

Czasopismo Instytutu
Filologii Polskiej i Logopedii
Uniwersytetu Łódzkiego

Czytanie I
Literatury

10
2021

ŁÓDZKIE STUDIA LITERATUROZNAWCZE

Intermedialność

 WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

 C O P E
Member since 2019
JM14483

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: anita.jarzyna@uni.lodz.pl
<https://czasopisma.uni.lodz.pl/czytanieliteratury/>

ISSN: 2299-7458

e-ISSN: 2449-8386

© Copyright by Authors, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

Redaktor tomu: Krystyna Pietrych

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.10128.20.0.C

Ark. wyd. 17,8; ark. druk. 17,625

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 W PERSPEKTYWIE INTERMEDIALNEJ READING IN AN INTERMEDIAL PERSPECTIVE	
ADAM REGIEWICZ	
Audiowizualność literatury. Między „literaturą środka” a elitaryzmem Audiovisuality of Literature. Between the “Middle-Class Prose” and Elitism	11
EWELINA SUSZEK	
W jednym pierścieniu. Zarys relacji intermedialnych literatury i sztuki jubilerskiej In One Ring. An Outline of Intermedial Relationships between Literature and Jewellery Art	33
KATARZYNA KUCIA-KUŚMIERSKA	
Simone Weil i Kaija Saariaho. Paradoksy literacko-muzyczne Simone Weil and Kaija Saariaho. Literary and Musical Paradoxes	67
MONIKA KULESZA	
Powinowactwa i koligacje artystyczne Celiney Michałowskiej Affinities and Artistic Affiliations of Celina Michałowska	99
MARIA KOŚCIELNIAK-WOŹNIAK	
Między <i>Krywaniem</i> Tetmajera a <i>Krywaniami</i> Goorala – inter- medialne losy jednej pieśni Between Tetmajer’s <i>Krywań</i> and <i>Krywań</i> by Gooral – Intermedial Fates of One Song	127

WOJCIECH MARYJKA

Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky. Literacko-muzyczne podróże po stepach Akermanu 139

Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky. Literary-Musical Journeys on the Ackerman Steppe

KATARZYNA CUDZICH-BUDNIAK

„Śpiewające wiersze” z *Kabaretu Kici Koci* w autorskim wykonaniu Mirona Białoszewskiego 151

“Singing Poems” from *Kabaret Kici Koci* in an Authorial Performance by Miron Białoszewski

PAWEŁ MARCINIAK

„Znawca miłosnych pieśni / i dojrzałych czereśni” – o zaśpiewanych wierszach Ewy Lipskiej 169

“A connoisseur of love songs / and ripe cherries” – on the Sung Poems of Ewa Lipska

SZYMON TRUSEWICZ

Roman Honet i Zdzisław Beksiński – wspólnota fantastycznej wyobraźni 185

Roman Honet and Zdzisław Beksiński – a Fellowship of Fantastic Imagination

IWONA GRODŹ

Intermedialność *Alicji w Krainie Czarów*. Przykład adaptacji Tima Burtona 205

Intermediality of *Alice in Wonderland*. An Example of Tim Burton’s Adaptation

CZYTANIE Z PERSPEKTYWY

READING FROM A PERSPECTIVE

SYLWIA JANINA WOJCIECHOWSKA

Pastoralizm wobec wojny w *Tęczy* oraz *Zakochanych kobietach* D.H. Lawrence’a 217

Pastoralism and the War in *The Rainbow* and *Women in Love* by D.H. Lawrence

ALEKSANDRA PAWŁOWSKA

Męskość wobec syndromu Kopciuszka. Wybrane aspekty kreacji męskiego bohatera w cyklu powieściowym Anny Ficner-Ogonowskiej 231

Masculinity and the Cinderella Syndrome. Selected Aspects of the Creation of a Male Character in a Novel Cycle by Anna Ficner-Ogonowska

RECENZJA REVIEW

AGNIESZKA CZYŻAK

Przeobrażenia w polu literackim – przemieszczenia, parcelacje, zanikanie. Recenzja książki Elżbiety Winięckiej *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie* (Universitas, Kraków 2020) 251

Transitions in Literary Field – Dislocations, Divisions, Disappearance.
A Review of *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*
by Elżbieta Winięcka (Universitas, Kraków 2020)

ROZMOWY (NIE TYLKO) O CZYTANIU CONVERSATIONS (NOT ONLY) ABOUT READING

Między drukowanym kodeksem a powieścią na ekranie telefonu.
Z Kate Pullinger o zaklinaniu słów, multimediiów i ciał czytelników
w e-literackich opowieściach rozmawia Agnieszka Przybyszewska 261

Between a Printed Codex and a Novel on a Mobile Screen. Kate Pullinger
and Agnieszka Przybyszewska in Conversation about Conjuring Words,
Multimedia and Readers' Bodies in e-Literary Stories

Wstęp



Żyjemy w epoce intermedialności i heterogeniczności obecnych w polu praktyk artystycznych, obszarze, w którym dawno już przestały obowiązywać sztywne granice pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki. Dziś w sferze artystycznej wszystko może łączyć się ze wszystkim. Jeśli zatem chcemy spojrzeć na literaturę jako na fenomen wykraczający poza granice języka, składający się z wielości mediów, musimy uruchomić perspektywę wydobywającą skomplikowany, syntetyczny, a jednocześnie hybrydyczny charakter tekstu literackiego i porzucić postawę *stricte* literaturocentryczną, stojącą na straży estetyki „czystego” dzieła sztuki. W dobie kultury wizualnej wydaje się to oczywiste, bowiem każde medium ujawnia swój złożony, niejednorodny status. Warto jednak zastanowić się nad tym, czy intermedialność nie cechowała realizacji artystycznych już dawniej, a uświadomienie sobie hybrydycznego charakteru medium, jakim jest tekst literacki, nie odsłania jego dotąd niedostrzeganych, pomijanych, marginalizowanych aspektów i sensów.

Termin intermedialność, jak zauważył Andrzej Hejmej, ma wiele znaczeń:

dla jednych określa charakter dzisiejszej komunikacji kulturowej, bycie w społeczeństwie medialnym [...], dla innych odnosi się – jako pojęcie ściśle wyprofilowane – do nowej estetyki, nazywanej czasami wprost estetyką intermedialności [...], dla jeszcze innych – oznacza wszelkie możliwe związki i fuzje sztuk, do których dochodzi od starożytności po wiek XXI¹.

Nie ograniczając zatem znaczenia tego terminu i pozostawiając powyższą klasyfikację otwartą na różnego typu dopowiedzenia i rewizje – zapraszamy do lektury niniejszego numeru „Czytania Literatury”, którego autorzy podejmują refleksje na temat intermedialności literatury w świecie współczesnym.

Jak píše Tomasz Załuski:

W odróżnieniu od intermedialności, akcentującej element syntezy praktyk związanych z różnymi mediami, transmedialność odsyła do dynamiki przejścia danej praktyki z jednej dziedziny medialnej w inną, a także akcentuje wewnętrzną heterogeniczność powstającego w tym procesie wytworu. [...]

Co się [...] dzieje, zanim „krzyżujące” się sztuki ulegną syntezie i dadzą początek nowemu (inter)medium? Co się dzieje, gdy do takiej

¹ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 99.

syntezy w ogóle nie dochodzi, gdy ze „skrzyżowania” sztuk powstaje heterogeniczna hybryda, utrzymująca się w orbicie oddziaływania nazwy danej praktyki artystycznej, rozszerzająca, redefiniująca lub rozrywająca jej ramy, bądź też zdająca wymykać się jednoznaczному nazwaniu? Jak odnieść się do sytuacji, w której wartością staje się nie synteza i unifikacja, lecz sama „tranzytowość”, „przechodność”²?

Na powyższe pytania próbują w sposób wieloaspektowy odpowiedzieć autorzy artykułów do niniejszego numeru, posługując się na określenie fenomenu kultury współczesnej kategoriami intermedialności wewnątrz- i zewnątrzkompozycyjnej, audiowizualności, nowomediałności czy audialności. Łączą oni najczęściej metodologiczną perspektywę z praktyką interpretacyjną sytuującą się w obszarze (*inter*)*mediality studies*, testującą możliwość aplikacji teoretycznych rozpoznań do czytania konkretnych tekstów kultury oraz relacji i związków, jakie pomiędzy różnymi mediami zachodzą. Przedmiotem badania stały się m.in. utwory Mickiewicza, Białoszewskiego i Lipskiej, relacje między literaturą a sztuką jubilerską, poezją Honeta i malarstwem Beksińskiego, pisarstwem filozoficznym Simone Weil a językiem muzycznym Kaiji Saariaho czy adaptacja powieści *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla dokonana przez Tima Burtona.

Polecamy również, wpisujący się w tematykę tego numeru, niezmiernie ciekawy wywiad z Kate Pullinger, znakomitą i wielokrotnie nagradzaną autorką tradycyjnych powieści i opowiadań oraz literatury elektronicznej, która w maju 2021 roku została wyróżniona prestiżową Marjorie C. Luesebrink Career Achievement Award. Z rozmowy tej wyłania się panoramiczny obraz cyfrowej twórczości artystki, od jej pierwszych eksperymentów z mediami, po najnowsze projekty. Wprowadzeni zostajemy w zróżnicowany świat e-literackich tekstów autorki. Ważny motyw tej rozmowy stanowią rozważania dotyczące podobieństw i różnic w pracy twórczej nad klasyczną drukowaną opowieścią oraz wielomodalnym, nierzadko interaktywnym czy wariantywnym tekstem elektronicznym. Pomimo odmienności, jedno pozostaje niezmiennie.

Według mnie – mówi Kate Pullinger – najważniejsze jest to, że musisz mieć dobrą historię. Może to brzmi jak komunał, ale to naprawdę ważne. Trzeba mieć dobrą historię w sercu tego, nad czym pracujesz, oby to była historia, którą ludzie będą chcieli czytać lub która ich w jakiś sposób zaangażuje. A jeśli chcesz stworzyć pracę naprawdę dostępną, trzeba myśleć o takich sposobach wykorzystania technologii, platform, które będą szły w stronę sprawiania, że stają się niewidoczne, by czytelnik skupiał się na historii, nie na technologii.

A zatem słowo i opowieść, o czym przekonują teksty pomieszczone w niniejszym numerze, stanowią fundament twórczości także dziś, w epoce estetyki inter- czy transmedialności.


Krystyna Pietrych

² T. Załuski, *Transmedialność?*, [w:] *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 11.

CZYTANIE W PERSPEKTYWIE
INTERMEDIALNEJ
READING IN AN INTERMEDIAL
PERSPECTIVE

ADAM REGIEWICZ

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie

 <https://orcid.org/0000-0003-1367-7697>



Audiowizualność literatury

Między „literaturą środka” a elitaryzmem

STRESZCZENIE

Kategoria audiowizualności literatury prowadzi do pytania o obieg literatury powstającej pod wpływem mechanizmów audiowizualnych. Wydaje się, że teksty będące efektem hybrydyzacji, a więc takie, w których dokonuje się fuzja literatury i przekazów audiowizualnych, tj.: tematyzowanie audiowizualności w literaturze, wykorzystywanie schematów i technik audiowizualnych w konstruowaniu utworów literackich, włączanie kodu audiowizualnego w przekaz literacki, kształtowanie języka wypowiedzi literackiej na wzór języka audiowizualnego, tworzenie gatunków i stylów wypowiedzi literackiej powiązanych z audiowizualnością, są bliższe popularnej dziś „prozie środka”. Jednocześnie wciąż rozwijająca się i poszukująca swojego języka e-literatura, będąca bliżej zjawisk nowomediálních niż audiowizualnych, jest wyrazem nowej elitarności. Audiowizualność wewnątrzkompozycyjna – nienaruszająca ontologii klasycznej tekstu – sprzyja rozwojowi „literatury środka”, zaś audiowizualność – dotykająca zmian samej struktury tekstu – bliższa jest eksperymentom formalnym, czym wpisuje się w awangardowy charakter działań i zbliża do zjawisk wysokoartystycznych, znacznie zawężając pole odbiorców.

Słowa kluczowe

audiowizualność, nowe media, elitarność, masowość

SUMMARY

Audiovisuality of Literature. Between the "Middle-Class Prose" and Elitism

The category of audiovisuality of literature raises the question of the circulation of literature written under the influence of the media. It seems that literature resulting from hybridisation which introduces audiovisual solutions such as thematising audiovisuality, using audiovisual schemes and techniques in the construction of literary works, incorporating audiovisual code into the text, shaping the language of literary expression to resemble audiovisual language and creating genres and styles of literary expression related to audiovisuality is represented by popular now "prose of the centre". At the same time, the constantly developing e-literature, which searches for its own language and which is closer to new-media phenomena than to audiovisuality, seems to be an expression of new elitism, close to the assumptions of modernist art. Intra-compositional audiovisuality, which does not violate the classical ontology of the text, favors the development of "the literature of the centre" whereas audiovisuality that introduces changes in the very structure of the text has more to do with formal experiments, being part of the avant-garde nature of activities and bringing the reader closer to highly artistic phenomena, significantly narrowing the field of recipients.

Keywords

audiovisuality, new media, the elitism of literature, the mass character of literature

Audiowizualność na dobre wpisała się w horyzont literacki. Od lat „tworzy własny repertuar gatunków literackich, który odpowiada na potrzeby, jakie pod adresem twórczości literackiej wysuwają uczestnicy kultury”¹. Jest to poniekąd konsekwencją zagarnięcia przez media kanałów komunikacji kulturowej, która została w dużej mierze zaudiowizualizowana, zdigitalizowana i usieciowiona, co nie pozostaje bez wpływu na powstającą współcześnie literaturę. Niepodważalnym rysem jest przekraczanie przez nią horyzontu literackiego ku różnym zjawiskom audiowizualnym: filmowym, telewizyjnym czy nowomediálnym. Można by długo uzasadniać przyjęte stanowisko, ale wystarczy sięgnąć do literatury z zakresu komparatystyki intermedialnej, gdzie zagadnienie to zostało dobrze opisane².

¹ M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 35.

² Zob. A. Regiewicz, *Czytanie audiowizualnością. Przyczynek do refleksji nad strategiami audiowizualnymi w tekstach literackich*, [w:] *Między XX a XXI wiekiem. Z literaturoznawczych warsztatów badawczych*, red. L. Będkowski, G. Pietruszewska-Kobiela, Częstochowa 2014, s. 121-137; A. Regiewicz, *O niemożliwości literatury lokalnej. Przypadek narracji audiowizualnych*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 291-312; A. Regiewicz, A. Warzocha, *Audiovisuality of Literature. The Instance of Detective Stories for Children in Developing Reading Competencies*, [w:] *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts, „Conference Proceedings” 2018*, vol. 5: *Education and Educational Research*; B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura – nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Częstochowa 2014.

Audiowizualność, o której tu mowa, jest rozumiana – analogicznie jak niegdyś poetyckość definiowana przez Romana Jakobsona³ czy literackość określana przez strukturalistów⁴ – jako pewien zbiór właściwych przekazom audiowizualnym cech, do których zaliczyć trzeba przede wszystkim: dynamizację słowa i obrazu, dźwięczące słowo, kolorowy obraz⁵. Utwierdzony w drugiej połowie XX wieku typ audiowizualności, pod koniec lat 80. ustępuje miejsca nowej percepcji elektronicznej i multimedialnej, która uderza rosnącą rolą dźwięku, dynamizmem i szybkością przekazu, interaktywnym charakterem użytkowników kultury sieciowej czy symulakrycznością świata i wieloma innymi zjawiskami, dość dobrze już opisanymi w literaturze przedmiotu. Najważniejszą z punktu widzenia dalszych rozważań zmianą w nowej audiowizualności jest przenikanie się mowy, pisma i obrazu, które determinują transmedialny charakter przekazu tekstowego. Tekst jest rodzajem hybrydy, dość efemerycznej, która dopóki nie znajdzie swego odzwierciedlenia na zewnątrz w postaci wydruku, jest nietrwała, ulotna, jest migotaniem ekranu, łatwo ją przekształcić. Migotliwość ekranu, jego niestabilność, chwilowość zbliżają to doświadczenie do świata obrazów medialnych (kina, telewizji), z których gestów korzysta cyfrowe medium pisma. Ta właśnie „poetyka zjawiania się” wydaje się mieć istotne znaczenie dla podejmowanych tu rozważań.

Celem niniejszej wypowiedzi jest porównanie przenoszenia rozwiązań audiowizualnych starych i nowych mediów do tekstów literackich. Już w tym momencie wyraźnie widać, że ze względu na odmienny charakter tych audiowizualności, wpływ ten będzie kompletnie różny. Aby dobrze zrozumieć ową różnicę, warto odwołać się do proponowanych przez Jensa Schrötera⁶, Wernera Wolfa⁷ i Stevena Paula Schera⁸ koncepcji intermedialności⁹. U wszystkich tych badaczy dość wyraźnie widać rozróżnienie pomiędzy intermedialnością polimedialną – opartą na włączeniu immanentnych cech jednego medium w drugie, a intermedialnością wewnętrzną – zasadzającą się na obecności w jednym medium (literaturze) właściwości drugiego medium (mediów audiowizualnych).

³ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51, z. 2, s. 431–473.

⁴ G. Genette, *Strukturalizm a krytyka literacka*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 275–293.

⁵ M. Hopfinger, *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności percepcji*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997, s. 13.

⁶ Jens Schröter wśród kategorii intermedialnych wymienia cztery: syntetyczną, formalną, transformacyjną i ontologiczną. J. Schröter, *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes*, „Montage a/v” 1998, vol. 7 (2). On-line: https://www.montage-av.de/pdf/1998_7_2_MontageAV/montage_AV_7_2_1998_129-154_Schroeter-Intermedialitaet.pdf.

⁷ Werner Wolf w swojej klasyfikacji skupia się przede wszystkim na dwóch kategoriach intermedialności: zewnątrzkompozycyjnej i wewnątrzkompozycyjnej. W. Wolf, *Musikalisierung av litterar berättelse*, [w:] *Intermedialitet. Ord, bild och ton i Samsel*, red. H. Lund, Lund 2002, s. 28.

⁸ Steven Paul Scher w klasycznej typologii relacji literacko-muzycznych ujmuje m.in. muzykę w literaturze i literaturę w muzyce, tym samym uznając, że podobną strategię można odnieść do badań nad relacją audiowizualności literatury. S. P. Scher, *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, eds. J.-P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982.

⁹ A. Hejmej, *Komparatytyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 109–113.

Tę pierwszą intermedialność można scharakteryzować za pomocą hybrydy lub konwergencji, kiedy w ramach jednego medium uobecniają się formy wypowiedzi o różnym pochodzeniu i języku. Wydaje się, że bliższa jest ona zjawiskom nowomediálnym, które dzięki swoim właściwościom: digitalizacji, interaktywności, modalności, wariacyjności, transkodowaniu i innym właściwościom¹⁰ powodują, że tekst literacki może funkcjonować podobnie jak każdy inny przekaz nowomediálny. Owa „ontomediálność” – jak nazwałby ją Schröter – łącząc materialność tekstu literackiego i audiowizualności komputerowej, powoduje, że tekst staje się dynamicznym utworem, który aby zaistnieć jako dzieło, wymaga od odbiorcy-użytkownika działań o charakterze konfiguracyjnym i twórczym. Przejmuje też na poziomie formalnym elementy kodu audiowizualnego do budowania własnej wypowiedzi artystycznej, czego wyrazem może być chociażby opowieść transmedialna, odwołująca się do przekazów medialnych o różnej ontologii, a zarazem budująca jedną wypowiedź narracyjną¹¹.

