponieważ w tym dniu zmarł, czy też popełnił samobójstwo, Bohumil Hrabal.

ŁB: No właśnie to...

MR: ...i ja tu widzę jakiś znak od bogów literatury: jeden pisarz odchodzi, narodził się następny.

ŁB: Z Pragi kawał drogi do moich Pabianic, ale co kilometry wazą wobec przeznaczenia? Odkrywszy tę okoliczność, o której mówisz, byłem bardzo zdziwiony i podekscytowany. Widać więc, że znaki, szczególnie takie, są dla mnie jednak ważne. Hrabala bardzo lubię, szczególnie *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, *Obsługiwałem angielskiego króla*... To są piękne książki...

MR: To nie jest wyłącznie kwestia numerologii literackiej, bo widziałbym więcej podobieństw. Bohumil Hrabal również zaczynał od poezji i szybko ją porzucił, nie wiem, czy ty będziesz kontynuował karierę poetycką, czy już zostaniesz na dobre prozaikiem. Po drugie, nazwisko Hrabal oznacza tego, kto grzebie w ziemi – *hrabal* to 'grzebał'. U ciebie już w pierwszym zdaniu grzebie się w ziemi. Poza tym co najmniej dwie duże, jeżeli chodzi o ich wartość literacką, powieści Hrabala, a więc *Postrzyżyny* i *Wesela w domu* opowiedziane są z punktu widzenia kobiety. W twojej powieści jest przecież tak samo, bohaterka to Ula. Skąd ten zabieg, że chciałeś się schować za Ulą?

ŁB: Jeszcze do Uli się odniosę, ale to bardzo ciekawe, co mówisz o znaczeniu nazwiska Hrabal! Widzę, że prawie na pewno muszą mnie prowadzić do celu różnorakie znaki i znaczkę. Ostatnio Przemek Owczarek uświadomił mi, że Urszula oznacza niedźwiedzicę, szukającą w ziemi. Więc w naszym śledztwie są dwa tropy, o których autor nie wiedział, a które – za sprawą jakichś niesamowitych zrządeń przeznaczenia albo podświadomości – jednak w tekście się ujawniają z dużą mocą...

MR: ...Urszulka u Kochanowskiego.

ŁB: Do tego nie chciałem nawiązywać, byłoby to zbyt oczywiste. Ula wzięła się stąd, że taka właśnie podziemna dziewczynka, dziewczynka grzebiąca w ziemi, wydała mi się osobą godną (i właściwą) do opowiedzenia tej historii, historii o szukaniu w ziemi czy obcowaniu z duchami. Bo, po pierwsze, wpisuje się w ten ciąg, w to dziedzictwo włókniarek, pracownic, matek, córek, sióstr. Pabianice są dla mnie bardzo kobiece, naznaczone kobiecym trudem. A Ula to trochę normalna dziewczynka, a trochę widmo, nadświadome i wyczułone na tematy społeczne i metafizyczne, taka bardzo niesamowita postać, która trochę chodzi do szkoły, trochę na cmentarz, trochę widzi duchy, a trochę snuje przypuszczenia na tematy zaangażowane politycznie.

MR: Narodziła się Ula. Poznajemy jej imię bardzo późno, bo dopiero na stronie 83, a nie jest to obszerna książka. Nikt nie zwraca się do niej po imieniu. Dopiero gdy pojawia się szkoła, to ta Ula wybrzmiewa chyba tylko po to, żeby stek wyzwick padł w jej stronę. Ula Brzydula, Ula Wieśniura, Ula Śmierdziula...

ŁB: Prawda, że rymuje się to imię? To może też był powód. Ale rzeczywiście, Ula jest bezimienna, przezroczysta. Wyzwiska mają wskazać na pewne obszary wykluczenia, wyolbrzymione oczywiście przez dzieci, które chcą Uli dopiec – bo przecież ona nie do końca pochodzi ze wsi... Ale czy u nas w Polsce nie jest tak, że każdy z zewnątrz to „wieśniak”?