Intermedialność wewnętrzna natomiast, bliższa audiowizualności filmowo-telewizyjnej, zasadza się na odnoszeniu jednego medium do innego przy pomocy właściwego dla siebie języka (kodu) w obszarze jednego medium. Mówiąc inaczej, chodzi o przenoszenie tematów oraz pewnych rozwiązań strukturalnych z jednego medium do drugiego, przy korzystaniu jedynie z języka, jakim dysponuje tylko jedno z nich: literatura lub przekaz audiowizualny. Gdy mówimy o takiej transpozycji literatury do mediów audiowizualnych, to najlepszą egzemplifikacją byłaby tutaj adaptacja, zaś działanie w odwrotnym kierunku można by zilustrować tematyzowaniem audiowizualności w literaturze, wykorzystywaniem schematów i technik audiowizualnych w konstruowaniu utworów literackich, włączaniem kodu audiowizualnego w przekaz literacki, kształtowaniem języka wypowiedzi literackiej na wzór języka audiowizualnego, tworzeniem gatunków i stylów wypowiedzi literackiej powiązanych z audiowizualnością czy zwyczajnie ekfrazą, która odnosiłaby się do opisu audiowizualności. W niniejszej refleksji interesować nas będzie zdecydowanie to drugie ujęcie, które Jens Schröter nazywa intermedialnością formalną¹². Zwraca uwagę na podobieństwo między poszczególnymi wypowiedziami: literacką i audiowizualną, wynikające ze zbieżnych technik wypowiedzi artystycznej, takich jak: narracyjność, serialowość, rytmiczność, symultaniczność, technika montażu, przetworzenia tematyczne za pomocą różnych realizacji medialnych. W konsekwencji daje to możliwość odczytywania literatury w kontekście audiowizualności.

Już tylko to krótkie rozróżnienie w ramach traktowania intermedialności daje pewne wyobrażenie na temat odmienności krzyżowania się

¹⁰ Tu moglibyśmy wymienić jeszcze: nielinearność, organizację węzłową, struktury hipermedialne, nawigacyjność, interfejs, indywidualizację doświadczenia, sieciowość, hybrydyczność. Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 92-114; M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *Nowe media. Wprowadzenie*, tłum. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Kraków 2009, s. 22-71.

¹¹ H. Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 93-129.

¹² J. Schröter, *Intermedialität...*, s. 129-154.

przekazów audiowizualnego i literackiego w przypadku starych i nowych mediów. Idąc za tym rozpoznaniem, chciałbym przyjąć następującą hipotezę: korzystanie przez literaturę z audiowizualności starych mediów, co przejawia się w używaniu pewnych audiowizualnych rozwiązań na poziomie tematu, ujęć czy struktury w tekście literackim, jest dziś dość powszechnym zabiegiem, służącym popularyzacji literatury. Co więcej, tego typu rozwiązania są charakterystyczne dla tzw. „prozy środka”. Natomiast drugi typ powiązań literatury i audiowizualności łączy się z rozwojem nowych mediów i jest raczej wyrazem nowej elitarności.

Pojęcie „prozy środka” pojawiło się w krytyce literackiej w pierwszej dekadzie XXI wieku¹³ na określenie zjawisk literackich łączących popularny obieg literatury z ambicjami pisarskimi autorów, którzy ze względu na podejmowaną problematykę lub używaną poetykę aspirowali do miana twórców literatury wysokiej. W dyskursie krytycznym zwraca się uwagę na „teksty poprawnie napisane, wyróżniające się atrakcyjną tematyką, mogącą zainteresować szersze kręgi czytelnice, a przy tym [...] narracje od początku do końca konwencjonalne, nastawione na pełne porozumienie z odbiorcą, słowem – szlachetne i w swojej klasie zupełnie niezłe czytadła”¹⁴. Krzysztof Uniłowski w opisie „prozy środka” zwracał uwagę na silny aspekt przyjemności lektury, co w jego przekonaniu było efektem dokonywanych przez tychże autorów uproszczeń, odwoływania się do rozpoznawalnych konwencji (nawet wysokoartystycznych), a także warsztatową sprawność, nastawioną na porozumienie z odbiorcą. Do tego swoistego katalogu cech prozy środka można by dodać jeszcze występowanie dużej dozy elementów rozrywkowych oraz epatowanie schematami, stereotypami i symbolami, które pojawiają się w formie czytelnej i łatwo interpretowalnej¹⁵.

Ważnym elementem – co podkreślał w 2000 roku Karol Maliszewski – konstytuującym tego typu literaturę, było właśnie powinowactwo z mediami¹⁶, nie tylko w zakresie kampanii reklamowych, ale także powiązania obu środowisk: literackiego i filmowego. Wówczas znakiem tego powiązania byli Tomek Tryzna z zaadaptowaną przez Andrzeja Wajdę *Panną Nikt* oraz pisanymi na potrzeby filmu scenariuszami, m.in. *Czy można się przysiąść?*¹⁷, oraz Manuela Gretkowska z nakręconą przez Andrzeja Żuławskiego na kanwie jej scenariusza *Szamanką*. Współcześnie lista ta jest o wiele dłuższa i wskazuje na tendencję wzrostową, czego wyrazem są nie tylko realizowane adaptacje filmowe najnowszej polskiej literatury, jak *Wojna polsko-ruska* wyreżyserowana przez Xawerego Żuławskiego na podstawie

¹³ Wyrażenie „proza środka” zostało ukute na wzór funkcjonującego od lat 70. XX wieku terminu „muzyka środka”, odnoszącego się do wyrobionego odbiorcy, który nie chciał jednocześnie porzucać przywiązania do popularnych, dobrze napisanych piosenek rozrywkowych.

¹⁴ D. Nowacki, *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po roku 1960*, „Fraza” 1996, nr 11-12, s. 128.

¹⁵ K. Uniłowski, „Proza środka”, czyli stereotyp literatury nowoczesnej, [w:] tenże, *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Katowice 2006, s. 156-196.

¹⁶ K. Maliszewski, *Poza pompą*, „Gazeta-Książki” 2000, nr 4, s. 7.

¹⁷ Tomasz Tryzna zanim zaistniał na scenie literackiej był już scenarzystą kilku filmów i seriali telewizyjnych: *Murmurando* (reż. Andrzej Barszczyński, 1984), *Chłopiec* (reż. Leszek Staroń, 1981), *Panny* (reż. Wojciech Sawa, 1985), *Opowieść harleya* (reż. Wiesław Helak, 1987) oraz serialu *6 milionów sekund* (reż. Leszek Staroń, 1984).

powieści Doroty Masłowskiej, *Pręgi* Magdaleny Piekorz nakręcone na podstawie *Gnoju* Wojciecha Kuczoka czy jego *Senność* zrealizowana przez tę samą reżyserkę, *Ciemno prawie noc* na podstawie powieści Joanny Bator w reżyserii Borysa Lankosza, *Pokot* zrealizowany filmowo przez Agnieszkę Holland w oparciu o powieść Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, czy seriale powstające na bazie powieści Jakuba Żulczyka (*Ślepnąc od światła*) i Szczepana Twardocha (*Król*). Wielu z wymienionych pisarzy współpracuje na stałe z wytwórniami filmowymi i telewizyjnymi, pisząc dla nich scenariusze, jak Jakub Żulczyk, seria *Belfer* dla platformy CANAL+, czy tworzący na potrzeby serialu opartego na krótkometrażowych filmach „Pisarze na krótko” emitowanych również przez CANAL+: Łukasz Orbitowski, Dorota Masłowska, Krzysztof Varga czy wspomniany Jakub Żulczyk. Jednak nie o formalne związki między literaturą a twórczością audiowizualną tu chodzi, a o różnego rodzaju transpozycje audiowizualności w medium literackie.

Jeśli przyjąć zaproponowane przez Wenera Wolfa ujęcie intermedialności, z powodzeniem znajdziemy w literaturze różnego rodzaju odniesienia audiowizualne, zarówno te reprezentowane za pomocą tematyzacji, jak i te realizowane przy pomocy różnomedialnej imitacji. Nie da się ukryć, że tych pierwszych jest najwięcej. Wątki medialne, przede wszystkim telewizyjne, są przywoływane jako rodzaj nawiązań intertekstualnych, mających na celu budowanie kontekstu. Ich pojawianie się w tekście uzupełnia charakterystykę postaci, wspomaga funkcję motywacyjną bohaterów lub wyjaśnia zasady ich postępowania. Przywołajmy w tym miejscu powieści Jakuba Żulczyka, którego narracje pełne są tego typu odniesień *explicite*. Mikołaj, bohater *Wzgórza psów*, w rozmowie z bratem Grześkiem wspomina wydarzenia z czasu, kiedy z ekipą młodych słuchał z „rozklekotanego magnetofonu ścieżki dźwiękowej *Z Archiwum X* oraz pasjonował się Punisherem”. „Był moim idolem. Nawet nie idolem. Był dla mnie kimś w rodzaju opiekuna [...]. W przeciwieństwie do Supermana czy Spidermana, Punisher był poważnym człowiekiem. Mścił się za swoją rodzinę, którą zabito przypadkiem podczas strzelaniny w Central Parku”¹⁸. Zarówno odniesienie do popularnego serialu telewizyjnego nakręconego w stylu *mystery*, jak i odwołanie do narracji komiksowej ma tu kluczowe znaczenie dla wyjaśnienia podjętych przez bohatera działań, zmierzających do odkrycia zbrodni sprzed lat. Jest nią tajemnicza śmierć Darii, do której po latach wraca Mikołaj. Co więcej, zemsta staje się jedną z podstawowych motywacji bohatera.

Z filmowych i telewizyjnych odniesień i nawiązań Dorota Masłowska buduje spójną wypowiedź, na którą składają się felietony i recenzje przybierające formę małych analiz tekstów audiowizualnych. Przywoływane przez nią seriale, *reality show*, telenowele, filmy służą komentowaniu współczesnej rzeczywistości. „Cała Polska nie czyta dzieciom. Bo ogląda seriale”¹⁹, pisze Masłowska, zastanawiając się nad nowym trendem serialowym, który przenosi się do innych programów, jak kulinaria czy majsterkowanie.

¹⁸ J. Żulczyk, *Wzgórza psów*, Warszawa 2017, s. 123.

¹⁹ D. Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Kraków 2017, s. 21.

Bohaterami jej opowieści stają się postaci filmowe, celebryci, aktorzy goszczący na pierwszych stronach gazet. Co ciekawe, dziesięć lat wcześniej dostrzegł to już wspomniany Krzysztof Uniłowski, pisząc: „W społecznym odczuciu kontekstem dla Doroty Masłowskiej nie będzie ani zorientowana socjolingwistycznie proza z lat siedemdziesiątych, ani dzisiejsza młoda literatura. Kontekstem dla niej będą raczej Magda Mołek, Matylda Damięcka czy Ewelina Flinta, a w najlepszym razie telewizyjne albo gazetowe reportaże o dresiarzach, narkotykach i nastoletnich przestępcach”²⁰.

Innym rodzajem tematykacji jest zanurzenie w narracji dyskusji lub opisu obecności filmu, który się ogląda lub nagrywa. Bohater powieści Jacka Podsiadły, Alvaro, jadąc z Betonem samochodem na Słowenię, uwiecznia podróż na taśmie: „dokumentowałem naszą podróż najlepiej, jak umiałem. Filmowałem z bliska wirujące koła wyprzedzających nas tirów. Śledziłem obiektywem tok naszych niemrawych rozmów o przesuujących się za oknem krajobrazach. Później, już w Lublanie, chciałem, żeby Beton zachował na taśmie wszystkie popiersia i głowy wybitnych Słowenców w trwających sekundę ujęciach [...]. Żądałem też, żeby Beton filmował nielicznych lublańskich kloszardów”²¹. Motywacja takiego działania jest dwojaka. Po drodze może wydarzyć się coś, co uda się sprzedać telewizji jako ciekawy materiał do programów typu „Śmiechu warte”, „Real TV” czy „Video Schock”. Drugi powód jest znaczenie poważniejszy, na który także zwraca uwagę sam bohater: nie trzeba opisywać „gehenny na papierze, [skoro – przyp. A.R.] każdy będzie mógł obejrzeć ją sobie utrwaloną na taśmie filmowej”²².

Drugim rodzajem odniesień intermedialnych są imitacje, a więc różnego rodzaju przeniesienia strukturalne, kompozycyjne lub językowe ze sfery audiowizualności do literatury. W zakresie tym mieszczą się zarówno ewokacje, imitacje formalne, jak i częściowe powielenia. Te pierwsze dość łatwo zidentyfikować ze względu na formalny zapis nawiązujący do przestrzeni audiowizualnej. W *Produkcje polskim* Sławomir Shuty wykorzystuje graficzną formę gazetki reklamowej do budowania narracji na temat polskiej tożsamości i współczesnej kultury konsumpcyjnej²³. Wojciech Kuczok w *Obscenariuszu* sięga po formę wiadomości esemesowych rozpisanych w tradycyjnej drukowanej formie²⁴, a Joanna Bator w *Ciemno, prawie noc* po zapis czatu z internetowego forum²⁵. Jak widać, o wiele łatwiej w starym medium książki odnajduje się nowa audiowizualność, a to z powodu jej upiśmiennienia²⁶. Mike Sandbothe dowodzi, że rzeczywistość nowych mediów jest przede wszystkim światem piśmienności medialnej, która uobecnia się tak na poziomie kodowania (zapisu cyfrowego), jak i budowania komunikacji, czemu odpowiadają zjawiska upiśmiennienia mowy i oralizacji pisma.

²⁰ K. Uniłowski, *Kup Pan książkę*, Katowice 2008, s. 214–215.

²¹ J. Podsiadły, *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé*, Kraków 2008, s. 159–160.

²² Tamże, s. 159.

²³ S. Shuty, *Produkt polski*, Kraków 2005.

²⁴ W. Kuczok, *Obscenariusz. Wypisy z ksiąg nieczystych*, Warszawa 2013.

²⁵ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012.

²⁶ W podobny sposób buduje swoją wypowiedź Piotr Siwecki w książce *SMS (powieść bibliograficzna)*, utrzymując jej kompozycję w konwencji internetowo-esemesowej.

W tym pierwszym chodzi o powszechnie używany sposób prowadzenia rozmowy w postaci pisania. Wszelkiego rodzaju fora, blogi czy tweety opierają się na piśmie. „Jeśli mówię o oralizacji pisma, to mam na myśli analogiczną wobec mowy, czyli wzajemnozrotną formę interaktywnego użytkowania pisma w trybie rozmowy”²⁷. O wiele trudniej uzyskać ową graficzną stronę opisu utworu audiowizualnego w postaci starych mediów, która w książce przyjmuje postać scenariusza, jak u Tomka Tryzny w *Syloe*.

Imitacje formalne, o których wspomina Werner Wolf, dotyczą sytuacji przenoszenia rozwiązań strukturalnych lub kompozycyjnych przekazów audiowizualnych do literatury. Chodzi tu zatem o wszelkiego rodzaju analogie strukturalne, obejmujące zarówno poetykę audiowizualną, jak i kompozycję podporządkowaną wybranym gatunkom telewizyjnym czy filmowym. Przywołajmy kilka takich rozwiązań. Piotr Siemion w *Finimondo* buduje opowieść na wzór satyry filmowej, zestawiając ze sobą sceny w sposób wideoklipowy²⁸. Siemion narzuca charakterystyczną dla rozwiązań teledyskowych dynamikę montażową, łącząc kolejne sceny, na które składają się dobrze znane klisze popkulturowe newsów dziennikarskich wprost z telewizyjnych programów informacyjnych i medialne obrazki. Do konwencji telewizyjnej wypowiedzi nawiązuje Silny w *Wojnie polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej, kiedy spotykając się z Alicją, opowiada: „Tak, Andrzej, żarty się skończyły, kamera, start, dzień dobry państwu, witamy bardzo, moje imię Alicja Burczyk i teraz właśnie dla państwa wymienię wszystkie produkty po promocyjnych cenach, jakie możemy kupić, by prowadzić nasze gospodarstwo domowe oszczędniej i funkcjonalniej”²⁹. W innej książce Masłowskiej, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, autorka buduje narrację, która wprost odwołuje się do rozwiązań telewizyjnego serialu:

To był piątek; tej samej nocy Joannie śniło się, że ma stosunek seksualny z dostawcą z BBQueen Grill. Był to mały, nieurodzivy Meksykanin o dziwnym spojrzeniu i zniszczonych, na pewno zdolnych do okrucieństwa dłoniach, których dotyku całą sobą się brzydziła, ale i widocznie pragnęła. Bo teraz, gdy gwałcił ją, porzuciwszy w przedpokoju termoizolacyjną torbę z jej ulubionymi skrzydełkami, jednocześnie i stawiała opór, i stawiała go bez przekonania, a w tym samym czasie czerpała z tego wszystkiego, jak to bywa, trudną do zaprzeczenia zmysłową przyjemność.

Nagle usłyszała strzał z pistoletu. To się oczywiście zdarza w tym mieście pełnym świrów; każdy, kto tu mieszka, słysząc strzały, zaczyna momentalnie ziewać, bo zna to na pamięć: ambulans, pulsujące światła, wzruszający ramionami gapiowie i gliniarze, którzy poza rozrzuceniem wszędzie wytłuszczonych papierów po donutach „nie udzielają żadnych informacji”³⁰.

²⁷ M. Sandbothe, *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie medialne*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 216.

²⁸ P. Siemion, *Finimondo (komedia romantyczna)*, Warszawa 2004.

²⁹ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002, s. 106.

³⁰ Taż, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012, s. 9.

Masłowska wykorzystuje konwencję snu, niejako wprost nawiązując do Baudrillardowskiej koncepcji *simulacrum*, która zrywa z wielowiekową tradycją *mimesis*, zacierając granicę między kopią a oryginałem³¹. Tym miejscem przenikania się realnego i wyobrazonego, z jednej strony opartego na odtworzeniu, ale z drugiej korzystającego z sił kreacyjnych, tworzącego na wzór swojej myśli i wyobrażenia, jest przestrzeń audiowizualności, której rękojmnią przez długi czas była telewizja, a w ostatnim ćwierćwieczu stała się wirtualność.

Jako ostatnią formę odniesień *implicite* Wolf wymienia powielenie, które polega na reprezentacji audiowizualności w postaci parafrazy lub cytowanego fragmentu. Przywoływanie tego typu odniesień w literaturze jest dość częste. Weźmy choćby *Proszę mnie nie budzić* Wojciecha Kuczoka. Już sam sen, podobnie jak u Masłowskiej, prowadzi do skojarzeń z seansem filmowym. W jednej ze scen znajduje się niezwykle sugestywna parafraza *Mechanicznej pomarańczy* Stanleya Kubricka:

Tortura polegała na tym, że musiałem oglądać serial [...]. Nie skrępowano mnie wprawdzie, ale odwracanie wzroku nic nie dawało – każda ściana, a także podłoga i sufit stanowiły ekrany, gdzie spojrzałem, tam widziałem film. Próby zamknięcia oczu i zatkania uszu porzuciłem po tym, jak się okazało, że w ten sposób uruchamiam przeraźliwie głośne bloki reklam, a potem muszę oglądać ten cholerny odcinek od początku [...].³²

Wspólnym punktem odniesienia do najbardziej dramatycznej sceny resocjalizacji bandyty z filmu Kubricka jest przymus. Tam Alex DeLarge pozostaje unieruchomiony i mechanicznie zmuszony do oglądania okropieństw, u Kuczoka wystarczy samo otoczenie bohatera ekranami i wypełnienie przestrzeni audiowizualnością.