MR: Wyzwiska na pewno ją w jakiś sposób stygmatyzują i piętnują. Powiedziałeś już o wieśniurze. Pochodzenie Uli jest w połowie wiejskie, bo tereny, na których stoi jej dom, to jeszcze do niedawna, jak sądzę, była wieś. Dopiero kilka, kilkanaście lat temu zostały zaanektowane przez miasto.

ŁB: Jest to powieść w pewien sposób *post-postchłopska*. Miasto wciągnęło wieś i zmiksowało z kośćmi, skórą i krwią. Została dziwna papka, którą zamieszkuje Ula z rodziną. Jest to obserwacja tyleż socjologiczna, co literacka. Socjologiczna, bo rzeczywiście dziś wsie zamieniają się w przedmieścia, prawdziwa wieś (razem z systemem wartości, który podtrzymuje w utworze umierająca babcia...) znika. A literacka dlatego, że powieść chłopska też nie ma prawie racji bytu, pisał o tym Myśliwski, żegnając się z kulturą chłopską.

MR: No i Ula jest znacząco odmienna od swoich kolegów czy koleżanek. Jest mocno wychylona w stronę śmierci. Powiedziałbym, że ma dosyć nietypowe hobby, bo lubi chodzić po cmentarzach.

ŁB: No tak. Ona mówi o sobie – przeczytam: „Nie miałam za wielu szkolnych wiadomości i zbierałam kiepskie oceny, nie wyróżniałam się z tłumu dziewcząt i mogłabym się pośród nich kiedyś rozpuścić, gdyby nie uwielbienie dla pabianickiego cmentarza”. Ula ma w sobie mnóstwo z widma, upodabnia się do swoich ulubieńców – Fabiana Baranowskiego i Marianny. Wchodzi w świat śmierci, zagłębia się w nim, grzebie, ucieka w śmierć od biedy i dzieciństwa, które też są straszne, pełne niezrozumienia, śmierci właśnie – ale innej.

MR: Pozwolisz, że też przeczytam fragment. Jest jednym, jak sądzę, z ważniejszych w tej książce: „Babcia nie rozumiała, że ludzie mają inne zainteresowania. Wolą uprawiać ogródek niż stare kości. A że nas żadne zainteresowania się nie imają, to chodzimy po cmentarzu. Bo na tenisa, basen, plastykę i harcerstwo nas nie stać. Cmentarze to kina dla biedaków, mówiła mama. Pracowała ciężko w Biedronce i choć starała się zapewnić nam przyszłość, to nie miała środków na pozalekcyjny rozwój zainteresowań. Spacerowanie po cmentarzu musiało nam wystarczyć za historię, literaturę, biologię i języki obce”. Jak się nad tym zastanowić, to ta koncepcja ma ręce i nogi, bo na cmentarzu wielu rzeczy ciekawych można się dowiedzieć, na przykład na starych cmentarzach można poznać języki obce, historię...

ŁB: I biologię!

MR: Powiedz, na ile cmentarna pasja wynikała z pandemii? Zamknięto nam centra handlowe, zamknięto nam lasy, ale cmentarzy nam nie zamknięto.

ŁB: Przez chwilę i one były zamknięte. Jednak nie, nie chciałem jeszcze do świata powieściowego dokładać pandemii. Pandemia to świeża, doraźna rzecz. Myślę, że czytelnicy nie są jeszcze na nią gotowi.

MR: Nie chciałeś dokładać pandemii, ale dołożyłeś wirusa.