Elementy reprezentacji filmu znajdują się także u Jarosława Kamińskiego w *Rozwiązłej*. Czernski wyjaśnia Zofii swoje odczucia po pokazie *Psychozy* Hitchcocka:

Zresztą atmosfera po seansie zrobiła się taka, że nikt na nikogo nie miał odwagi spojrzeć i wszyscy w milczeniu rozeszli się do domów. Ja sam przez tydzień bałem się brać prysznic; kabinę miałem z taką samą zastoną jak w *Psychozie*. Najmniejsza gra światła i cienia budziła dreszcze, że zbliża się obcy z nożem³³.

Z tego typu parafraz, streszczeń i komentarzy podczas oglądania filmów składa się przywoływana już książka felietonowa Masłowskiej *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*.

³¹ Jean Baudrillard w książce *Wymiana symboliczna i śmierć* przedstawia metaforę kultury współczesnej jako symulację rzeczywistości. Nie chodzi tu o odzwierciedlanie rzeczywistości, ale o rekonstrukcję przedmiotu, której wiarygodność uwarunkowana jest doskonałym podobieństwem. W *simulacrum* dochodzi do pomieszczenia dwóch porządków: realnego i wyobrazonego, w wyniku czego powstaje wymiar hiperrealny. J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak. Warszawa 2007.

³² W. Kuczok, *Proszę mnie nie budzić*, Warszawa 2016, s. 34.

³³ J. Kamiński, *Rozwiązła*, Warszawa 2018, s. 368.

Przywołany tu katalog odniesień intermedialnych znajduje swoje odbicie także we wspomnianej klasyfikacji Jensa Schrötera. Gdyby szukać potwierdzenia w polskiej prozie na istnienie intermedialności syntetycznej, którą Schröter definiuje jako usytuowanie w jednym tekście drugiego tekstu w charakterze interpretanta, to odnajdziemy ich cały szereg. Przywołanie to może przyjąć postać konkretnego tytułu, jak *Hipopotam* w dzienniku prowadzonym w latach 2018–2020 przez Krzysztofa Vargę. Varga w *Dzienniku Hipopotama*, nawiązując do filmu w reżyserii Johna Jencksa (*The Hippopotamus*), nie kryje swojej sympatii dla bohatera – Teda Wallace’a, niegdyś świetnie zapowiadającego się poety, a dziś mającego problemy z alkoholem krytyka teatralnego, który nie waży słów w podejmowanej przez siebie pracy recenzenta³⁴. Jest oczarowany nie tylko ostrym i cynicznym sposobem uprawiania przez bohatera krytyki, której Anglikom zwyczajnie zazdrości, ale przede wszystkim sceptycyzmem, z jakim Wallace obnaża zabobon i wiarę w cuda. Właśnie ten postulat wydaje się najważniejszym ideologicznym założeniem autora dziennika. Podobnie jak bohater filmu, Varga wymierza ostrze krytyki w rzeczywistość go otaczającą.

W podobny sposób można by rozumieć nawiązanie do polskiej komedii Marka Piwowskiego u Jakuba Żulczyka w *Zrób mi jakąś krzywdę*, który na początku powieści próbuje przy pomocy filmu zinterpretować dalsze wydarzenia powieści drogi, jaką przebędą Dawid i Kaśka: „To miała być historia drogi, rozpedzonej autostrady, wiatru, uśmiechów i potu. Ostatnia miłość w wieku niewinności, historia jak z perłowo-złotej płyty dvd, limitowana edycja życia, a nie *Urowadzenie Agaty 2* z białoruskim Dannym DeVito i gazową bronią w roli głównej”³⁵.

W przypadku intermedialności formalnej, jak nazywa ją Schröter, chodzi o analogie strukturalne, a zatem podobieństwa wynikające ze sposobu posługiwania się przez oba typy wypowiedzi: audiowizualny i literacki, tymi samymi technikami. Intermedialność formalna wydaje się tożsama z opisaną przez Wenera Wolfa kategorią imitacji formalnej, w ramach której mieszczą się: podobnie budowana narracja, montaż, kolaż, przetworzenia tematyczne itp. Gdyby jeszcze raz przywołać *Finimondo* Siemiona, z łatwością dostrzeżemy analogię w konstrukcji filmowej komedii romantycznej z powieściowymi kierunkami rozwoju fabuły, która skupia się na wątku poszukiwania żony i męża, a skojarzenie z filmami typu *Pretty Woman* czy *Bridget Jones* nie jest tak odległe³⁶. Na wzór odcinków telewizyjnego serialu buduje swoją opowieść Maciej Fortuna, układając poszczególne opowieści niczym epizody. Audiowizualny trop podsuwa sam autor, pisząc:

Kiedy wracam z delegacji, żona czeka z upieczonym ciastem. Jest to ciasto całkiem pospolite [...]. Dlaczego akurat ja mam takie szczęście? Najzwyczajniejszy szarak na świecie. Niezbyt przystojny. Zarabiam średnio. Żona może nie wygrałaby miss, ale wszystkim się podoba. Jest ciepła

³⁴ K. Varga, *Dziennik hipopotama*, Warszawa 2020, s. 190.

³⁵ J. Żulczyk, *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry wideo są o miłości*, Warszawa 2006, s. 3.

³⁶ K. Unilowski, *Kup pan książkę...*, s. 45.

i sympatyczna. Ciepła jak ciasto. Sympatyczna, jak inni ludzie bywają tylko w telewizji. Oglądamy często telewizję³⁷.

Fortuna buduje kolejne opowieści i konstruuje bohaterów na wzór serialowych postaci, drobnomieszczańskich, odwołując się do telewizyjnych reminiscencji, których tekst zresztą jest pełen. W tej samej audiowizualnej perspektywie można by przyjrzeć się *Wojnie polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej ze względu na stosowaną przez nią dynamikę montażową kolejnych scen czy *Gnojowi* Wojciecha Kuczoka, który wprowadza zabieg typowo filmowego montażu wewnątrzjęzykowego, operującego czasem dzieciństwa i dorosłości bohatera.

W przypadku intermedialności transformacyjnej, opisanej przez Schrötera, mamy do czynienia z intermedialną reprezentacją, którą Wolf określił ewokacją. Chodzi zatem o uobecnianie się w obrębie jednego medium śladów innego medium, co w omawianej powyżej kategorii ewokacji wydaje się dość czytelne, nie wymaga dodatkowych wyjaśnień.

Podobne rozpoznanie przynosi analiza polskiej literatury środka ze względu na zaproponowaną przez mnie typologię audiowizualności dzieła literackiego³⁸, bazującą na komparatystycznej koncepcji muzyczności, opracowanej przez Andrzeja Hejmeja³⁹. Idąc za wskazówkami krakowskiego uczonego, kolejne poziomy zjawisk literackich sprzężonych z filmem, telewizją czy przekazami w nowych mediach można by określić audiowizualnością I, II i III.

W centrum zainteresowania audiowizualności I znajdują się najbardziej podstawowe zagadnienia związane z wprowadzaniem do języka literackiego kodu audiowizualnego. Chodzi tu zatem o poetykę dzieła literackiego, które ukazuje rzeczywistość widzianą okiem kamery. Objawia się ona między innymi poprzez dynamizację (powtarzalność, częstotliwość, duże nagromadzenie elementów przedstawieniowych) wywiedzioną z montażu, charakterystyczny rytm szybkich zmian scen, oddający ruch, podobnie jak bieg wydarzeń następujący bezpośrednio po sobie bez chwili przerwy. Podobne tendencje do ufilmowania widoczne są w języku wypowiedzi literackiej. Na poziomie gramatycznym pojawiają się krótkie, zwarte zdania o charakterze sprawozdawczym, czasem pojedyncze słowa mające wartość minimalnych wypowiedzeń, sugerujących momentalność pojawiania się i znikania obrazów w filmie. Widzimy to chociażby u Wojciecha Kuczoka w *Widmokregu*, kiedy pisze:

Maria jedzie pociągiem w pustym przedziale, zdjęła trzewiki i położyła stopy na siedzeniu naprzeciw, przez niedomknięte okno wiatr silnie wieje wprost na jej głowę, Maria jest uśmiechnięta, cieszy ją stukot kół, cieszy ją rytm, cieszą smugi krajobrazu za szybą. Maria pozwala wiatrowi zwiać chustę z głowy, pozwala powietrzu targać swoje włosy, kiwa radośnie

³⁷ M. Fortuna, *Pasztet z duszami*, Kraków 2002, s. 151.

³⁸ A. Regiewicz, *Audiowizualność literatury. Próba konceptualizacji*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 281–300.

³⁹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2010, s. 62–76.

stopami w cienkich czarnych podkolanówkach, śmieje się do siebie; jaka piękna jest, kiedy się śmieje, o tak, Maria jest bezdyskusyjnie piękna. Nadzwyczaj piękna, jak na siostrę zakonną⁴⁰.

W opisie tym na plan pierwszy wysuwają się dwa zabiegi. Pierwszy polega na grze planów. Narrator pokazuje nam postać przez pryzmat zbliżenia lub półzbliżenia. Pozwala dostrzec jedynie fragment wizerunku poprzez włosy czy stopy. Korzysta z typowego zabiegu montażu równoległego, przerzucając uwagę czytelnika na elementy pociągu: koła, niedomknięte okno. Dopiero na końcu opisu oddala kamerę i w planie pełnym ukazuje nam postać siostry zakonnej. Drugi zabieg polega na rytmizacji, która zasadza się na powtarzalności: frazy, ujęcia, kadrowanych elementów.

Audiowizualność II występuje na prawach kontekstu, gdy w tekście literackim pojawiają się różnorodne sposoby tematyzowania wątków filmowych. Chodzi zatem o te momenty, w których tekst literacki nawiązuje, cytuje, parafrazuje, inspirowane jest tekstami audiowizualnymi. Zabieg ten jest dość często spotykany w prozie po 1989 roku. We *Wzgórzu psów* Żulczyk, przypominając początek lat 90., wymienia oglądane przez matkę *Hotel Zacisze* na zmianę z *Kabaretem Olgi Lipińskiej*. Bohaterowie używają w rozmowach nawiązań do klisz medialnych, by zbudować najbardziej przekonującą wypowiedź, jak w scenie z powieści *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator:

Wejścia! Jak się pootwierają, to nawet Terminator nic nie zrobi.

- Terminator? - Poczulałam się zdezorientowana.

- Widziała pani ten film? - zapytała Niebieska Kobieta i pochyliła się, by mi się przyjrzeć.

Potwierdziłam. Widziałam Terminatora podczas długiej podróży samolotem, podobnie jak wiele innych filmów, których normalnie bym nie oglądała. Dlatego zapytałam:

- A Lara Croft?

- Lara Croft - powtórzyła Niebieska Kobieta i zamyśliła się.

- Za młoda - oświadczyła w końcu - za młoda i za ładna!⁴¹

Przywołanie filmowych bohaterów kina *science fiction* oraz kina Nowej Przygody w kontekście poszukiwania wyjaśnienia zniknięć dzieci wydaje się nie tylko właściwe dla budowania historii, ale przede wszystkim kontekstowe.

Wreszcie audiowizualność III polega na wprowadzaniu w konstrukcję dzieła literackiego rozwiązań kompozycyjnych wywiedzionych z przekazów audiowizualnych, o których już pisałem w kontekście intermedialności formalnej Schrötera czy imitacji formalnej Wolfa. Dość powiedzieć, że tego typu nawiązań jest w literaturze polskiej sporo, począwszy od kompozycji organizowanych na wzór narracji telewizyjnej, jak u Doroty Masłowskiej w *Kochanie, zabiłam nasze koty*, a na konstrukcji poszczególnych scen kończąc,

⁴⁰ W. Kuczok, *Widmokrąg*, Warszawa 2004, s. 33.

⁴¹ J. Bator, *Ciemno, prawie noc...*, s. 163.

o czym przekonuje Anna Cieplak, włączając autoironiczny komentarz w historię swojej bohaterki: „Magda odnotowała przepis na film dla młodzieży: Rozwód / konflikt rodziców = samotność = nielubienie przez klasę (alienacja) = internet = samobójstwo / zabójstwo / gwałt / wczesna ciąża. Wybuch rodziny nuklearnej uruchamia cały łańcuch. Nawet popkultura przeciwko niej”⁴².

Już tylko tych kilka ujęć pozwala stwierdzić, że polska proza naznaczona jest audiowizualnością. Stała się ona jednym z charakterystycznych rysów najnowszej literatury, szczególnie tej spod znaku „środka”, poszerzając znacząco jej obieg. W podobny sposób można by wykazać jej obecność za pomocą tematyzowania czy imitowania form nowych mediów w tradycyjnej formie narracji. Te pierwsze pojawiają się dziś w formie przywołań równie często jak media audiowizualne starego typu, zaś te drugie, jak pokazaliśmy na przykładzie graficznej reprezentacji w literaturze, są obecne na poziomie ewokacji dzięki sieciowym czy komórkowym formom piśmiennym, jak blogi, czaty, fora, esemesy czy posty⁴³. I podobnie jak w opisanych powyżej rozwiązaniach, także i tutaj intermedialność wewnątrzkompozycyjna służy porozumieniu z odbiorcą, kreśląc zgrabne fabuły z wykorzystaniem rozpoznawalnych przez czytelnika konwencji nowomedialnych⁴⁴.

W przypadku audiowizualności nowych mediów literatura zyskuje jednak dodatkowy atrybut w postaci rozwiązań zewnątrzkompozycyjnych, sięgających do samej formy dzieła. Chodzi zatem o wszelkiego rodzaju rozwiązania hybrydyczne, konwergencyjne, wzbogacające literackie DNA o czynniki *stricte* techniczne, elektroniczne, wirtualne. Jakkolwiek nie definiować by tego zjawiska, chodzi o dzieło literatury elektronicznej, które łączy istotne walory literackie z technicznymi kontekstami i możliwościami wnoszonymi przez komputer⁴⁵. W proces twórczy zostaje włączona maszyna, zmieniając dotychczasowe rozumienie dzieła literackiego, nie tylko w jego warstwie znaczeniowej czy tekstowej, ale także piśmiennej, językowej, estetycznej, na co pozwala intermedialny charakter przekazów w nowych mediach dzięki reprezentacji numerycznej⁴⁶. Wraz z dziełem poddanym technologii zmienia się także rola twórcy i odbiorcy, bowiem dzięki współdziałaniu maszyny i człowieka pojawia się niezwykle sprzężenie zwrotne, którego przejawem jest tak znaczące dziś w komunikacji kulturowej zjawisko interaktywności. W konsekwencji współczesne zjawiska

⁴² A. Cieplak, *Ma być czysto*, Warszawa 2017, s. 40.

⁴³ Można by tu wymienić cały szereg tekstów literackich mających pierwotnie premierę w sieci, jak cykl Piotra C *Pokolenia Ikea* czy słynne *Cwaniary* Sylwii Chutnik. Zob. M. Maryl, K. Niewiadomski, *Blog = Książka? Empiryczne badanie potocznej kategoryzacji blogów*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4, s. 83–85; A. Buchner, M. Maryl, *Nowi literaci*. *Warsztat twórczy blogerów w kontekście współczesnych przemian kultury literackiej*, [w:] *Rzeczywistość i zapis. Problemy badania tekstów w naukach społecznych i humanistycznych*, red. W. Doliński, J. Żurko, K. Grzeszkiewicz-Radulska, S. Męćfal, Łódź 2016, s. 33–51.

⁴⁴ R. Ostaszewski, *Dolna strefa stanów średnich*, „Twórczość” 2000, nr 3, s. 131.

⁴⁵ P. Marecki, *Narodziny subpola polskiej literatury cyfrowej*, [w:] *Maszyny kruszenia słowa. Biuletyn*, red. A. Regiewicz, Częstochowa 2014 (na prawach maszynopisu).

⁴⁶ Pojęcie literatury elektronicznej obejmuje trzy aspekty tego zjawiska, warstwy: technologiczną, tekstualną i językową. Zob. U. Pawlicka, *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*. Gdańsk 2017, s. 96.

literackie zarzucają dotychczasowe tradycyjne pojęcia z zakresu poetyki literaturoznawczej na rzecz „kombinacji”, „obróbki”, „gry” czy „strategii”, akcentując zarówno kwestię architektoniczności, jak i modularności, wariantowości czy interaktywności. Na tej tylko podstawie można by dostrzec pewne typowe dla e-literatury rozwiązania o charakterze intermedialności ontologicznej czy zewnętrznej.

Bogusława Bodzioch-Bryła w monografii poświęconej polskiej e-poezji przywołuje konstatacje Piotra Mareckiego na temat genezy literatury elektronicznej w Polsce. Wśród działań na pograniczu technologii i literatury wymienia ona:

pierwszy hipertekst Roberta Szczerbowski, oznaczony *Æ*, wydany pierwotnie jako nietypowa książka (1991), później jako hipertekst na dyskietce (1996), następnie w wersji sieciowej; hiperteksty takie jak *Blok* (2003) Sławomira Shuty, *Koniec świata według Emeryka* (2005) Radosława Nowakowskiego, *Czary mary* Anety Kamińskiej (2007), *Schemat* (2010) Konrada Polaka, *Matrioszkę* (2013) Marty Dzido; adaptacje klasyki literackiej (np. *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego w opracowaniu Mariusza Pisarskiego z 2011 r.), tłumaczenia (m.in. przekład utworu Michaela Joyce’a *popołudnie.pewna historia* z 2011 r.); polskie hiperteksty (*Æ* Roberta Szczerbowski, *Koniec świata według Emeryka*, wydane na dyskietce i płycie CD [...])⁴⁷.

Już tylko na podstawie niniejszego historycznego opisu widać wyraźnie dominację dwóch tendencji technologii komputerowej: przestrzenności i nawigowalności. Dają one o sobie znać przede wszystkim w powieści hipertekstowej i powieści cybernetycznej. Ta ostatnia, zwana czasami literaturą ergodyczną⁴⁸ ze względu na wspólny cyfrowy kod, łączy wypowiedzi tekstowe z multimedialnymi. Polimedialność dzięki maszynie do wytwarzania wielotorowych wypowiedzi, jaką jest komputer, staje się tutaj faktem. W efekcie czytelnik musi nie tylko wykonać pracę dekodowania znaczeń, jak ma to miejsce przy zwykłej lekturze, ale także dokonać operacji w polu semiotycznym, które oprócz zapisu, obejmuje inne formy tekstowe (od ikonografii po rzeczywistość wirtualną), co więcej, musi umieć się między nimi poruszać. Można w tym miejscu przywołać pierwszą polską powieść cybernetyczną, *Schemat* Konrada Pulaka, na którą składa się 108 segmentów, 228 linków, 17 tysięcy słów i 4 przeplatające się ścieżki opowieści.

Wpisana w powieść cybernetyczną sieć powiązań pomiędzy poszczególnymi częściami tekstowymi, umożliwiającymi wędrówkę czytelniczą między nimi, przywodzi na myśl konstrukcję literatury hipertekstowej. Opiera się ona na węzłowej budowie narracji, której przebieg zależy od interakcji czytelnika ze światem wirtualnym. Węzły są jednostkami samowystarczalnymi zarówno pod względem budowy, jak i semantyki, i mogą

⁴⁷ B. Bodzioch-Bryła, *Sploty: przepływy, architekt(s)ury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji*, Kraków 2019, s. 46–47.