ŁB: No tak, jest jakieś przeczucie pandemii... O wirusie rozmawia się w Biedronce podczas rozkładania na półkach towaru z dostaw. Bo ten towar – jak przeczuwa koleżanka matki Uli, pracownica Biedronki – może wirusa sprowadzić. Świat to w pewien sposób właśnie potencjalny cmentarz, pełen wirusów, które czekają na człowieka w lodowcach, puszczech... Ale wrócę do cmentarza prawdziwego: uwielbiam cmentarze, często po nich spaceruję, zastanawiam się nad losem poszczególnych zmarłych, podziwiam piękne pomniki. Dla Uli cmentarz to sfera *sacrum* i sfera przeżywania pierwszych miłości.

MR: Spacerować – rozumiem, randkę – rozumiem. Ale w powieści pojawia się nawet seks na cmentarzu!

ŁB: To jest pabianicka legenda miejska... Ale rzeczywiście – seks na cmentarzu... Tylko że cmentarz żydowski to właściwie dla pabianiczian nie jest cmentarz, ale jakaś dziwna przestrzeń, takie nie wiadomo co. Jest – i tyle. U mnie w szkole mówiło się, że pewna para chodzi tam właśnie uprawiać seks. Cicho, sucho, nikogo się nie spotka.

MR: Wiesz, że istnieje coś takiego jak nekroturystyka? Jest bardzo popularna w Ameryce Łacińskiej, ponieważ tam kult zmarłych ma się doskonale, obcowanie ze zmarłymi. Turyści uważają, że to jest piękna rzecz chodzić na cmentarz i cieszyć się życiem.

ŁB: Ameryka Łacińska, ojczyzna realizmu magicznego, zawsze będzie dla mnie źródłem inspiracji. Marquez przede wszystkim.

MR: Realizm magiczny od razu się ciśnie na usta w trakcie lektury twojej powieści. Już się przyznałeś do tego wpływu. No i atmosfera liryczna, poetycka. Pozostałeś poetą w swojej prozie.

ŁB: Tak! Wierzę, nieco na przekór wszystkim, że ludzie lubią poezję, ale może nie lubią czytać wierszy. Więc próbuję zakłąć poezję w swojej prozie. Poza tym chyba nie lubię pisać prozy... Takie prozatorskie, zwyczajne zdania – wydają mi się nudne, mało artystyczne.

MR: Ale twoje wiersze też są „prozatorskie”, obrazowe.

ŁB: To prawda. Cofniemy się w czasie?

MR: Tak, cofniemy się. To jest czas nieodległy, bo raptem niecałe dwa lata minęły od twojego debiutu poetyckiego – ale widzę, że ciągle, w swojej poezji i prozie, zajmujesz się obsesyjnie powtarzonymi motywami.

ŁB: Przeczytać? Wiersz nazywa się *Pętla*.

Nocą musiało być zimno:
 łód ściał oczko, zamknął białe ryby
 w wodzie.
 Teraz świeci słońce, wchodzę na tafłę,
 sprawdzam wytrzymałość słów.
 Sunę wzdłuż, naciskam i patrzę:
 w czerń ulatnia się trochę ciśnienia, to ze mnie.
 Lena stoi na mostku, więc sięgam po bryłkę,
 przez którą można oglądać słońce.
 Promienie rozpadną się, stopią w światło,
 ryby zamienią w brzuszki,
 ale pływać będą jak lilie: pozbieram lilie
 albo zapamiętam obraz, nieważne,
 nasi bliscy są tacy oddaleni, obcy i zimni.

To, co im mówię, zawiesza się i powraca
jako odbłask. Pieszkowi wzrok się zawiesza na rybce –
rybce pyszczek zawiesza się jak system.

Istotnie, wpuszczono nas w system,
lecz o nim wcale nie opowiedziano:
śmierć urosła nam w oczku lodem –
Lena leży na lodzie, zagląda w toń:
wśród białych ryb widzi babcię,
która zawiesza się i obraca na biały brzuch,
obraca na biały brzuch i zawiesza
z braku powietrza w systemie.
Wiercę dziurkę.
Skąd mam wiertło?

MR: No i oczywiście śmierć! Ale mamy też zamrożony staw, który jest w powieści, mamy psa pod innym imieniem, mamy zmarłą babcię, która jest w powieści. Sam tytuł wiersza może wiele sugerować, ale bardzo mnie zafrapował ostatni wers-pytanie, ponieważ bohater tego liryku wierci dziurkę, żeby spojrzeć na ten inny świat, być może świat umarłych. I sam sobie zadaje pytanie „Skąd mam wiertło?”. To właśnie pytanie chciałem ci zadać: skąd masz wiertło, którym przewiercasz dziurkę i podglądasz umarłych?

ŁB: Skąd mam wiertło? W wierszu zostawiłem to niedopowiedziane, bo tak naprawdę nie wiem. Może od poetów romantycznych, może od pisarzy spod znaku realizmu magicznego, może to kwestia wychowania w kraju, w którym pełno duchów, znaków, przeczuc, trupów, powstań (z grobu)? A może po prostu kwestia dzieciństwa, dorastania na wsi, z babcią, która uwielbiała pogrzeby i rozprawiała wciąż o zmarłych i o własnej, bliskiej śmierci...

MR: Pytanie jest poważne, a chcesz od niego uciec! Dobrze, geny, o których mówiłeś, rys charakterologiczny, edukacja, szczególnie bliski ci romantyzm z balladowością, upiorami i dziadami, ale widziałbym jeszcze jeden powód tego uwielbienia dla świata martwych.

ŁB: Pabianice.

MR: Pabianice.

ŁB: O Pabianicach trudno nie myśleć w kontekście śmierci. We wtorek kolejne wydanie „Nowego Życia Pabianic” z okładką *Centrum wymiera*. I statystki, że w ciągu pięciu lat 10 000 osób nam ubyło. Teraz kładą torowisko, dokopali się do cmentarza z XIX wieku i leżą te trumny na wierzchu, wszystko krąży wokół śmierci. Pabianice to może nie Polska B, bo to prawie centrum. Ale dla mnie to właśnie *Polska be*, taka druga strona świata, świat od podszewki.

MR: Coś mi się wydaje, że w twojej powieści jest więcej martwych bohaterów niż żywych.

ŁB: No tak, ale ci martwi są żywi, a ci żywi są martwi.

MR: A postać babci, o której wspomniałeś, zawieszona między tymi światami: przez połowę powieści żyje, potem umiera, ale powraca jako duch do swojej rodziny – i pojawia się dylemat. Dylemat obecny w wielu polskich rodzinach – nagrobek. Jest to bardzo ważna kwestia w rozmowach. Ten dylemat pojawia się często jeszcze przed śmiercią, pytanie o to, „jaki będę miała nagrobek”. I żeby postawić piękny pomnik, a nie taką wanienkę, jaką ma jej mąż.

ŁB: Nagrobek! Właśnie, babcia bardzo marzy o nagrobku.

MR: Tak, nagrobek wydaje mi się ogromnie ważny, ponieważ łączy te dwie dziedziny, które w twojej książce są istotne. Z jednej strony świat duchów, martwych, przenikający się z żywymi, a z drugiej – staranna analiza społeczna. Pogoń za nagrobkiem uzmysławia, że nawet po śmierci Polak-katolik chce się pokazać. Zastaw się, a postaw się.

ŁB: Na cmentarzu w Pabianicach dobrze widać ten kontrast – niemieckie pomniki są wielkie, piękne, rzeźby czy to Maryi, czy Jezusa, aniołki, inne postacie. Obok późniejsze, plastikowe, tymczasowe obrzeża nagrobne. Ci, którzy zostają *nad ziemią*, muszą zadbać o pomnik, o nagrobek i wtedy spleta się to, co niesamowite, z tym, co przyziemne, ludzkie. Chociaż wszystko to jest przyziemne. *Przyziemne, podziemne i nadziemne*. To właśnie język daje jakieś odpowiedzi. Tu potrzeba poezji, żeby odpowiedzieć.