⁴⁸ E. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore–London 1997, s. 5–15.

pełnić funkcję odrębnych fragmentów literackich. Są jednak ze sobą powiązane, odsyłając wciąż do kolejnych leksji i prowadząc do innych fragmentów literackich, co daje możliwość niekończącego się i niepowtarzalnego odczytywania tekstu. Czytelnik poprzez wchodzenie w kolejne linki konstruuje kształt przekazu, nadając sens zarówno jego treści, jak i samemu procesowi hipertekstowego odczytywania. Otwierane poprzez każdy węzeł literacki pole zdarzeń zawiera wszystkie możliwe warianty opowiadania, jednak to od wyboru czytelnika zależy kierunek rozwoju narracji, a tym samym i wydarzeń. Zatem działanie czytelnika przypomina zachowanie gracza, który nawiguje w grze zwanej hipertekstem, poruszając się po wirtualnej przestrzeni węzłów. Jeśli przyjrzeć się pierwszemu projektowi hipertekstowemu, *Xanadu* Theodora Holma Nelsona, widać, że użyta w tym przypadku intermedialność kładzie nacisk nie tyle na lekturę, ile na działanie. W tym projekcie uniwersalnej biblioteki udostępniającej użytkownikom wszystkie teksty kiedykolwiek opublikowane, Nelson konstruował tekst na wzór komputerowej bazy danych, w której każdy czytelnik może znaleźć dowolne opracowanie, komentarz czy notatkę, jaka kiedykolwiek była poczyniona na temat zebranych tam dzieł. Tego typu działanie na tekście dalekie jest od tradycyjnej lektury, wyznaczając czytelnikowi inne zadania, stawiając większe wymagania, także pod kątem opanowania technologii. Nic dziwnego zatem, że tego typu literatura nie należy do popularnego obiegu. W Polsce obok wymienionych powieści hipertekstowych Sławomira Shutego i Radosława Nowakowskiego, należałoby przywołać *Stokłosa* Michała Kaczyńskiego, *Tramwaje w przestrzeniach zespolonych* Dra Muto, *Gmachy Trwonienia Czasu* xnauty⁴⁹.

W intermedialnej relacji literatury i nowych mediów kategoria „literackości” ulega zdecydowanie „audiowizualności”, wyrażanej za pomocą warstwy technologicznej. Przywołajmy w tym miejscu jeszcze jeden przykład tzw. „literatury aplikacyjnej”, jak nazywa ją Andrzej Głowacki. W projektach *Archetyptura słowa* (2009), *Archetyptura czasu* (2013) ukrywa się tekst literacki pod postacią QR kodów. Aby poznać treść książki, czytelnik skanuje QR kod przy pomocy aplikacji zainstalowanej na urządzeniu mobilnym. Podlinkowany tekst ukazuje się w swej nagiej, niezaprojektowanej postaci. Drogą do prawidłowego odczytania książki jest aktywne uczestnictwo w lekturze, tj. tworzenie map myśli poprzez odręczne zapisywanie tekstów bezpośrednio na kartach książki, wedle przyjętych przez siebie kryteriów interpretacji. Proces ten Głowacki nazywa „personalizacją tekstu”. Grażyna Pietruszewska-Kobiela zauważa, że pod względem literackim *Archetyptura czasu* jest dziełem odwołującym się do metaforyki chaosu, opartym na hipertekstowych odnośnikach, układach fraktalnych i afabularnych, przynoszących narrację dyskursywną. Jest to postmodernistyczna książka artystyczna, ukształtowana przez rozwiązania cyfrowe, które nie usuwają w bezwzględny sposób „starego nośnika”, jednak modyfikują go na tyle, że tradycyjny odbiór jest niewystarczający.

⁴⁹ B. Jarosz, *Liternet – sztuka, moda czy konieczność? Polskie powieści hipertekstowe w Sieci*, [w:] *Komputer w edukacji*, red. J. Morbitzer, Kraków 2006, s. 82–87.

Wywiedziona z projektu Głowackiego teoria chaosu wydaje się odpowiadać wielu eksperymentom formalnym tego typu literatury, w której to technologia nie tylko determinuje kształt tekstu, ale również wpływa na sam proces lektury. Przyczynia się do tego chociażby randomizacja linków, czyli losowy dostęp do określonych miejsc w strukturze tekstu. Polega ona na przypadkowym – generowanym przez program – skierowaniu czytelnika w dane miejsce podczas lektury, co powoduje zupełnie nieprzewidywalne zwroty akcji i kolejne odczytania. Nic dziwnego zatem, że wspomniany już norweski badacz Espen Aarseth widzi zbieżność pomiędzy nową formą pojawiania się literatury w nowych mediach a innymi zjawiskami wirtualnymi:

Czytelnik cybertekstu jest graczem, ryzykantem: cybertekst jest grąświatem lub światemgrą. Faktycznie możliwe jest odkrywanie, gubienie i odnajdywanie w tych tekstach sekretnych ścieżek – ścieżek rozumianych nie metaforycznie, lecz jako struktury topologiczne obecne w mechanizmach tekstowych⁵⁰.

Przykłady można by mnożyć, bowiem e-literatura rozwija się wraz z wciąż poszerzającą zakres swoich oddziaływań technologią. Jeszcze bardziej nowatorska w tym względzie wydaje się e-poezja, która ze względu na krótszą, bardziej zwartą formę, łatwiej wchodzi w interakcje ze światem elektronicznym⁵¹. Można by wymieniać mniejsze formy tekstowe, generatory, aplikacje, scenę flashową, poezję kinetyczną, aplikacje, wiki writing i wiele innych gatunków literatury cyfrowej. Nie o typy tu jednak chodzi, lecz o zasadę.

Audiowizualność nowych mediów, która realizuje zasadę intermedialności ontologicznej, budując teksty hybrydyczne, znacząco oddziałuje na odbiór tekstu literackiego. Wpływ na to ma przede wszystkim figuracja warstwy nośnej tekstu, organizacji tzw. tekstury i działań na niej dokonywanych. Ewa Szczęsna zwraca uwagę, że gdy w tradycyjnej literaturze „myślenie figuracyjne obecne jest przede wszystkim [...] na poziomie znaczeń, w warstwie świata przedstawionego, w poezji cyfrowej [czy może szerzej – e-literaturze – przyp. A.R.] obecne jest ono już na poziomie warstwy przedstawień – relacji, w jaką wchodzi z sobą elementy semiotyczne (ruchowe, dźwiękowe, barwne, przedstawień graficznych itp.) [...]. Jednocześnie sztuka cyfrowa nie poprzestaje na działaniach stylistyczno-semantycznych na teksturze, ale wydobywa sensy z interakcji znaczeń obu poziomów – warstwy przedstawień i świata przedstawionego”⁵².

Idąc za tym rozpoznaniem, trzeba zwrócić uwagę na typowo modernistyczną proveniencję traktowania medium jako nośnika znaczeń. Zwracał

⁵⁰ E. Aarseth, *Cybertekst: literatura ergodyczna*, [w:] *Antropologia twórczości słownej*, red. A. Karpowicz, Warszawa 2012, s. 672.

⁵¹ Bardzo bogaty rejestr takich zjawisk obejmuje monografia cytowanej już Bogusławy Bodzioch-Bryły, *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy*.

⁵² E. Szczęsna, *Cyfrowe remediacje figur*, [w:] *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. E. Szczęsna, Kraków 2015, s. 199.

na to uwagę Piotr Marecki, mówiąc o dwóch generacjach cyfrowej literatury. Pierwsza związana była z programem do tworzenia i mapowania hiperfikcji Storyspace, który miał być w swoich podstawach dość modernistyczny i opierać się na tradycyjnych powieściach w nowych formach⁵³. Powstałe na początku lat 90. ubiegłego wieku klasyczne utwory hiperfikcji są wciąż najważniejszymi i najczęściej omawianymi utworami cyfrowymi ze względu na swoje nowatorstwo⁵⁴. Druga generacja związana jest z rozwojem wyszukiwarek oraz zmianą formy dystrybucji. W tej fali literatury cyfrowej duże powieści hipertekstowe zostały zastąpione mniejszymi formami, zaś sam tekst został wzbogacony obrazem, dźwiękiem, przekazami wideo. Co ciekawe, reprezentujące drugą generację teksty cyfrowe wymykają się tradycyjnemu rynkowi dystrybucji, omijając pola produkcji kulturowej (wydawców, agentów, dystrybutorów, umów, określania nakładów, cen itd.), które są charakterystyczne dla „prozy środka”. Można zatem i w tym przypadku mówić o modernistycznym, sprzeciwiającym się komercjalizacji, przekazywaniu dóbr literackich bez zysku i myślenia o dochodzie.

Trudno nie zgodzić się z rozpoznaniem Grażyny Pietruszewskiej-Kobieli, która wielokrotnie wykazywała zbieżność współczesnych rozwiązań formalnych e-literatury z dokonaniem poezji awangardowej⁵⁵. Podejmowane na początku XX wieku eksperymenty prowadziły do usunięcia warstwy semantycznej, sytuując na pierwszym planie tworzywo tekstu, ograniczając często słowo do grafiki liter, ich układu czy zapisu. Szczególnie zabiegi futurystów, dadaistów czy formistów konstruowały przekazy niedokończone, nieustabilizowane, będące w procesie kształtowania się, podobnie jak ma to miejsce we współczesnej literaturze „zjawiania się”, poddanej modularności, wariacyjności i transkodowości. Trudno nie dostrzec także innych podobieństw. Na poziomie społeczno-politycznym trwał proces kosmopolityzacji kulturowej, czego odbiciem może być współczesny globalizm. Sztuka próbuje wyzwolić się wówczas z drobno-mieszcząńskiego zadachu narodowo-społecznej odpowiedzialności, podobnie jak dziś czyni to literatura elektroniczna uciekająca raczej w stronę *science fiction* lub autotematyzmu. I wreszcie integracja form, współpraca między różnymi działaniami artystycznymi: pędzel, kamera, dłuto i pióro stały się narzędziami jednego artysty⁵⁶, podobnie jak dziś ma to miejsce czy to poprzez samo zjawisko intermedialności ontologicznej, wyrażające się w konwergencji.

Przywołanie skojarzeń z literacką awangardą nie jest przypadkowe, bowiem wykazuje, że dzisiejsza e-literatura posiada wiele znamion tekstu

⁵³ P. Marecki, *Za darmo. Ekonomia literatury cyfrowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 22.

⁵⁴ Za utwory kanoniczne uważa się teksty Michaela Joyce’a „afternoon. a story” (1990), Shelley Jackson „Patchwork Girl” (1995) czy Stuarta Moulthrop’a „Victory Garden” (1991) (zob.: http://conference.eliterature.org/sites/default/files/papers/Emerging_Canon_S_Rettberg_0.pdf).

⁵⁵ G. Pietruszewska-Kobiel, *Przestrzenna struktura języka i faktura tekstu. Intersemiotyczne eksperymenty poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Język poza granicami języka. Teoria i metodologia współczesnych nauk o języku*, red. A. Kiklewicz, J. Dębowski, Olsztyn 2008.

⁵⁶ *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 29.

modernistycznego, poszukującego wciąż nowych rozwiązań formalnych, widzącego w technologii nadzieję na rozwój wypowiedzi literackiej, stawiającego czytelnikowi (odbiorcy) wysokie wymagania i oczekującego od niego kompetencji nie tylko w zakresie interpretacji, ale także sprawnego poruszania się po świecie wirtualnym. Podobnie jak w założeniach estetyki modernistycznej, prymat w e-literaturze bierze warstwa estetyczna podporządkowana technologii i od niej w dużej mierze zależna. A jednak to właśnie ten rys pretenduje literaturę elektroniczną do miana elitarniej. Wydaje się ona być zaprzeczeniem opisywanej wcześniej „literatury środka” czy literatury popularnej w szczególności. Rezygnuje z prostoty i zrozumiałości, przyjemności wynikającej z rozpoznawania stałych i czytelnych fragmentów, bowiem każda lektura jest indywidualnym procesem, który stawia czytelnikowi nowy rodzaj zadań. Nie można zatem mówić, że jest ona atrakcyjna dla szerokiego kręgu odbiorców. Jedną z kluczowych kwestii, wskazującą na modernistyczną proveniencję, a tym samym pozwalającą postrzegać e-literaturę w perspektywie elitarności⁵⁷, jest jej nowość. W dyskusji nad literaturą elektroniczną wciąż pojawia się pytanie o „nowe horyzonty”, nowe perspektywy pojawiające się w kontekście urządzeń mobilnych, sieci czy „nowych mediów”⁵⁸.

Na podstawie podjętych rozważań można dostrzec pewien charakterystyczny mechanizm intermedialności. W przypadku krzyżowania się, przenikania czy przenoszenia rozwiązań audiowizualnych do literatury w ramach jednego medium książkowego lub elektronicznego, które przejmuje cechy medium książki, jak blog, obieg literatury pozostaje dość szeroki. Nawiązania do audiowizualności pełnią w tekście rolę „atrakcyjności”, zarazem odnoszą się do rzeczywistości pozaliterackiej, pozwalając rozpoznawać czytelnikowi elementy gry intertekstualnej, jak też stanowią element rozrywkowości. Nie da się ukryć, że tematyzywanie audiowizualności jest atrakcyjne dla szerszego kręgu odbiorców, zaś imitowanie jej poprzez formalne nawiązania hołduje stereotypowemu wyobrażeniu literatury wysokoartystycznej. Sytuacja zmienia się w momencie zderzenia literatury z nowymi mediami ze względu na możliwość zmiany struktury tekstu poddanego cyfryzacji. Tak rozumiana audiowizualność ontologiczna czy zewnątrzkompozycyjna przekształca dotychczasową równowagę pomiędzy warstwą znaczeń przedstawionych a ich formą, przesuując ciężar w stronę zabiegów formalnych tego typu literatury. W duchu McLuhanowskiego determinizmu technologicznego, sam przekaznik staje się przekazem, zmuszając odbiorcę do szeregu operacji na tekście, które stają się procesem lektury, a tym samym konstruowania i odczytywania znaczeń. Taka forma audiowizualności jest niezwykle wymagająca nie tylko pod względem sprawności technicznej czytelnika-interaktora, jakości sprzętowej, ale także jego percepcji otwartej na nowe rozumienie literatury. To

⁵⁷ Elitarność rozumiem tu jako element struktury (grupe), która opierając się na wybo-
rze i wynikającej z tego odrębności, wytwarza zinstytucjonalizowaną wspólnotę posiadającą
silną legitymację dyskursu i opierającą się na logice ekonomii prestiżu. Problem ten rozważa
Michał Wilk w rozprawie doktorskiej *Obieg literatury elektronicznej w perspektywie elitarności*.

⁵⁸ U. Pawlicka, *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Gdańsk 2017, s. 110.

wszystko pozwala postrzegać audiowizualność towarzyszącą nowym mediom i e-literaturze jako elitarną, naznaczoną znamionami działań wysokoartystycznych.

BIBLIOGRAFIA

- Aarseth E., *Cybertekst: literatura ergodyczna*, tłum. A. Rogozińska, [w:] *Antropologia twórczości słownej*, red. A. Karpowicz, Warszawa 2012.
- Aarseth E., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore-London 1997.
- Antropologia twórczości słownej*, red. A. Karpowicz. Warszawa 2012.
- Bator J., *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012.
- Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak. Warszawa 2007.
- Bodzioch-Bryła B., *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji*, Kraków 2019.
- Bodzioch-Bryła B., Pietruszewska-Kobiela G., Regiewicz A., *Literatura – nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Częstochowa 2014.
- Buchner A., Maryl M., *Nowi literaci. Warsztat twórczy blogerów w kontekście współczesnych przemian kultury literackiej*, [w:] *Rzeczywistość i zapis. Problemy badania tekstów w naukach społecznych i humanistycznych*, red. W. Doliński, J. Żurko, K. Grzeszkiewicz-Radulska, S. Męćfal, Łódź 2016.
- Cieplak A., *Ma być czysto*, Warszawa 2017.
- Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996.
- Fortuna M., *Paszтет z duszami*, Kraków 2002.
- Genette G., *Strukturalizm a krytyka literacka*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2010.
- Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.
- Hopfinger M., *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności percepcji*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51, z. 2.
- Jarosz B., *Liternet – sztuka, moda czy konieczność? Polskie powieści hipertekstowe w Sieci*, [w:] *Komputer w edukacji*, red. J. Morbitzer, Kraków 2006.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Kamiński J., *Rozwiązta*, Warszawa 2018.
- Kuczok W., *Obscenariusz. Wypisy z ksiąg nieczystych*, Warszawa 2013.
- Kuczok W., *Proszę mnie nie budzić*, Warszawa 2016.
- Kuczok W., *Widmokrąg*, Warszawa 2004.

- Lister M., Dovey J., Giddings S., Grant I., Kelly K., *Nowe media. Wprowadzenie*, tłum. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Kraków 2009. <https://doi.org/10.4324/9780203884829>
- Maliszewski K., *Poza pompą*, „Gazeta-Książki” 2000, nr 4.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański. Warszawa 2006.
- Marecki P., *Narodziny subpola polskiej literatury cyfrowej*, [w:] *Maszyny kruszenia słowa. Biuletyn*, red. A. Regiewicz, Częstochowa 2014 (na prawach maszynopisu).
- Marecki P., *Za darmo. Ekonomia literatury cyfrowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3.
- Maryl M., Niewiadomski K., *Blog = Książka? Empiryczne badanie potocznej kategoryzacji blogów*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4.
- Masłowska D., *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Kraków 2017.
- Masłowska D., *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012.
- Masłowska D., *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002.
- Nowacki D., *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po roku 1960*, „Fraza” 1996, nr 11–12.
- Ostaszewski R., *Dolna strefa stanów średnich*, „Twórczość” 2000, nr 3.
- Pawlicka U., *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Gdańsk 2017.
- Pietruszewska-Kobiela G., *Przestrzenna struktura języka i faktura tekstu. Intersemiotyczne eksperymenty poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Język poza granicami języka. Teoria i metodologia współczesnych nauk o języku*, red. A. Kiklewicz, J. Dębowski, Olsztyn 2008.
- Podsiadło J., *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé*, Kraków 2008.
- Regiewicz A., *Audiowizualność literatury. Próba konceptualizacji*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2.
- Regiewicz A., *Czytanie audiowizualnością. Przyczynek do refleksji nad strategiami audiowizualnymi w tekstach literackich*, [w:] *Między XX a XXI wiekiem. Z literaturoznawczych warsztatów badawczych*, red. L. Będkowski, G. Pietruszewska-Kobiela, Częstochowa 2014.
- Regiewicz A., *O niemożliwości literatury lokalnej. Przypadek narracji audiowizualnych*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6. <https://doi.org/10.18276/rk.2015.6-15>
- Regiewicz A., Warzocha A., *Audiovisuality of Literature. The Instance of Detective Stories for Children in Developing Reading Competencies*, [w:] *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts, „Conference Proceedings”* 2018, vol. 5: *Education and Educational Research*. <https://doi.org/10.5593/sgemsocial2018/3.5/S13.003>
- Sandbothe M., *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie medialne*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.
- Scher S. P., *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, eds. J.-P. Barri-cellini, J. Gibaldi, New York 1982.
- Schröter J., *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes*, „Montage a/v” 1998, vol. 7 (2). On-line: https://www.montage-av.de/pdf/1998_7_2_MontageAV/montage_AV_7_2_1998_129-154_Schroeter_Intermedialitaet.pdf

- Shuty S., *Produkt polski*, Kraków 2005.
- Siemion P., *Finimondo (komedia romantyczna)*, Warszawa 2004.
- Szczęśna E., *Cyfrowe remediacje figur*, [w:] *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. E. Szczyńska, Kraków 2015.
- Tryzna T., Janikowski R., *Syloe*, Warszawa 1996.
- Uniłowski K., *Kup Pan książkę*, Katowice 2008.
- Uniłowski K., „Proza środka”, czyli *stereotyp literatury nowoczesnej*, [w:] K. Uniłowski, *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Katowice 2006.
- Varga K., *Dziennik hipopotama*, Warszawa 2020.
- Wilk M., *Obieg literatury elektronicznej w perspektywie elitarności*, Częstochowa 2021. Repozytorium cyfrowe.
- Wolf W., *Musikalisering av litterar berattelse*, [w:] *Intermedialitet. Ord, bild och ton i Samsel*, red. H. Lund, Lund 2002.
- Żulczyk J., *Wzgórze psów*, Warszawa 2017.
- Żulczyk J., *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry wideo są o miłości*, Warszawa 2006.

Adam Regiewicz – prof. zw. dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, filolog i filmoznawca. Dyrektor Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie. Zajmuje się zjawiskami na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem średnio-wieczności, antropologią i kulturą współczesną w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy i jego kryzysu w dobie sekularyzmu, a także literaturą popularną, audiowizualnością oraz muzycznością literatury.


E-mail: aregiewicz@gmail.com



© 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/>)

EWELINA SUSZEK

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie

 <https://orcid.org/0000-0002-6574-5842>



W jednym pierścieniu

Zarys relacji intermedialnych literatury i sztuki jubilerskiej

STRESZCZENIE

Artykuł ma charakter syntetyczny i stanowi próbę wstępnego zarysu wieloaspektowych i złożonych, choć nierównomiernie budowanych związków literatury z dziełami sztuki jubilerskiej. Autorka, przywołując przykłady projektów z różnych epok, stara się podkreślić znaczenie tych relacji dla rozwoju obu mediów oraz zaakcentować wagę podjęcia studiów w tym zakresie, dotąd dość marginalizowanych. Do analizy zagadnienia przyjmuje teorię medium i szeroko rozumianej intermedialności Wernera Wolfa, którą można aplikować do badań nad tradycyjnymi sztukami. Autorka wykorzystuje więc kategorie intermedialności wewnątrzkompozycyjnej i zewnątrzkompozycyjnej oraz związane z tymi obszarami podkategorie. Nie bagatelizuje jednak przy tym użyteczności kategorii intermedialności ontologicznej, dlatego w finale artykułu podejmuje również refleksję nad jubilerską metaforą.

Słowa kluczowe

literatura, biżuteria, medium, intermedialność

SUMMARY

In One Ring. An Outline of Intermedial Relationships between Literature and Jewellery Art

The article is synthetic in character and attempts to outline of multi-faceted, elaborate, but unevenly structured relationships between literature and jewellery art products. Referring to examples of projects from different eras, the author aims to emphasise the importance of these relationships for the development of the two media, and to highlight the significance of examining this field, which has been rather marginalised by researchers so far. Not only does she analyse this issue by using Werner Wolf's concept of medium and intermediality in the broad sense of the term, which is open to traditional arts, but also examines categories connected with intermediality, including extracompositional intermediality, intracompositional intermediality, and their subcategories. The author does not underestimate the usefulness of the ontological intermediality category; therefore, the conclusion of the paper includes reflection on jewellery-oriented metaphors.

Keywords

literature, jewellery, medium, intermediality

W galerii

Od 5 marca 2021 roku aż do kolejnego lockdownu w katowickim Rondzie Sztuki zwiedzający mogli obejrzeć wystawę Waldemara Węgrzyna. Jej iście barokowy tytuł, *Drugie powstanie materii a właściwie Kraina Metaksy albo Otwarty katalog rzeczy mało prawdopodobnych*, nasuwa mi skojarzenie z XVII-wiecznymi gabinetami osobliwości, a samą wystawę uznaję za fascynację różnorodną materią. Wśród wielości form nie powinno przeoczyć się obiektów, które choćby ze względu na sposób ekspozycji przypominają drogie kamienie. Dariusz Vasina zamiast tradycyjnego tekstu kuratorskiego napisał *quasi*-opowiadanie fantastyczne¹. Dzięki zastosowanym w nim zabiegom personifikacji i animizacji prezentowane przedmioty wydają się żyć, a fabuła daje im prawo do własnej historii, choćby – jak sygnalizuje tytuł – „mało prawdopodobnej”. Rozwiązanie to zachęca do refleksji na temat związku przekazu werbalnego z wizualnym. Wąskie ramy artykułu ograniczają jednak mój namysł do relacji intermedialnych łączących literaturę z wywodzącą się z królestwa minerałów i kamieni sztuką jubilerską. Zastanawia mnie, jak literatura inspiruje mistrzów złotnictwa, ale także, jak sztuka słowa – cytując wersy *Kamienia i znaku* Juliana Przybośa – może „[...] zmówić ten kamień/, [...] mamroczać marmur, sepleniąc selenit”².

¹ Zob. D. Vasina, *Waldemar Węgrzyn: Drugie powstanie materii, a właściwie Kraina Metaksy albo Otwarty katalog rzeczy mało prawdopodobnych*, „Linia Prosta” 2021, nr 13/14, [https://liniaprosta.com/waldemar-wegrzyn-drugie-powstanie-materii-a-wlasciwie-kraina-metaksy-albo-otwarty-katalog-rzeczy-malo-prawdopodobnych/?fbclid=IwAR2imPRk87\]swNqg3mqSbW_OOP2Z1O7bQwvwvRlB\]IoLkwpV_kYw_TtWWE](https://liniaprosta.com/waldemar-wegrzyn-drugie-powstanie-materii-a-wlasciwie-kraina-metaksy-albo-otwarty-katalog-rzeczy-malo-prawdopodobnych/?fbclid=IwAR2imPRk87]swNqg3mqSbW_OOP2Z1O7bQwvwvRlB]IoLkwpV_kYw_TtWWE) [dostęp 1.04.2021].

² J. Przyboś, *Kamień i znak*, [w:] tenże, *Więcej o manifest*, Warszawa 1962, s. 14–15.

W poetyckim fragmencie aliteracja („mamrocząc marmur, sepleniąc sełnit”) oraz metafora „zmówić kamień”, której pole asocjacyjne rozciągnięte zostało na kolejne frazy („pacierz zapomnień”; „i jak się modlić”), sugerują, że literatura ma w tym zakresie artystyczny potencjał. Czesław Zgorzelski pisał w kontekście przywołanego wiersza i ogólnej tendencji obserwowanej w liryce współczesnej: „Kamień staje się wartością cenną samą w sobie, egzystencją własną i niezależną, znakiem rzeczywistości odrębnej [...]”³. A co dzieje się, gdy te dwie rzeczywistości wchodzą w układ? Jaki może być efekt ich wzajemnego „zmówienia” (się)?

Podając refleksję nad zakreśloną tematyką, przywołuję przykłady zaczerpnięte z różnych epok, choć bez wątpienia trzeba mieć na uwadze słuszność rozpoznania Erazma Kuźmy o obecności w historii sztuki epok synkretyzujących (zacierających podział między dziedzinami artystycznymi), jak i diakretyzujących (podział ten wyostrających)⁴. Syntetyczny ogląd relacji intermedialnych literatury i biżuterii wymaga uproszczeń i pominięć. Toteż należałoby spojrzeć na moją próbę jako na rekonesans, w którym dobrane przykłady mają charakter ilustracyjny. Można by to porównać z dość krótkim spacerem po wielkiej galerii jubilerskiej, podczas którego zdoła się zerknąć tylko na wybrane klejnoty. Z przykrością przyjdzie mi zrezygnować też z interpretacyjnego wglądu w konkretne dzieła – nieśpiesznych „pasaży przez wiersze”, „przejsć przez poetyckie detale, sensotwórcze precjoza”⁵.

W cieniu?

Pomimo poczynionych ograniczeń uważam problem za istotny, a nawet mam nadzieję, że jego szersze podjęcie pozwoli podjąć refleksję nad literaturą i biżuterią z nowej perspektywy. Do tej pory analiza takiej odmiany intermedialności była zmarginalizowana na rzecz znacznie popularniejszych

³ Cz. Zgorzelski, *Zasługi narodowe poezji polskiej w okresie pięćdziesięciolecia 1918–1968*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1968, nr 3, s. 71.

⁴ Zob. E. Kuźma, *Kolor i słowo*, „Teksty” 1975, nr 2, s. 84. Por. W. Tatarkiewicz, *Sztuka: Dzieje stosunku sztuki i poezji*, [w:] tenże, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, wyd. 4, Warszawa 1988, s. 88–135. I tak oświeceniowy teoretyk Gotthold Ephraim Lessing, akcentując różnicę środków przekazu, przeciwstawiał poezję, która jest ciągiem następujących po sobie elementów mowy, sztukom plastycznym, dającym możliwość natychmiastowej percepcji. Sądzę, że w przypadku precjozów – przedmiotów dwu- lub trójwymiarowych, opartych niekiedy na skomplikowanym mechanizmie lub mających formę instalacji – szybki ogląd rzadko jest możliwy. Nie zmienia to jednak faktu, że odbiór obu mediów, tj. literatury i obiektów jubilerskich, jest zasadniczo odmienny. Zob. G.E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, oprac. M. Mencfel, wyd. 2, Kraków 2012. Sceptycy wobec korespondencji literatury z innymi sztukami czy niektórymi intermedialnymi możliwościami literatury byli też inni – zob. R. Wellek, A. Warren, *Literatura wobec innych sztuk*, przekł., red. i posłowie M. Żurowski, Warszawa 1970, s. 161–176; J. Schröter, *Discourses and Models of Intermediality*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, no. 3, s. 5. Niemniej uważam, że intermedialny zwrot otwiera przed literaturoznawstwem nowe perspektywy. Zob. E. Schlumpf, *Intermediality, Translation, Comparative Literature, and World Literature*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, no. 3, s. 1–8; A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 100–101.

⁵ W ten sposób określa swój model lektury Danuta Opacka-Walasek. Zob. też, *Pasaże liryczne*, Katowice 2013, s. 9.

na gruncie polskim badań, często zresztą znakomitych, związków literatury z innymi odmianami sztuki. Wprawdzie pojawiło się kilka cennych propozycji⁶, lecz uwaga polskich literaturoznawców poświęcona precjozom zwykle ogranicza się do interpretacji poszczególnych tekstów lub twórczości (niekiedy interpretacji porównawczych⁷), rzadziej odmian gatunkowych (na przykład pieśni ludowej⁸) albo też uwzględnia kontekst jedynie pojedynczych epok lub nurtów (na przykład parnasizmu francuskiego).

Wydaje się, że dzisiaj nie bagatelizują znaczenia obiektów jubilerskich historycy, historycy sztuki, etnografowie, antropolodzy, archeolodzy, ekonomiści i oczywiście gemmologzy. Jednak Marcia Pointon nie dostrzega, pomimo następującego od lat 80. XX wieku wzrostu zainteresowania kulturą materialną, proporcjonalnego wzrostu uwagi względem luksusowych dóbr dla elitarnych klientów⁹. Jej zdaniem dzieła jubilerskie pozostały zamknięte w klasycznym trio: malarstwa, rzeźby i architektury¹⁰. Szansę na wyrwanie się z tych ograniczeń oraz zaakcentowanie wyobraźniowego i społecznego aspektu biżuterii może przynieść zarejestrowany w humanistyce zwrot w stronę rzeczy¹¹, który – jak sądzę – powinien też zachęcać do śledzenia powiązań dzieł złotniczych z literackimi.

Trudno jednoznacznie wskazać przyczyny dość długiej marginalizacji zakreślonego tu pola badawczego. Po pierwsze, można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z mediami zbyt odległymi, choćby z powodu różnicy w ich odbiorze, a to, co jest wyrazistsze, na przykład biżuteria tematyzowana w utworach literackich, jawić się może na pierwszy rzut oka jako drobny element świata przedstawionego, zaledwie rekwizyt, który co najwyżej nadaje koloryt, a nawet jest przejawem literackiego zbytku. Należy od razu zaznaczyć, że na takie podejście zazwyczaj nie pozwalają bogata

⁶ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009; M. Janion, „Kuznia natury”, [w:] taż, *Prace wybrane. Gorączka romantyczna*, wstęp M. Czermińska, t. 1, Kraków 2000, s. 275–322; R. Piętka, „Kiedy gwiazdy się na niebie złocą...”. *Metaforyka jubilerska w rzymskich opisach nieba*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2015, nr 2, s. 35–51 oraz A. Ryś, *Kamienie szlachetne w literaturze starożytnej Grecji i Rzymu*, Gdańsk 2013. Warto przywołać uwagę Anny Ryś: „Przyjęcie perspektywy badawczej, w której podstawowym źródłem do analizowania problemów gemmologii antycznej są teksty literackie, sprawia, że trudno pisać o stanie badań. Istniejąca literatura przedmiotu dowodzi statyczności dotychczasowego podejścia badawczego. Klejnoty i kamienie szlachetne antyku były omawiane albo z punktu widzenia literatury fachowej, albo z punktu widzenia archeologii”, tamże, s. 16.

⁷ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak...; M. Andrejczyk, Etymologia i konotacje nazw drogiego kamienia w twórczości Adama Mickiewicza oraz Juliusza Słowackiego. Studium leksykalno-stylistyczne*, Białystok 2020. Druga praca jest językoznawcza, a jej autorka przekonuje o potrzebie syntezy uwzględniającej semantykę tekstu literackiego.

⁸ Zob. S. Czernik, *Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej*, Warszawa 1962, s. 70–117, 286–291.

⁹ Zob. M. Pointon, *Brilliant Effects. A Cultural History of Gem Stones & Jewellery*, New Haven–London 2009, s. 3.

¹⁰ Zob. tamże. Myślę, że takie kanoniczne prace, jak: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. tenże, A. Tatarkiewicz, wstęp J. Błoński, Warszawa 1975 (zwł. rozdział: „Ziemia, wola i marzenie”); G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 233–243; M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 2007, nieco jednak przełamują impas, lecz badaczka tylko jednokrotnie przywołuje *The Poetics of Space*.

¹¹ Zob. M. Pointon, *Brilliant Effects...*, s. 2–3.

symbolika biżuterii, udział w kształtowaniu przekazu ideowego utworu, wpływ na kompozycję i strukturę dzieła literackiego, powiązanie z konwencją oraz nierzadko duża częstotliwość wystąpień leksykalnych w utworach literackich¹².

Po drugie, wydaje się, że unikatowe dzieła jubilerskie, sugerujące wysoki status społeczny, kojarzone z kulturą elitarną czy też tradycją rodową albo dziedzictwem kulturowym, nawet jeśli przetrwały zawieruchy historyczne, to dla większości (poza koneserami) nie są już tak atrakcyjne w czasach płynnej nowoczesności. Uznaje się niekiedy, że współcześnie manifestacją bogactwa nie jest biżuteria, lecz najnowsze zdobycze technologii¹³, które skądinąd zmieniają ją, sprawiając, że to, co niegdyś było poważne, staje się zabawką dla dorosłych – jak pisze Deyan Sudjic – „prawiącą komplementy” właścicielowi (casus zegarka)¹⁴. Można obawiać się, że dzieła jubilerskie nikną w dobie sztuki nieauratycznej, technicznie reprodukowanej¹⁵, gubią się wśród imitacji, symulakrum, maszyny i masowego produktu¹⁶, wyglądają na drobne w sąsiedztwie „spuchniętych rzeczy”¹⁷, blakną wobec banalizacji rzeczy¹⁸ czy „degradującego procesu standaryzacji przedmiotów”¹⁹.

Mimo że niektóre z wymienionych procesów nie ominęły również biżuterii, której trywialne zdobienia nie opowiadają żadnej historii²⁰, to jednak część działalności współczesnych jubilerów ma niewątpliwie wysoki walor artystyczny, a tworzona sztuka wciąż jest polem eksperymentów, także tych wykorzystujących nowe materiały i metody. Era mediów społecznościowych zaprzeczyła hegemonii nielicznych kolekcjonerów, doprowadzając do demokracji także w zakresie kolekcjonerstwa dizajnu²¹. Czas

¹² Wyniki analiz frekwencji leksykalnej drogich kamieni w twórczości Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego prezentuje Małgorzata Andrejczyk – zob. też, *Etymologia i konotacje...*; w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera – Paulina Wiatrowska – zob. też, *W poetyckim lapidarium. Metaforyka kamieni szlachetnych w poezji Kazimiera Przerwy-Tetmajera*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej we Włocławku. Rozprawy Humanistyczne” 2013, nr 14, s. 10.

¹³ Zob. E. Staniszevska, *O sztuce designu*, Radom 2012, s. 176.

¹⁴ Zob. D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. A. Puchejda, Kraków 2013, s. 57. Krytyk wskazuje również na odwrotne wpływy. Pojawiały się laptopy wysadzone brylantami, ale wobec szybkiego wychodzenia z użycia sprzętu komputerowego ocenia taką ofertę negatywnie, widząc w tym nie podwyższenie prestiżu przedmiotu, lecz obniżenie prestiżu szlachetnego materiału – zob. tamże, s. 106–107, 111.

¹⁵ Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Walter Benjamin – Anioł Historii: eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 201–241.

¹⁶ Typologia Bruce’a Sterlinga. Zob. tenże, *Shaping Things*, Cambridge–London 2005.

¹⁷ Zob. D. Sudjic, *Język rzeczy...*, s. 6.

¹⁸ Zob. R. Bodei, *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Łódź 2016.

¹⁹ Zob. A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 14.

²⁰ Zob. C. Chagas, *The Banal Reproduction of the XXI Century Jewellery from Simulacrum Construction*, „Moda Documenta: Museu, Memória e Design” 2015, no. 1, b.s.

²¹ Zob. B. Bochińska, *Zaczynij kochać dizajn. Jak kolekcjonować polską sztukę użytkową*, Warszawa 2016, s. 19. Autorka zdradza, że zachęta do napisania książki było duże zainteresowanie, jakim cieszyła się jej strona *Bochińska Design*: „Moi czytelnicy są świetni, zaangażowani, chce im się. Tropią piękne przedmioty. [...] Udowadniają, że widzą więcej, niż zwykli nam wmawiać mędrzy i specjaliści od badań, na podstawie których często powstają kolekcje wielkich sieci handlowych”. Tamże, s. 8. Również według Joanny Hübner-Wojciechowskiej aukcje

pandemii koronawirusa sprawiły zaś, że zakup drogocennych kamieni stał się według ekonomistów jedną z najlepszych inwestycji²². Ponadto zdaniem Joanny Hübner-Wojciechowskiej to właśnie w XXI wieku polska biżuteria artystyczna, wcześniej nagradzana jedynie na zagranicznych wystawach sztuki użytkowej, powoli staje się doceniana również w kraju za „oryginalność, awangardowe wzornictwo i rzeźbiarską formę”²³. Już w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku najsławniejsi artyści, tacy jak Pablo Picasso, Max Ernst i Salvador Dalí, projektowali zdumiewające ozdoby – dzieła sztuki, instalacje. Wartość materialna wykorzystywanego tworzywa, tak istotna w tradycyjnym złotnictwie, ustępowała walorom projektu i mistrzostwu wykonania. W tym samym czasie polscy projektanci, wobec niedostępności złota i reglamentacji srebra, także troszczyli się przede wszystkim o oryginalne pomysły²⁴. Dzisiejsze awangardowe prace artystów-jubilerów nie są czymś statycznym, lecz wchodzą w relacje, bywają interaktywne, są już nie tylko przejawem ekspresji artystycznej czy identyfikacji właściciela, ale także dzięki możliwym rozwiązaniom technicznym stają się na przykład medium emocji odczuwanych w danym momencie przez tego, kto je nosi²⁵. Warto przy tym pamiętać, że według Remo Bodei szansę na przywrócenie właściwej relacji człowieka z rzeczą przynosi właśnie sztuka²⁶. Podobnie pisze Beata Bochińska o dizajnie:

Poszukiwanie nowych, lepszych rozwiązań starych lub nowych problemów życiowych wymaga od projektanta świeżego spojrzenia na świat, który go otacza. Wymaga odwagi, dystansu, wyjścia z kolein przewidywalności. Wszystkiego tego, czego boi się kochająca standaryzację wielka produkcja. Nasze jutro potrzebuje eksperymentu²⁷.

internetowe biżuterii świadczą o dużej świadomości kupujących. Zob. też, *Lata 60. XX wieku. Sztuka użytkowa*, Warszawa 2014, s. 365.