MR: Czyli hierarchia społeczna świata żywych jest obecna również po śmierci, przynajmniej w formie fizycznej?

ŁB: Zdecydowanie! Można się zakochać w pięknym fabrykancie albo w jego córce Mariannie, ale czy im się to spodoba, skoro są przyzwyczajeni do luksusów? Hierarchia obowiązuje, trudno nie zauważyć i nie zinterpretować, kto kim był przed śmiercią, albo i po śmierci, ponieważ niektóre nagrobki czy pomniki są duże i okazałe, a niektóre skromne. Widać to najwyraźniej w zetknięciu z bohaterami przeszłości, bohaterami historii Pabianic, z którymi spotykają się bohaterowie mojej książki.

MR: Można powiedzieć, że babcia, która jest – nie wiem, czy można użyć tego słowa – *pariasem*, bo pochodziła z biednej rodziny, po śmierci również nim pozostaje, dlatego też zadaje się z lepszymi zmarłymi, zakochuje się w fabrykancie, Erwinie Fulde. Ale zastanawia mnie jedno: czy nie uważasz, że babcia została poniekąd oszukana? Po pierwsze, przez swoją rodzinę, na nagrobku, bo nie wystawiono jej pięknego, a po drugie – przez Kościół. Jest osobą wierzącą, i to nie na pokaz, nie jest to jakiś obłudny

katolicyzm. Czeka na księdza proboszcza, który przychodzi raz do roku, po kołędzie. A kiedy wreszcie przychodzi, to okazuje się, że nie tak to miało wyglądać.

ŁB: Tak, babcia została oszukana i przez Kościół, i przez facetów. Jest ufna, oddana wierze, wierna patriarchalnym regułom, ale z drugiej strony – podczas sceny na cmentarzu – nie ogląda się na męża, nie chce go z grobu wypuścić, tak samo prababcia. Jest więc w nich odrobina buntu, odrobina chociaż – gniewu i chęci „odbicia sobie” lat i w ziemi, i w małżeństwie, i w pracy. Potem babcia znowu zapomina, że powinna mężczyzn unikać – kocha Erwina Fulde, ale on ją zdradza...

MR: ...wrócił do żonki.

ŁB: Wrócił do żonki!

MR: Ula z kolei chce znaleźć dom Fabiana, w którym, nieżyjącym przecież, zakochała się. Idzie na bogate osiedle, gdzie mieszkał, i okazuje się, że nie może tego domu odszukać, bo wszystkie domy wyglądają jednakowo, nie wiadomo, gdzie mieszkał Fabian. I pojawia się w jej głowie myśl, przewrotna, że powinno się dekorować domy po śmierci mieszkańca.

ŁB: No właśnie, jak na wesele. Na weselach są balony, to w tym przypadku mogłyby być, jak Ula mówi, narty. Narty powinni powiesić zamiast kości; narty, które powinny symbolizować kości. To dobre odwrócenie, jak sądzę.

MR: Skrzyżowane narty zamiast piszczeli? Tym bardziej, że Fabian był zapalonym narciarzem.

ŁB: Ula jest osobą, która wywraca tradycję przewrotnym, wywrotowym podejściem do świata i do języka. Ma świadomość, że mowa, którą się posługuje, to mowa męska, kościelna, kapitalistyczna. A może nie wie tego wszystkiego, ale po prostu przeczuwa, że takie „proste mówienie” nie pozwoli ukazać prawdy.

MR: Ula wywraca na nice ustalony porządek życia i śmierci, ale też, jak powiedziałaś, wywraca go językowo, bo w pewnym momencie zastanawia się, dlaczego mówi się czyścić, a nie „brudzić”.

ŁB: No właśnie, dlaczego? Jak zmarli przychodzą do niej w Wigilię – to ona ma problem, że w domu brudno, że ciemno, że wilgoć, że tapeta odchodzi. I zastanawia się, czemu nie powiedzieć „brudzić”. To żart z pojmowania świata przez Kościół – bo według Kościoła zmarli idą wyłącznie do czyśćca. A w moim świecie sobie wędrują, przemierzają świat wzdłuż i wszerz.