²² W obliczu ograniczonego dostępu do innych rozrywek w okresach lockdownu najbogatsi klienci sięgają po coraz większe brylanty. Zob. *Cenne diamenty. Koronawirus sparaliżował handel kamieniami szlachetnymi*, 7.03.2021, <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2021-03-07/cenne-diamenty-koronawirus-sparalizowal-takze-handel-kamieniami-szlachetnymi/> [dostęp 6.09.2021]; *Polacy rzucili się na diamenty podczas pandemii*, 27.06.2020, <https://pieniadze.rp.pl/portfel-inwestycyjny/art17463571-polacy-rzucili-sie-na-diamenty-podczas-pandemii> [dostęp 6.09.2021].

²³ Zob. J. Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku...*, s. 362. Na niewystarczające docenianie biżuterii w poprzednim okresie mogło wpłynąć wiele czynników. W obliczu szeroko pojętego braku w czasach PRL, luksus współobywateli u „spłaszczonych klasowo Polaków” wzbudzał zazdrość tak dużą, że znane były przypadki jego ukrywania przez tych, którzy mogli się nim cieszyć. Noszenie naszyjnika z pereł zyskiwało akceptację opinii publicznej jedynie w nielicznych przypadkach. Takie społeczne pozwolenie „udzielono” ikonie hollywoodzkiego szyku, Beacie Tyszkiewicz. Zob. A. Boćkowska, *Księżyc z Peweksu. O luksusie w PRL*, Wołowiec 2017, s. 286.

²⁴ Nieco inaczej sprawa wyglądała w przypadku polskiej szkoły srebra, której prekursorami byli Jadwiga i Jerzy Zaremscy. Zob. J. Hübner-Wojciechowska, *Lata 60. XX wieku...*, s. 362–363.

²⁵ Wiedzę tę czerpię od Pani dr hab. Bożeny Groborz (ASP w Krakowie), której dziękuję za konsultację.

²⁶ Zob. R. Bodei, *O życiu rzeczy...*, s. 115–116.

²⁷ B. Bochińska, *Zacznij kochać dizajn...*, s. 95.

Droga biżuteria ma w sobie pewien naddatek w stosunku do pozostałych przedmiotów. Nie musi być użyteczna, naraża na spore koszty, jest rzadka i niekonieczna. Stanowi prototyp luksusu, który – jak wskazuje etymologia (łac. *luxuria* – ‘swawola, rozwiąźłość’; *luxus* – ‘folgowanie sobie, zbytek, przepych’) – nie zawsze cieszył się dobrą opinią nawet w starożytności²⁸. Przypuszczam, że w tym leży kolejny powód dość skromnego zainteresowania badaczy omawianym zagadnieniem. Sporą rolę mogły odegrać kontrowersje wokół klejnotów, nasilające się wraz z rozwojem świadomości społecznej. Pointon, która przyznaje, że w trakcie pracy nad kulturowym ujęciem precjozów była pytana, jak może zajmować się naukowo obiektami wywołującymi cierpienie wielu ludzi, dużo uwagi poświęca skażonej polityce klejnotów, symbolizowanej przez krwawe diamenty. Badaczka ciemne karty historii odsłania przede wszystkim w monografii *Rocks, Ice and Dirty Stones*²⁹, a we wcześniejszej, bogato ilustrowanej książce *Brilliant Effects. A Cultural History of Gem Stones & Jewellery* umieszcza grafikę z 1825 roku, prezentującą niewolników pracujących przy wydobyciu diamentów³⁰, oraz głośny plakat Amnesty International *Quel prix pour ces diamants?* z 2004 roku, którego koncept opiera się na rozpołowieniu szyi kobiety na białoskórą, ozdobioną diamentowym naszyjnikiem, i czarnoskórą (przedłużeniem biżuterii jest tutaj rana)³¹. Klejnoty symbolizują czyste piękno, bliskość oraz nadzieję (fenomen relikwiarzy, talizmanów i amuletów), ale trudno oczywiście zaprzeczyć, że – zgodnie z rozpoznaniem, jakiego u progu kolonializmu i kapitalizmu dokonują autorzy literackich utopii³² – mogą one zwiększyć machiawelizm, zrodzić chciwość, pychę, próżność, zazdrość i szereg negatywnych afektów. Tym mocniej jednak trzeba podkreślić, że znakomicie odzwierciedla to literatura.

Motywy skarbów, które się grabi lub dla których się morduje, zdradza albo oszukuje, napędza akcję licznych utworów prozatorskich (z powieścią *Naszyjnik królowej* Aleksandra Dumasa na czele). Precjoza, złoto i inne bogactwo, z zatajonego nieszczęścia powstałe lub do zguby prowadzące, to topos także doskonale znany w polskiej poezji – by przywołać rozciągnięty przez epoki sznur tytułów: *Z Anakreonta* Jana Kochanowskiego, *Żona modna* Ignacego Krasickiego, *Purytanizm* Cypriana Kamila Norwida, *Szmaragdy* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej³³, *Recykling* Tadeusza Różewicza, *Teraz*

²⁸ Zob. P. McNeil, G. Riello, *Historia luksusu*, przeł. J. Jackowicz, Warszawa 2017, s. 17, 19.

²⁹ Zob. M. Pointon, *Rocks, Ice and Dirty Stones. Diamond Histories*, London 2017.

³⁰ Zob. tamże, *Brilliant Effects...*, s. 43.

³¹ Zob. tamże, s. 47.

³² W XVI wieku, kiedy złoto przypyływało już statkami z Ameryki do Europy, a zachodnioeuropejscy królowie słynęli z manifestowania przepychu, Tomasz Morus opisał krainę, w której Utopianie gardzą szlachetnym kruszcem. Na bogatej w złoża wyspie oszlifowane perły, diamenty i drogie kamienie rozdawane są dzieciom jako błyskotki-zabawki, z których szybko się wyrasta, by w dorosłości traktować je z kpiną. Wszak noszenie złotych pierścieni, kolczyków i opasek to forma kary dla łamiących prawo. W zamian wszyscy mieszkańcy, łącznie z władcą, opowiadają się za prostotą, symbolizującą uczciwość i wygodę. Zob. T. Morus, *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, Lublin 1993, s. 83, 108; Ł. Zweifel, *Utopia. Idealna odpowiedź na nieidealną rzeczywistość*, Kraków 2008, s. 37.

³³ Na motywy łączący wiersz Norwida z lirykiem Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zwracał już uwagę Mieczysław Inglot. Zob. tenże, *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 61.

pracują w fabryce druków ulotnych oraz *Teraz święty Krzysztof patrzy spode łba* Jana Rojewskiego. Topos ten sięga korzeniami aż do liryki rzymskiej, w której perła (szczególnie perłowe kolczyki) była symbolem luksusu, prowadzącego do zepsucia obyczajów, więc to głównie w nią autorzy wymierzali ostrze krytyki. Obojętność na jej blask była uznawana (choć rzadko konsekwentnie) za przejaw *arete* w stoickim rozumieniu³⁴.

Realizacja tego motywu zawsze jest otwarta na innowacje, które związane są na przykład z realiami historycznymi czy społecznymi. Staje się to szczególnie widoczne w literaturze współczesnej podejmującej temat Zagłady (oprócz poematu Różewicza czy *Teraz pracuję w fabryce druków ulotnych* Rojewskiego, warto wymienić choć kilka innych przykładów: *Non omnis moriar* Zuzanny Ginczanki, *Siedem słów* i *List do Marca Chagalla* Jerzego Ficowskiego, *Chleb rzucony umarłym* i *Nagą ziemię* Bogdana Wojdowskiego, *Wzlot* Jarosława Iwaszkiewicza oraz *Puste pole. Sztukę w trzech aktach* Tadeusza Hołuj³⁵). Eksploatowany motyw „skrwawionego złota”, łącząc się z fantazmatem „żydowskiego złota”, towarzyszy tematowi aryżacji mienia, wojennej „gorączki złota” i „złotych żniw”³⁶. Pojawia się wraz z tak zwanymi dentystami, kopaczami czy szabrownikami. Odsyła do określonej przestrzeni (miejsca – obozu koncentracyjnego, getta żydowskiego, przeszukiwanego domu, banku szwajcarskiego – lub przestrzeni ludzkiego ciała).

Chociaż skutek humanistycznego zwrotu w stronę materialności historia rozmaitych rzeczy jest często pryzmatem, przez który dziś

³⁴ Zob. A. Ryś, *Kamienie szlachetne...*, s. 144–154. Krytyka formułowana była nie tylko w formie literackiej. Zob. Pliniusz, *Historia naturalna (wybór)*, t. 1, wstęp, przekł. I. i T. Zawadzcy, Wrocław-Kraków 1961, s. 131–134. Rzymianie nie przyznawali ubiorowi tak ważnej roli jak współcześni. Wyjątkiem była biżuteria wykonana z kruszców i klejnotów przywożonych z całego znanego wówczas świata. Nieprzypadkowo więc pierwsze ustawy zabraniające epatowania bogactwem (*Lex oppia* z 215 r. p.n.e.) dotyczyły kobiecej biżuterii. Ustawy przeciwko zbytłkowi wychodziły też w średniowiecznej i nowożytnej Europie. Zob. P. McNeil, G. Riello, *Historia luksusu...*, s. 39, 70–72.

³⁵ Więcej przykładów wymienia Jacek Leociak. Zob. tenże, *Poeta pamięta*, [w:] *Wokół „Złotych żniw”*. *Debatę o książce Jana Tomasza Grossa i Ireny Grudzińskiej-Gross*, wybór i układ tekstów D. Lis, Kraków 2011, s. 70. W innym miejscu badacz sporo uwagi poświęca wierszom Różewicza. Zob. tenże, „Złoto zaczęło płakać krwawymi łzami”. *Wokół motywów popiołu i złota w poezji Tadeusza Różewicza*, „Konteksty” 2015, nr 4, s. 455–465. Pozostałe wymienione teksty literackie również doczekały się interpretacji literaturoznawców.

³⁶ Używam określenia „złote żniwa” za Janem Tomaszem Grossem. Zob. J.T. Gross, współpraca I. Grudzińska-Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów*, Kraków 2011. Monografia wywołała spore kontrowersje. Zob. np. *Wokół „Złotych żniw”...*; *Tomasz Lis na żywo*, 3.01.2011, <https://www.tvp.pl/publicystyka/polityka/tomasz-lis-na-zywo/wideo/jan-i-irena-gross-03012011/3585628> [dostęp 5.09.2021]. Oczywiście, również inni badacze podejmowali temat bogacenia się poprzez grabież mienia ofiar. Zob. np. K. Wyka, *Życie na niby*, Kraków 2010; B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010; M. Zawodna, „[...] pośrodku lasu była wielka, jasna polana”. *Powojenna historia terenów byłego obozu zagłady w Bełżcu*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 391–413; M. Zaremba, *Gorączka szabru*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2009, nr 5, s. 193–220; M. Rusiniak, *Obóz zagłady Treblinka II w pamięci społecznej (1943–1989)*, Warszawa 2008, s. 29–39; J. Tokarska-Bakir, *Skaza antysemityzmu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 302–317; R. Overy, *Making a Killing. The Economics of the Holocaust. The Fifth University of Glasgow Holocaust Memorial Lecture. 26 January 2005*, https://www.gla.ac.uk/media/Media_767756_smxx.pdf [dostęp 5.06.2021]; G. Aalders, *Nazi Looting: The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, przeł. A. Pomerans i E. Pomerans, Oxford 2004, s. 11–42.

opowiada się o Holocauście, badania Bożeny Shallcross dowodzą, że nie sposób precjozów zrównać z innymi przedmiotami. Wywoływały one fantazmatyczne pożądanie, uruchamiały mechanizm agalmatyczny. Poszukiwanie w zwłokach ukrytych skarbów przypominało traktowanie ciała jako kopalni albo zwykłego opakowania – materii pozbawionej wartości. Stanowiło to odwrócenie znaczeń przypisywanych przedmiotom religijnego kultu. Bogato zdobione relikwiarze skrywają według wierzących jeszcze większe bogactwo – czczone szczątki świętych. Tymczasem po znalezieniu biżuterii w szczelinach ciał lub innych skrytkach oprawcy odczuwali satysfakcję (*jouissance*)³⁷. Kosztowności waloryzowali wyżej nie tylko od człowieka, ale i od większości pozostałych artefaktów, co prowadzi również do takiego wniosku:

Kogoś kontemplującego przedmioty pozostałe w obozie oświęcimskim uderza przede wszystkim ich skromność, nawet zgrzebność i (zawsze) niezbędność określone przez chęć przeżycia. Zerowy stopień ich estetyki idzie w parze z pierwszorzędnością ich użyteczności. Wśród walizek, okularów, naczyń nie znajdzie się wysłanej do Berlina biżuterii ani też dzieł malarskich czy mebli zagrabionych wcześniej, za cenę życia. Nielegalny proces wzbogacenia się Trzeciej Rzeszy uzewnętrznia różnicę pomiędzy kolekcjonowaniem a gromadzeniem, zbieraniem a akumulacją, gdyż akt kolekcjonowania zawsze kieruje się ku sferze kultury, podczas gdy akumulacja jest pozbawiona tego wymiaru³⁸.

Katarzyna Bojarska, recenzentka monografii *Rzeczy i Zagłada*, pytała, jak powinna wyglądać lekcja rzeczy, które wytrącają z równowagi i wprawiają w drżenie³⁹. Shallcross wskazuje na jedną z trudności czekających na podejmujących się tego odczytania: „Przedmioty materialne służą do rekonstrukcji kontekstów kulturowych, a zarazem są definiowane przez znaczenia obecne w ich kontekstach”⁴⁰. Nie inaczej jest w przypadku biżuterii.

„Wehikuł wiadomości”

Zarówno biżuteria, jak i literatura nie tylko dużo mówią o ludzkiej naturze (i kulturze), ale również pośredniczą między przeszłością a teraźniejszością. Od tysięcy lat pełnią rolę „wehikułu przenoszącego wiadomość”⁴¹, wymagającą wiedzy na temat systemu znakowego⁴². Jednym z najważniejszych

³⁷ Zob. B. Shallcross, *Rzeczy...*, s. 48.

³⁸ Tamże, s. 9.

³⁹ Zob. K. Bojarska, *Rzecz na łasce opowieści. Na marginesie „Rzeczy i Zagłady” Bożeny Shallcross*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 151–152.

⁴⁰ B. Shallcross, *Rzeczy...*, s. 30.

⁴¹ A. Ghahramani, *Jewellery Having a Secret Message*, praca dyplomowa obroniona w 2020 r. na Politechnice Mediolańskiej, s. 14–17.

⁴² Odrębnym problemem są zachodzące na przestrzeni wieków zmiany w nomenklaturze i typologii kamieni szlachetnych. Zob. A. Ryś, *Kamienie szlachetne...*; M.B. Toczyńska, *O biżuterii oświeconych uwag kilka*, [w:] *Codzienność i niecodzienność oświeconych*, red. B. Mazurkowska, cz. 1, Katowice 2013, s. 111.

średniowiecznych wzorów osobowych w literaturze parenetycznej był asceta, w imię miłości Boga i bliźnich wyrzekający się między innymi wytwornych szat i biżuterii. Próżność do dzisiaj jest traktowana w katolicyzmie jako grzech, stanowiący wykroczenie przeciwko prawdzie⁴³. Długa historia wyrazu „próżny” odsyła semantycznie między innymi do powierzchowności, pustki, braku głębi⁴⁴. A jednak władze religijne nie zawsze potępiały drogie klejnoty⁴⁵, którym przyznawano głębię symboliki, odsyłającej do Boga lub moralnych cnót. Kiedy papież Innocenty III ofiarował pierścienie angielskiemu królowi Janowi bez Ziemi, zamieścił też list z wyjaśnieniem, a eksplikacja ta była wyrazem średniowiecznej estetyki, etyki i teologii:

Zieleń szmaragdu jest symbolem nadziei, błękit szafiru wyrazem upodobania w rzeczach niebiańskich. Żółtość topazu oznacza dobre uczynki pełnione otwarcie przy świetle słońca. Czerwień granatu jest oznaką *caritas*, uczuć miłości wobec bliźnich, biel zaś perły jest znakiem pokoju, umiarkowania i niewinności⁴⁶.

Podarunek był cenny nie tylko ze względu na jego wartość materialną czy nawet wspaniałość ofiarodawcy, ale także dlatego, że uznawano wówczas, iż klejnoty to trwałość, blask i najpiękniejsze na ziemi barwy. Wierząco też, że są obdarzone mocą przez Boga⁴⁷. W średniowieczu szlachetny kamień był znakiem przepelnionej symboliką, opartej na regule korespondencji księgi-świata, spisanej przez Stwórcę⁴⁸, i – jak widać – zajmował w niej istotną pozycję⁴⁹.

⁴³ Zob. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, <http://www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkIII-2-2.htm> [dostęp 6.09.2021].

⁴⁴ Zob. Z. Krótki, *Polskie leksemy o rdzeniu -próżn-*, [w:] *Zmienność – statość – różnorodność w dawnej i współczesnej polszczyźnie*, red. B. Mitrenga, Katowice 2014, s. 61. „Zbytek” również posiada etymologię wskazującą na negatywną ocenę (‘co nad miarę bywa’). Oba leksemy zawierają więc sugestię zachwiania normy, zaburzenia proporcji.

⁴⁵ Św. Augustyn – jeden z najważniejszych średniowiecznych filozofów, ojców i doktorów Kościoła – formułował w swoich pismach sprzeczne opinie na temat bogactwa. Chociaż ganiał chciwość, nieuczciwość i pychę, dostrzegał walory zamożności oraz wierzył w dobre moce kryształów. Zob. A. Eckmann, *Bogactwo i ubóstwo w pismach świętego Augustyna*, [w:] *Zbytek i ubóstwo w starożytności i średniowieczu*, red. L. Kostuch, K. Ryszewska, Kielce 2010, s. 253–266; P. McNeil, G. Riello, *Historia luksusu...*, s. 64–65. W średniowieczu za najważniejszego orędownika kościelnych dekoracji ze złota, srebra, kości słoniowej i kamieni szlachetnych uchodził opat Sergiusz z Saint-Denis (1081–1151). Zob. P. McNeil, G. Riello, *Historia luksusu...*, s. 65. Nawet surowe reguły średniowiecznych zakonów dopuszczały precjoza liturgiczne. Zob. K.R. Prokop, *Między ascezą a przepychem. Dwa studia o rzeczach codziennego użytku i przedmiotach zbytku w regułach zakonnych oraz kościelnych ceremoniach w średniowieczu i czasach nowożytnych*, Warszawa 2013, s. 71.

⁴⁶ Innocenty III, cyt. za: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. 2, Kraków 1983, s. 122.