MR: Można by to szerzej interpretować. Nie chodzi o ich mieszkanie, chodzi o miejsce w rodzaju poczekalni dla dusz.

ŁB: Dom Uli to poczekalnia dla dusz, bieda z kolei to osobliwa łączniczka ze śmiercią.

MR: I z pewnością taka poczekalnia dla tych między światami znajduje się w podziemiach pabianickiego szpitala.

ŁB: O tak. Tam również.

MR: Dochodzi tam do najbardziej przejmującego, przerażającego i najbardziej tajemniczego spotkania. Oto mamy do czynienia z kimś w rodzaju Minotaura, który strzeże labiryntu, gdzie błądzą dusze, jak u Becketta. A może jest on kimś w rodzaju Charona, który ma przewieźć dusze na drugą stronę Styksu – czyli Pabianki?

ŁB: Jest Minotaur, postać odpowiedzialna za wprowadzanie mitu w przestrzeń Pabianic, ukryty przed światem – tak samo jak Pabianka, księżniczka w podziemiach; mieszka i przechodzi tunelem pod ulicą. W podziemiach szpitala mieszka dobry (albo zły) duch, który opiekuje się ciałami. W podziemiach splata się to, co zwierzęce, z tym, co ludzkie. To też nawiązanie do koncepcji, że ciało to coś, co nas łączy ze światem pozaludzkim, więc tam dochodzi do pojednania i do jakiejś radykalnej czułości wobec ciał i odchodzenia.

MR: Umieranie i czułość łączą się w postaci lalki, która jest martwa, ale dzieci, najczęściej dziewczynki, ożywiają ją, bawiąc się w mamę, tatę, w rodzinę. Tych lalek jest u ciebie sporo. Z jednej strony są to właśnie ci błądzący, martwi i niemartwi, ale nie zombie, bo przyjaźni.

ŁB: Lalki mnie fascynowały. Jest ich sporo także w moim tomiku poetyckim. Zawsze mnie zastanawiała scena u Prusa, w której Rzecki układa lalki. Ta scena wraca później jako coś większego, mikrostruktury powieściowe odbijają się w makrostrukturach. To, co przedstawione, wpływa na to, co współprzedstawione. Na początku mojej powieści można znaleźć *krecią Barbie*, Sonia się bawi lalkami. Potem lepi figurki, bawi się w akt stwarzania. A przecież są też inne lalki – dość powiedzieć o aniołkach z cmentarza – dzieciach.

MR: Mam wrażenie, że bohaterowie twojej powieści dużo rzeczy chcą ukryć, przede wszystkim swoją biedę, sytuację rodzinną. Wacia, którą syn regularnie bije, chce ukryć swój wstyd związany z wyglądem. Podobnie koleżanka gimnazjalna Uli, Klaudia, z dużą nadwagą. Z czasem sobie ją coś radzi, w odróżnieniu od księżniczki Pabianki... Pabianka to jest bardzo ciekawa postać. Byłem przekonany, że legendę o Pabiance wymyśliłeś, a...

ŁB: ... no właśnie nie!

MR: Może właśnie dlatego Pabianice są, jakie są, skoro patronuje im brzydula?

ŁB: Pabianka to patronka Pabianic, straszna postać, która wyrasta również na patronkę powieści. Chcę zrozumieć Pabiankę. Jak musiała się czuć, będąc zamkniętą w tunelu – z powodu brzydoty? Jak plugawa dziewczyna czuje się w świecie, w którym to, co piękne, kojarzy się z tym, co dobre? Odwracam tę opowieść, chcę pokazać ogromne cierpienie potwora.

MR: Skoro mowa o Pabianicach, to jest w powieści jeszcze jedna postać: bohaterka filmu *Cześć, Tereska*.