⁴⁷ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru...*, s. 122–123.

⁴⁸ Zob. A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1976, s. 72, 80–81, 298–299; M. Żuk, „Cóż rzec o piękności klejnotów”. *Znaczenie symboliczne i magiczne drogocennych kamieni w ikonografii i złotnictwie średniowiecznym*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 2, red. M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013, s. 297–318.

⁴⁹ Oczywiście, już w kulturach dawniejszych widziano w gemmach talizmany, ślad boskości czy też przejaw korespondencji mikro- i makrokosmosu, element kultu solarnego i lunarnego oraz medium pierwszych idei.

Bez wątpienia nieznamość kodu zaburza lub wręcz uniemożliwia dialog. Pradawna Złota Księga Etrusków, ze złotych blaszek zrobiona, w większości nieodszyfrowana przez współczesnych, wciąż milczy. Milczenie bywa jednak złotem między innymi dlatego, że pozwala na ochronę sekretu przed niepożądanymi uczestnikami komunikacji. Literatura rozwinęła język ezopowy, a jej odbiór zwłaszcza w czasach cenzury wymaga uwrażliwienia na ironię lub *aposiopesis*, w czym wyćwiczył się polski czytelnik ubiegłego stulecia. Klejnoty również operują sekretnym językiem i – zgodnie z sugestią zawartą w tytule książki Bożeny i Róży Krzywobłockich – mają swoje tajemnice⁵⁰. Po inwazji hiszpańskiej Europejczycy zachwycałi się biżuterią Indian, w której widzieli inspiracje kulturą barokową i chrześcijańską, a nawet poprzez wzór orła dwugłowego nawiązania do herbu Habsburgów panujących w Hiszpanii. Jednak mieszkańcy Starego Kontynentu nie rozpoznawali symboliki zaczerpniętej z pierwotnej mitologii andyjskich Indian, pełnej odniesień do rytuałów i odwołań do historii Królestwa Inków⁵¹. Podobieństwo wzornictwa umożliwiło utrwalanie treści ważnej dla Indian, a obcej kolonizatorom.

W wiekach XVIII i XIX projektanci specjalizowali się w biżuterii ułatwiającej porozumiewanie się⁵². Popularne były skrytki na listy, wbudowane w pierścienie (*hidden-message ring*), które stanowiły poprzednik dzisiejszej *secret jewellery*, wykorzystującej alfabet Morsa, kamerę w telefonie komórkowym lub kod QR⁵³. W epoce wiktoriańskiej sekretnikom i medalionom powierzano tajemnice (portrety lub pukle włosów) ku westchnięciu właścicielek i ku drwinie satyryków⁵⁴. Spragnieni kontaktu mogli dość łatwo nauczyć się tajemnego języka na przykład dzięki lekturze słowników mowy kwiatów – ważnych, zważywszy na botaniczne wzornictwo sentymentalnych ozdób⁵⁵. I tak czterolistna koniczyna to nie tyle znak szczęścia, ile wyraz pragnienia: „bądź moja”, a w przypadku motywów zwierzęcych: wąż mógł oznaczać wieczną miłość jak w słynnym pierścionku zaręczynowym królowej Wiktorii⁵⁶. W użyciu tego medium była pewna ambiwalencja, ponieważ intymność współtowarzyszyła manifestacji, niczym w wierszu *Czułość Norwida*⁵⁷. Wdowiec na znak żałoby i tytułowej czułości zwykł nosić plecionkę z włosów, a na niej złoty zegarek, tym samym wierność zachowując nie tylko zmarłej, ale również wymogom mody. Niewykluczone,

⁵⁰ Zob. B. Krzywobłocka, R. Krzywobłocka, *Tajemnice klejnotów*, Warszawa 1983.

⁵¹ Zob. J. Minkszun, *Pod znakiem słońca i ptaka. Biżuteria peruwiańska Indian ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Poznaniu*, [w:] *Biżuteria w Polsce. Konteksty, zbiory, ekspozycje*, red. K. Kluczawajd, Toruń 2019, s. 81.

⁵² Zob. A. Ghahramani, *Jewellery Having a Secret Message...*

⁵³ Zob. tamże, s. 52, 54, 56, 61–62.

⁵⁴ Zob. M. Szuman-Gorczyca, *Biżuteria drugiej połowy XIX wieku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Koninie. Część II – realizm*, [w:] *Biżuteria w Polsce...*, s. 50.

⁵⁵ Zob. A. Ghahramani, *Jewellery Having a Secret Message...*, s. 52; M. Szuman-Gorczyca, *Biżuteria drugiej połowy XIX wieku...*, s. 47.

⁵⁶ Inne przykładowe znaki: bratki = pocieszenie, fiołki = skromność, bluszcz = wierność. Ciekawym zjawiskiem jest łączenie znaków w precjozach, np. wzory ptaka (= kobiety), bluszczu (= wierności) oraz gniazda (= rodziny) razem były traktowane jako symbol miłości małżeńskiej, a precjoza tak zdobiona mogły być ofiarowane na rocznicę ślubu. Zob. tamże, s. 47–49.

⁵⁷ C.K. Norwid, *Czułość*, [w:] tenże, *Utwory zebrane*, wyb. M. Inglot, Wrocław 1997, s. 126.

że poeta kreuje obraz ironiczny⁵⁸, w którym biżuteria staje się po prostu rekwizytem w „teatrze życia codziennego”⁵⁹.

Bywa, że tak jak literatura chce być głosem w sprawach społecznych, tak biżuteria jest manifestacją wartości wspólnoty. Przykładem niech będzie biżuteria patriotyczna. Chętnie noszona w czasach ruchów wyzwoleniczych, na ziemiach polskich popularnością cieszyła się od drugiej połowy XVIII stulecia aż do ubiegłego wieku. Nie była zwykle wykonana z kosztownych materiałów (choć zdarzały się zdobienia perłami metaforyzującymi łyżo⁶⁰), ale poprzez odniesienie do symboliki narodowej i religijnej miała wymiar aksjologiczny. Wartości, które w niej dostrzegano, mogły jednak ulegać zmianom. Ewa Letkiewicz wysuwa ciekawą hipotezę – w XIX wieku mówiono o „narodowych pamiątkach”, co w romantyzmie polskim oznacza śmierć i pamięć o męczennikach, kiedy jednak w latach osiemdziesiątych XX wieku zaczęto używać określenia „polska biżuteria patriotyczna”, te same przedmioty stały się nośnikiem gotowości do walki, oporu i patriotyzmu, wzbudzającego nadzieję na zwycięstwo⁶¹.

Wśród wielości funkcji, jaką pełni biżuteria (zdobienie, identyfikacja właściciela, określenie jego stosunku do zamożności, wyrażenie postawy buntu bądź afirmacji), Jacek Rochacki docenia szczególnie:

rolę przekazywania zupełnie nowych, odautorskich treści, jakby opowiadania zupełnie nowej, nigdy przedtem nieopowiedzianej bajki, i to tak ważnej i pięknej, że artysta daje sobie moralne prawo do zwracania uwagi odbiorców na swoją opowieść [...]. W dodatku ta opowieść czy twórcza wypowiedź artysty winna najpełniej zabrzmieć [...] dzięki świadomemu dobraniu najważniejszego dla niej medium przekazu – w tym wypadku biżuterii⁶².

O biżuterii narracyjnej zaczęło być głośniejsze w XX wieku. Najwytrawniejsi projektanci mają być opowiadaczami, potrafiącymi uwieść historią⁶³.

⁵⁸ Badacze nie są zgodni co do odczytania i oceny liryki Norwida, zwłaszcza finalnej tercyny. Według niektórych ostatnia strofa jest krytyką sentymentalnej czułościowości, inni zaś widzą w niej obraz głębi autentycznego cierpienia. Zob. np. M. Ingłot, *Wyobrażenia poetycka...*, s. 60–61; Z. Jastrzębski, *Pamiętnik artysty. O Vade mecum C.K. Norwida*, „Roczniki Humanistyczne” 1958, nr 1, s. 56 i 83; B. Wosiek, *Ironia w liryce Norwida*, „Roczniki Humanistyczne” 1956/1957, nr 1, s. 244; J.W. Gomulicki, *Wiersze. Dodatek krytyczny*, [w:] C.K. Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2, Warszawa 1966, s. 810–813;

⁵⁹ Używam klasycznej już dziś formuły Ervinga Goffmana. Zob. tenże, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. J. Szacki, Warszawa 2000.

⁶⁰ Zob. I. Szlęk, *Epoki i style, czyli biżuteria w historii*, <https://bizuteriadawna.pl/epoki-i-style-w-bizuterii.html> [dostęp 6.04.2021].

⁶¹ Zob. E. Letkiewicz, *Polska biżuteria patriotyczna: terminologia, definicje, znaczenia i konteksty*, [w:] *Biżuteria w Polsce...*, s. 33.

⁶² J. Rochacki, *Relacje pomiędzy sferą twórczą a wykonawczą we współczesnym polskim złotnictwie artystycznym*, [w:] *Biżuteria w Polsce. Amulet, znak, klejnot. Materiały z IV Sesji Naukowej zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Międzynarodowe Targi Gdańskie S.A. w Gdańsku, w dniach 6–7 marca 2003 roku*, red. K. Kluczajd, Toruń 2003, s. 115. Taką też rolę biżuterii, „która mówi, a nie zdobi” uznaje Justyna Stasiewicz. Zob. taż, *Oddziaływanie dzieła w kontekście estetyki haptycznej, na przykładzie autorskiej kolekcji biżuterii*, praca doktorska obroniona w 2017 r. na Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, s. 6.

⁶³ Zob. D. Sudjic, *Język rzeczy...*, s. 27.

Poszukują nowych semantycznych i narracyjnych możliwości oraz – co odpowiada tendencjom zachodzącym w innych obszarach sztuki⁶⁴ – akcentują konieczność interpretacji przekazu przez odbiorcę⁶⁵. To wzmacnia przekonanie, że małe przedmioty jubilerskie mają możliwość mówienia o pięknych i wielkich sprawach⁶⁶. Nie tylko pozwalają snuć narrację, ale także są owocem przekuwania zasłyszanych opowieści na emocje i uczucia, które mają być zakomunikowane temu, kto na precjoza patrzy, kto ich dotyka, kto je nakłada⁶⁷.

Rochacki używa nazwy „Nowa Figuracja” na określenie współczesnych polskich dzieł złotniczych, które podejmują refleksję o charakterze literackim albo tworzą atmosferę liryki⁶⁸. Według Rafała Solewskiego poetyckość jest nośnikiem piękna w sztuce najnowszej, to ona też umożliwiła syntezę sztuk i uzasadnia konieczność podjęcia przez krytyków analiz z wykorzystaniem narzędzi literaturoznawczych. Badacz zainspirowany przez Mieke Bal stawia tezę: dzieła trzeba uznać za poetyckie wypowiedzi, prowadzące do przeżycia piękna na przykład w wyniku objęcia myślą przez odbiorcę „poetyckiego zorganizowania całości”⁶⁹. Według Lazera Roka Lumeziego – chorwackiego jubilera-artysty, nauczyciela wzornictwa, a z wykształcenia literaturoznawcy – biżuteria wzbudza przede wszystkim pożądanie piękna, jest medium, które w szlachetnych metalach utrwała i przekazuje treści duchowe, może funkcjonować jako znak, a szczególnie wartościowe efekty twórcy uzyskują, gdy uruchamiają mechanizmy metaforyzacji⁷⁰. Jack Cunningham także dostrzega w biżuterii podobieństwo do utworu poetyckiego, przekonując, że w niewielkiej formie artystycznej muszą zostać maksymalnie skondensowane i zobrazowane idee, myśli, emocje⁷¹. Nic tu nie może być pozostawione przypadkowi – jeden błąd

⁶⁴ Zob. R. Solewski, *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2007, s. 66.

⁶⁵ Zob. A. Ghahramani, *Jewellery Having a Secret Message...*, s. 32; J. Cunningham, *Contemporary European Narrative Jewellery: The Prevalent Themes, Paradigms and the Cognitive Interaction between Maker, Wearer and Viewer Observed through the Process, Production and Exhibition of Narrative Jewellery*, praca doktorska obroniona w 2008 r. w The Glasgow School of Art, s. 14. W Polsce w cykle narracyjne komponuje biżuterię Mariusz Pajączkowski. Zob. *Od tradycji do współczesnego designu. Zjawiska, pojęcia i twórcy współczesnej polskiej biżuterii*, projekt pilotowany przez Galerię Sztuki w Legnicy, <http://bizuteriaartystycznawpolsce.pl/index.php/p/item/149-mariusz-andrzej-pajaczkowski> [dostęp 19.03.2021]; M. Nowaczyk, M. Pajączkowski, *Moim zdaniem... wystawa biżuterii z komunikatem*, <https://mzl.zgora.pl/2020/10/02/moim-zdaniem-wystawa-bizuterii-z-komunikatem/> [dostęp 19.03.2021].

⁶⁶ Zob. J. Cunningham, *Contemporary European Narrative Jewellery...*, s. 14.

⁶⁷ Zob. A. Ghahramani, *Jewellery Having a Secret Message...*, s. 29.

⁶⁸ Zob. J. Rochacki, *Relacje...*, s. 116. W Polsce także Irena Huml mówi o poezji i „poetyce projektów biżuteryjnych”. Zob. też, *Poetyka projektów biżuterii i poezja [olanty Ołdakowskiej-Ryby]*, wystąpienie konferencyjne w ramach VIII Sesji Naukowej z cyklu „Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce – dawna i nowsza biżuteria w Polsce”, 14–15.03.2007, Gdańsk, program konferencji: <http://www.zlotnictwo.info/stfz/2007/03sesja.html> [dostęp 15.04.2021].

⁶⁹ R. Solewski, *Synteza i wypowiedź...*, s. 14. Kluczową rolę odgrywają przy tym figury poetyckie. Obecność środków poetyckich w sztukach wizualnych notuje się „w samych obrazach, instalacjach, kadrach, w sposobie doboru i komponowania ich elementów, jak i w sposobie komponowania dzieł złożonych z wielu ujęć, prezentacji”, tamże, s. 212.

⁷⁰ L.R. Lumezi, A. Koprčina, *Lazer Lumezi: Nakit kao metafora = Jewellery as metaphor*, przeł. na jęz. ang. G. McMaster, Zagrzeb 2006, s. 20.

⁷¹ Zob. J. Cunningham, *Contemporary European Narrative Jewellery...*, s. 14.

twórcy i dzieło traci na wartości. Nasuwa to skojarzenie z definicją Ezry Pounda, że wielka literatura jest „językiem naładowanym znaczeniem – do ostatecznych granic”⁷² oraz słowami Juliana Przybosia: istotę liryki stanowi „zamknięta w słowach emocja, chwila liryczna. [...] prawda przeżycia, a nie przeżycie udawane”⁷³ właściwe powieści. Finlandzki jubiler, Juhani Heikkilä wyznaje natomiast: „Dla mnie biżuteria to dialog między życiem, poezją i fikcją”⁷⁴, łącząc tym samym w jednym pierścieniu: iluzję (sztuki?, opowieści?) oraz prawdę liryki i przeżycia.

Odsłony intermedialności

Od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy to zainicjowano *inter-medial studies*, kluczowe dla tego obszaru humanistyki pojęcia medium oraz intermedialności były zawsze polisemantyczne, a ich znaczenie determinował wybór dziedziny (dziedzin), której (którym) miały one służyć⁷⁵. Badania wzbudziły najpierw nadzieję dla nowej estetyki, a z czasem dostrzeżono w nich możliwość aplikacji teorii również do opisu dawnych mediów. W swoich analizach będę posiłkować się koncepcją Wernera Wolfa, ponieważ dostosowana jest do potrzeb literaturoznawców⁷⁶, a także – jak zakładam – można ją wykorzystać do omówienia precjozów. Co więcej, zakorzeniła się ona już nieco w polskich badaniach i wydaje się użyteczna na etapie wstępnego rozpoznania.

Przyjmuję zatem, że medium to „odrębny środek komunikacji lub ekspresji, określony przez konkretny kanał lub kanały przekazu oraz użycie jednego lub kilku systemów znakowych dla przekazania komunikatu kulturowego”⁷⁷. Opowiadam się za szerokim rozumieniem intermedialności

⁷² E. Pound, *ABC czytania*, przeł. K. Biskupski, „Teksty” 1981, nr 3, s. 167.

⁷³ J. Przybos, *Czas liryki*, [w:] tenże, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 381–382. Wypowiedź Przybosia do współczesnej twórczości lirycznej odnosiła D. Opacka-Walasek. Zob. też, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005, s. 9.

⁷⁴ J. Heikkilä, cyt. za: J. Cunningham, *Contemporary European Narrative Jewellery...*, s. 11 [przeł. własny – E.S.].

⁷⁵ Zob. I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation*, „A Literary Perspective on Intermediality. Intermédialités/ Intermediality” 2005, no. 6, s. 44.

⁷⁶ Zgadzam się, że w literaturoznawstwie potrzeba „realnych definicji medium. «Medium» z jednej strony ma się odnosić do literatury jako takiej (w opozycji do innych semiotycznych sposobów organizacji informacji, jak muzyka, fotografia, film etc.), a z drugiej – do instytucjonalnych i technicznych «sub-mediów», takich jak teatr czy książka. Innymi słowy, koncepcja «medium» musi być elastyczna i łączyć techniczne aspekty użytych kanałów z semiotycznymi aspektami publicznej komunikacji, jak również z aspektem kulturowych konwencji, które regulują to, co jest postrzegane jako (nowe) medium”. W. Wolf, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, no. 2, s. 2 [przeł. własny – E.S.]. Bliskie jest mi również ujęcie Magdaleny Wasilewskiej-Chmury: „Pojęcie medium jest [...] rozumiane jako metafora transportu, który [...] umożliwia przekaz znaku w procesie komunikacji. W dziedzinie sztuki medium (*an art medium*) pośredniczy w przekazaniu odbiorcy zawartości dzieła i może być rozpatrywane na różnych płaszczyznach: od materialnej, poprzez przejawiające się w niej jakości (dźwięk, faktura, kolor), sposoby realizacji wartości (obrazowanie, pociągnięcie pędzlem, gesty), po system znakowy jako całość”. M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011, s. 21.

⁷⁷ Sięgam po tłumaczenie Wasilewskiej-Chmury. Tamże, s. 31.

jako wszelkich transgresji mediów⁷⁸, które doprowadziło Wolfa do wydzielania dla nauki o literaturze podstawowych obszarów intermedialności. Pierwszym jest intermedialność pozakompozycyjna, a w jej obrębie: transmedialność oraz intermedialna transpozycja⁷⁹. Drugim – intermedialność wewnątrzkompozycyjna, a w niej: polimedialność oraz odniesienia intermedialne⁸⁰. Wymienione kategorie zastosuję do uporządkowania związków literatury i sztuki jubilerskiej.