ŁB: W Aleksandrze zawiera się smutna opowieść o Pabianicach, makabryczna opowieść. Trochę w niej czarnego humoru, ale nie wypada się śmiać, bo źle się kończy. To opowieść o niemożności ucieczki – z dzieciństwa i z miasta, niemożności zmiany.

MR: Od postaci Pabianki, poprzez kolejne pokolenia, opowieść zagarnia kolejne postaci kobiece. Mężczyzn w zasadzie nie ma, bo dziadek nie żyje, nie wiadomo gdzie jest ojciec. Jest co prawda brat, Daniel, ale jakby go nie było, gdyż funkcjonuje w rodzinie na specjalnych prawach, nic nie musi robić, bo jest mężczyzną. Patriarchalizm w tej rodzinie jest dziedziczny. Mieszczą się w nim liczni kochankowie mamy, wyjątkowo krótkotrwali. Właściwie z dwoma tylko możemy się dłużej zetknąć, a obaj są przedziwni. Pawełek i Mariusz. Wydaje się, że Pawełek przez moment przejmuje rolę ojcowską i zwłaszcza dla Daniela będzie wzorem ojca, ale i to się rozmywa. Nawet stereotypowo męska postać księdza tylko na chwilę przemyka, zaraz z tego świata ucieka. Tak naprawdę jedynymi postaciami męskimi są ojciec i syn Baranowscy. Piotr Baranowski – lekarz, kompletnie nieosiągalny dla bohatera, bo jakby z wyższych sfer, a syn – martwy. Byłaby to w jakimś sensie opowieść o kryzysie męskości?

ŁB: Pawełek i Mariusz to tatusiowie na chwilę, tatkowie-nietatkowie, dorosłe dzieci, które chcą się uczepić matki Uli. Postacie zabawne i tragiczne, ale na pewno dobre, ciepłe. Pawełek to mieszkaniec pogranicza i marginesu: migotliwa postać, która nie może znaleźć sobie miejsca, a może wcale nie chce? Żyje w świecie swoich wyobrażeń, podobnie zresztą jak Ula. Przy tej rozmarzonej dwójce matka Uli jawi się jako kapłanka realizmu i trzeźwości. Choć i ona roi sobie, że Pawełek to dobry facet.

MR: Nie ma księdza, nie ma dziadka, nie ma ojca, nie ma tatusia... I co wielce symptomatyczne, nie ma też żadnej męskiej sympatii, nie ma chłopaka. Wszystkie koleżanki Uli mają chłopaków, zainteresowane są seksem, co normalne w tym wieku, oraz paleniem zioła i imprezami. Natomiast Ula ma kłopot z imprezą sylwestrową...

ŁB: ...nie ma w co się ubrać.

MR: Jak Kopuszek! Ten brak chłopaka jakoś mnie zastanawia. Ula zastępuje Erosa Tanatosem!

ŁB: Jako ukochana występuje tu Marianna, martwa, kamienna – i przede wszystkim to dziewczyna. Chłopaka nie ma. Z Marianną Ula się splata, w końcu miłość ich się spełnia – no i nie wiadomo, co na to powiedzieć.

MR: To nekrofilia.

ŁB: Może troszkę... Ale trzeba pamiętać, że to się dzieje w metaforze, a nie naprawdę! W metaforze i w toalecie. Podczas Wigilii większość rzeczy wraca na swoje miejsce. A czas to rolka papieru, szara i okrągła. Śmierci nie ma.

MR: Wiesz co? Nie chcę w ten sposób kończyć rozmowy, choć byłoby to efektowne. Pójdźmy w trochę inną stronę. Czy czujesz się głosem pokolenia?

ŁB: Trochę tak.

MR: Zdeprawowanego? Może inaczej: dziwaczego?

ŁB: Doświadczonego? To była jedna z motywacji do napisania tej książki: pokazać, jak myślą dziś młodzi.

Opracował Tomasz Cieślak