Intermedialność pozakompozycyjna

Zdaniem Wolfa transmedialność nie wyraża się w idiomatyczności dzieła, lecz otwiera komparatystyczną perspektywę dzięki wspólnocie formalnej lub treściowej mediów. Przejawia się w powielaniu w danej epoce motywów, tematów, realizacji określonych kategorii estetycznych lub innych (narracyjność, opisowość)⁸¹. W przypadku literatury i biżuterii jest to pole szerokie, na co wpływ mógł mieć fakt, że wielu sławnych artystów nie ograniczało twórczości do jednego medium. Spoglądając zaledwie na ostatnie stulecie, łatwo znaleźć przykłady: XVIII-wieczny klasycyzm z jego afirmacją antycznych form i tradycyjnie ujętej harmonii, sentymentalna czułość, romantyczny wyraz pamięci, żaloby, czy jak w odniesieniu do kultury rodzimej – martyrologii narodu polskiego, unikający upiększania naturalizm, realizm, który nakazuje twórcom skrupulatnie odtwarzać rzeczywistość i nie przeoczyć nowych elementów industrialnej przestrzeni (zwłaszcza fabryki i kolei)⁸², XX-wieczny zachwyt nad maszyną, szybkością, sportem i cywilizacyjnym postępem, zainteresowanie kubistyczną, surrealistyczną, futurystyczną estetyką właściwe awangardowym eksperymentom, umiłowanie groteski, fascynacja orientalizmem, mityzacja, uścisk z kulturą mawą, postmodernistyczna gra konwencjami, ironiczna narracja, inspiracje transhumanizmem czy próba uleczenia więzi człowieka i natury w ramach dzisiejszego nurtu eko.

Więcej problemów przysparza zastosowanie do badań związków dzieł literackich i jubilerskich pojęcia transpozycji intermedialnej. Wolf pisze, że literatura to „medium, które może ustąpić tworzywa do transpozycji w inne

⁷⁸ Wolf inspirowuje się konceptem I.O. Rajewsky. Zob. W. Wolf, *(Inter)mediality...*, s. 3. Mam więc tu na myśli „wszelkie możliwe zjawiska i fuzje sztuki, do których dochodzi od starożytności po wiek XXI” [podkr. – A.H.]. A. Hejmej, *Komparatystyka...*, s. 99.

⁷⁹ W obrębie intermedialności pozakompozycyjnej Wolf, w ślad za teorią Davida Jay’a Boltena i Richarda Grusina, wyróżnia także „remediację” (*remediation*). Ze względu na odległe początki zarówno literatury, jak i złotnictwa trudno ją wykorzystać do omawianych w artykule relacji intermedialnych. Pozostaje natomiast przydatna do mówienia o procesie wpływu nowych mediów na stare, które zdecydowały np. o powstaniu *smart jewellery*.

⁸⁰ Zob. W. Wolf, *(Inter)mediality...*, s. 1-10. Schematy szczegółowych obszarów intermedialnych Wolfa – zob. A. Hejmej, *Komparatystyka...*, s. 259 (schemat adaptowany do badań związków literatury i muzyki); M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna...*, s. 37. Schematy te nieco różnią się, oba jednak nie uwzględniają remediacji.

⁸¹ Zob. W. Wolf, *(Inter)mediality...*, s. 4-5.

⁸² Niekiedy wykorzystanie we wzornictwie biżuteryjnym technicznych motywów, takich jak skrzynie z węglem, polewaczki czy lampy naftowe, prowadziło do osobliwych efektów. Zob. M. Szuman-Gorczyca, *Biżuteria drugiej połowy XIX wieku...*, s. 49.

medium, albo *vice versa* – zapożyczyć materię od innego⁸³. Transpozycja oznacza, że podobne treści lub aspekty formalne przeniesione zostają do innego medium, przy jednoczesnym zachowaniu świadomości źródła tych zabiegów. Przykład filmowej adaptacji powieści, który przywołuje Wolf, jest przekonujący, ale mniej zrozumiałe jest dla mnie nieuwzględnienie ekfrazy (tę badacz zalicza do intermedialnych odniesień). Takie rozwiązanie umacnia wrażenie, że możliwości jubilerów i literatów ze względu na charakter ich medium są w tym zakresie ograniczone. Pewne pocieszenie przynosi obserwacja Kuźmy. Badacz na podstawie analiz zjawiska „przekładu” literatury na malarstwo i odwrotnie wnioskował, iż dla rozwoju sztuki nieistotne jest ostateczne rozstrzygnięcie, czy jest ono możliwe, lecz wiara autorów w taką szansę, gdyż to ona stymuluje ich działania⁸⁴.

Brytyjska firma jubilerska *Alighieri*, inspirowana się włoskim arcydziełem, przekonuje, że każda z jej kolekcji jest podróżą po zaświatach i lekturą *Boskiej komedii*, wyrażoną w języku złotników, a nawet – dodałbym – w języku literaturoznawców (na przykład jedna z oferowanych bransoletek ma w nazwie słowo „rytm”)⁸⁵. Czy narracja firmy, wzornictwo nawiązujące do scen z poematu i „archaizowanie” w stylistyce zdobień wystarczą, by widzieć w wyrobach transpozycję *Boskiej komedii*, dzieła, w którym próżność i chciwość na złoto, srebro i klejnoty stały się przyczyną cierpienia bohaterów?

Dalej posuwa się projektant Jeremy May. Ten, szukając dla żony wyjątkowego prezentu na rocznicę ślubu papierową, stworzył swój pierwszy pierścionek z książki. Dziś wykonuje także bransoletki, wisiory i brosze dla klientów z całego świata, wykorzystując jako tworzywo wskazaną przez zleceniodawców, zwykle ich ulubioną, książkę literacką. Wybiera przy tym wydania stare, żeby dać przemówić historii. Na niektórych modelach są widoczne fragmenty tekstu⁸⁶. Czy jednak kiedy przedmiot wkłada się do szkatułki, którą tworzy pozostała, niewykorzystana część książki, transformacja nie ustępuje wewnątrzkompozycyjnej intermedialności?

Intermedialność wewnątrzkompozycyjna

W teorii Wolfa intermedialność wewnątrzkompozycyjna posiada dwa warianty: ukryty (pośredni) oraz jawny (bezpośredni). Zadane powyżej pytanie może kierować w stronę intermedialności jawnej, czyli polimedialności. Jest to forma medialnej hybrydy, kombinacja co najmniej dwóch mediów w jednym dziele⁸⁷. Przejawem takiej współobecności jest grawer cytatu – jednym z pomysłów może być: „Chwilo, trwaj!” z *Fausta*⁸⁸. Zdarza się, jak

⁸³ W. Wolf, *(Inter)mediality...*, s. 5 [przeł. własny – E.S.].

⁸⁴ Zob. E. Kuźma, *Kolor i słowo...*, s. 84

⁸⁵ Witryna internetowa sklepu: <https://shop.alighieri.co.uk/collections/alighieri-man> [dostęp 14.03.2021]. Warto zaznaczyć, że *Boska komedia* inspirowa także artystów innych dziedzin (zwłaszcza malarstwa i grafiki).

⁸⁶ Zob. film *Jewellery from Books*, <https://www.youtube.com/watch?v=IMU7fCauKoI> [dostęp 30.03.2021].

⁸⁷ Zob. W. Wolf, *(Inter)mediality...*, s. 5.

⁸⁸ Zob. *Pomysły na grawer*, <https://byilo.pl/pomysly-na-grawer/> [dostęp 6.04.2021].

w przypadku Słowaczki Hany Käsickovej, że w biżuterii artyści wykorzystują własne wiersze⁸⁹.

Wyjątkowym artyzmem wyróżniają się jubilerskie wydania książek (*treasure bindings*) – nigdy nie były liczne, zawsze przeznaczone dla najbogatszych i najbardziej wpływowych czytelników. Średniowieczni mistrzowie z Europy, Azji, Afryki opracowali eleganckie style zdobienia głównie ksiąg świętych drogimi kamieniami oraz metalami szlachetnymi. W starożytności i we wczesnym średniowieczu pisano płynnym złotem (chryzografia). *Codex aureus* był rękopisem w całości wykonanym tą techniką, a jeśli podstawę stanowiło srebro, był to *codex argenteus*. Wzornictwo uzależniono od kontekstu kulturowego, zwłaszcza religijnego, podobnie jak jego wymowę symboliczną. W kręgu chrześcijańskim łączyła się ona z metafizyką świa-
tła Pseudo-Dionizego, Alberta Wielkiego i Bonawentury, która utożsamiała złoto ze światłem, a te z boskością (Jezus Chrystus jako *Lux mundi* i najcenniejszy kryształ, Maryja jako *gemma splendidissima*)⁹⁰. Okładki upiękkszane złotem, srebrem, perłami lub kością słoniową pełniły funkcje „relikwiarzy” Słowa Bożego. Nieraz zresztą umieszczano w nich tradycyjnie rozumiane relikwie⁹¹. Wielu współczesnych artystów eksperymentujących z obiektem książkowym zachowało sakralną symbolikę księgi, odsyłającą do kategorii prawdy, pamięci, idei ładu i pobudzającą do refleksji filozoficznej⁹². Przykładem interesującego odwrócenia porządków jest *Świątynia kamienia* Andrzeja Bednarczyka – „liberacki skarb”, jak określa ją Bogdan Zalewski⁹³. Kamień zostaje zamknięty w betonowej okładce, związanej niepozornym sznurkiem, wśród pergaminowych kartek z fotografiami górskich pejzaży i ułamkami wierszy, których słowem-kluczem jest właśnie kamień⁹⁴.

Po zdecydowanie bardziej luksusowe materiały, takie jak: złoto, srebro, kość słoniowa, perły, rubiny, granaty, turkusy, sięgali XIX- i XX-wieczni projektanci okładek romantycznego, wówczas niezwykle popularnego, poematu *Lalla Rookh* Thomasa Moore’a, powieści *Duma i uprzedzenie* Jane Austen, poematu heroikomicznego *The Princess* Alfreda Lloyda Tennysona czy *Great Omar* z perskimi wierszami medytacyjnymi. Ta ostatnia pozycja

⁸⁹ Zob. J. Cunningham, *Contemporary European Narrative Jewellery...*, s. 86.

⁹⁰ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru...*, s. 114–117; M. Żuk, „Cóż rzec o piękności klejnotów”..., s. 294–316. Opis symboliki jubilersko wydanej *Biblia Sancta Familia*, przygotowanej z okazji setnej rocznicy urodzin św. Jana Pawła II, nie uwzględnia już tego filozoficznego wymiaru. Zob. *Biblia Sancta Familia*, <https://manuscriptum.pl/biblia-sancta-familia> [dostęp 6.04.2021].

⁹¹ Zob. S. Ghosh, *Art of the Book: A Brief History of Decorative Book Binding*, „The Chitrolekha Journal on Art and Design” 2020, no. 2, s. 1–19; I. Andrews, *Design Structures of Treasure Book Covers from the 6th to the 12th Century*, praca dyplomowa obroniona w 2010 r. w University of Huddersfield; *Oprawa książki*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 259. O pozłocie w polskich „rękopiśmiennych skarbach”, takich jak psalterze, zob. W. Sobucki, D. Jarmańska, D. Rams, *Rękopiśmienne skarby Biblioteki Narodowej: badania technologiczne*, „Ochrona Zabytków” 1998, nr 2, s. 133–144.

⁹² Zob. R. Solewski, *Metaksiążka. Książka artystyczna jako hermeneutyka księgi*, „Estetyka i Krytyka” 2005, nr 7/8, s. 137, 141.

⁹³ Zob. B. Zalewski, *Liberatura – Andrzej Bednarczyk „Świątynia kamienia”/“The Temple Stone”*, <https://www.youtube.com/watch?v=T2SvM3DryfI> [dostęp 6.04.2021], film przygotowany w ramach projektu *Wstąp do liberatury!*, Kraków 2008.

⁹⁴ Zob. tamże; R. Solewski, *Metaksiążka...*, s. 129.

– najdroższa księga świata, wykonana przez Francisa Sangorskiego – zato-
nęła w katastrofie Titanica⁹⁵. Zdaniem Clary Dawson zdobienie klejnotami
wprowadzało napięcie między książką jako towarem o charakterze komer-
cyjnym (bez wątpienia podnosiło jej wartość materialną) a literackim walo-
rem dzieł. Oczywiście, stanem najbardziej pożądanym było, gdy szata nie
przysłała samej istoty literatury, lecz eksponowała geniusz literacki, czę-
sto w tym okresie porównywany do blasku brylantów⁹⁶.

Jubilerskie książki w Polsce przedrozbiorowej stanowiły część impo-
nującego splendoru szlachty, która gromadziła również dzieła ozdobione
rodzimy klejnotem – bursztynem⁹⁷. Być może należałoby na to zjawisko
spojrzeć z szerszej perspektywy, widząc w nim jeden z wielu przypadków
ornamentacyjnych pamiątek materialnych, odzwierciedlających zważ-
sza w epoce oświecenia wiarę w dziedzictwo i odwieczny, racjonalny ład
świata. Jednak porozbiorowe grabieże majątków prywatnych i państwo-
wych, w tym wawelskiego skarbcza, uzmysłowiły nietrwałość pamiątek,
także klejnotów, i skłoniły do poszukiwania w prostym wpisie do sztambu-
cha bogactwa bardziej pewnego⁹⁸:

Jest czarodziejska skrzynia, jak mię wieść poucza,
W której błyszczą kosztowne pamiątek kamienie;
Skrzynia ta jest pod strażą twej pamięci klucza [..]⁹⁹

W romantyzmie siłę klejnotu przyznano poezji. To jednak stanowi już
zupełnie inną odsłonę intermedialności.

Kolejnym wariantem intermedialności wewnątrzkompozycyjnej są
intermedialne odniesienia. Oznaczają one szereg rozmaitych referencji do
innego medium, lecz bez efektu hybrydy. W koncepcji Wolfa jest to interme-
dialność ukryta (pośrednia), uobecniająca się przez odniesienia impli-
cytne albo eksplicytne. Przejawem impli-
cyt-nych odniesień jest ewokacja¹⁰⁰, a tę

⁹⁵ Zob. M. Schwarzburg, *The Curse of the Great Omar*, https://www.youtube.com/watch?v=y6V9JRHGU_a0 [dostęp 6.04.2021]; P. Pirages, *Jewelled Bindings*, https://www.youtube.com/watch?v=oPdTC4mv_2s [dostęp 6.04.2021]; B. Maggs, *The Beautifully Bound Books of Sangorsky & Sutcliffe*, <https://www.youtube.com/watch?v=9-tYpsV8W24> [dostęp 6.04.2021]. Filmy prezentują jubilerskie książki.

⁹⁶ Zob. C. Dawson, *Poetic Style. Jewellery and Value in Victorian Poetry*, [w:] *Victorian Poetry and the Culture of Evaluation*, Oxford 2020, s. 73–75.

⁹⁷ Zob. U. Kicińska, *Splendory domowe w staropolskich inwentarzach ruchomości*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2017, nr 4, s. 468–469. W upominku złożonym „z rzeczy krajowych” bursztyn zajmuje znaczne miejsce. Zob. Z. Kasiński, *Pokłosie*, [w:] *tenże, Pisma Zygmunta Kasińskiego. Wydanie jubileuszowe*, red. J. Czubek, t. 6: *Utwory liryczne (1833–1858)*, Kraków 1912, s. 282.

⁹⁸ Zob. I. Opacki, *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie oświecenia i romantyzmu*, „Roczniki Humanistyczne” 1970, nr 1, s. 19–56.

⁹⁹ J. Korsak, *Epilog. Do imionnika Ludwika K...*, [w:] *Sztambuch romantyczny*, oprac. A. Bier-nacki, red. M. Janion, Kraków 1994, s. 125. Badacz traktuje cytat jako jeden z przykładów „równania metaforycznego «sztambuch-muzeum»”, według mnie jest to raczej równanie: sztambuch-skrzynia skarbów. Teresa Rączka zauważa dodatkowo podobieństwo do ska-tułki, w której – jak można przeczytać w dalszej części wpisu – znajdują się perły i diamenty. Zob. T. Rączka, *Polsko-inflancka literatura romantyczna*, praca doktorska obroniona w 2013 r. na Uniwersytecie Śląskim, s. 253.

¹⁰⁰ Zob. W. Wolf, *(Inter)mediality...*, s. 5.

widzę na przykład w hypotypozie¹⁰¹. Oprócz wspomnianej już plecionki z zegarkiem z wiersza *Czułość*, warto zwrócić uwagę na opis tak chętnie noszonej przez XIX-wieczne damy bransolety w kształcie węża. W poemacie *Ziemia* Norwid pisze:

A ja: „Kobieto! – rzekłem (i niechący
Na bransoletki patrzyłem robotę,
«Kobieto» mówiąc) – oto wąż cię gorejący
Rubinem w koło wziął – rzuć tę brzydotę!...”
I uchwyciłem ją za marmur dłoni [...]”¹⁰²

Mieczysław Inglot interpretuje fragment jako Norwidowską krytykę salonowej mody oraz kolejny w twórczości romantyka przejaw powiązania motywu klejnotów z próżną, acz kuszącą kobietą¹⁰³. W passusie tym dostrzegam również artystyczny zabieg znany już z *Iliady* Homera – zestawienie czerwieni i posągowej bieli pięknego ciała, uzyskane dzięki wykorzystaniu w obrazowaniu szlachetnej materii¹⁰⁴. Ponadto czerwień rubinu zostaje zhiperbolizowana przez epitet „gorejący”, co uwypukla biblijną symbolikę węża, a także dantejski wymiar poematu.

Inną postacią implicytnych odniesień jest imitacja formy drugiego medium¹⁰⁵. Uznana przez Wolfa za ciekawe zjawisko, znajduje także zastosowanie w pisarstwie imitującym dzieła jubilerskie. Przykładem jest diamentowy wiersz (*diamente poem* albo *diamond poem*), którego struktura dzięki odpowiedniemu układowi wersyfikacyjnemu i doborowi części mowy powinna przypominać diament. Wykorzystywany jest w dydaktyce¹⁰⁶. Formą, która nie tyle ma uczyć, ile bawić, jest natomiast zdanie lustrzane – także budowane według ustalonego modelu opartego na symetrii, pozwalającej czytać sentencję na wspak. Znane od antyku, w Polsce w swojej współczesnej wersji było stosowane między innymi przez Juliana Tuwima (*Pegaz dęba* – 1950) oraz Stanisława Barańczaka (*Pegaz zdębiał* – 1995).

Imitację formalną dostrzegam też w bardziej znanych zjawiskach artystycznych: kompozycji szkatułkowej, łańcuchowej oraz pierścieniowej (pierścieniu). Każda z nich, dobrze ugruntowana w tradycji literackiej, zyskała rozmaite zastosowania. Można je spotkać w twórczości ludowej, klasycyzującej lub archaizującej oraz w najbardziej kanonicznych lirykach, jak *Polaty się ży...* Adama Mickiewicza¹⁰⁷. Intrygujące jest porównanie kunsztownych,

¹⁰¹ Przyjmuję rozumienie hypotypozy Adama Dziadka. Zob. tenże, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 77–83.

¹⁰² C.K. Norwid, *Z poematu „Ziemia”*, [w:] tenże, *Poezje*, wybór i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1956, s. 40.

¹⁰³ Zob. M. Inglot, *Wyobrażenia poetycka...*, s. 98.

¹⁰⁴ Zob. A. Ryś, *Kamienie szlachetne...*, s. 77–78.

¹⁰⁵ Zob. W. Wolf, *(Inter)mediality...*, s. 5–6.

¹⁰⁶ Zob. M.R. Moulton, V.L. Holmes, *Pattern Poems: Creative Writing for Language Acquisition*, [w:] *The Journal of the Imagination in Language Learning*, eds. C. Coreil, M. Napoliello, Jersey City 1997, s. 90–91.

¹⁰⁷ O nawiązaniach literackich kompozycji do „zamkniętych kształtów różnych przedmiotów” (nieco buduarowych, jak biżuteria czy zestaw szkatuł) czyni wzmiankę Dorota Korwin-Piotrowska. Zob. też, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 116–117.

geometrycznych wręcz wierszy barokowych, bazujących na tym typie kompozycji, do kolekcjonerskich obiektów z gabinetu osobliwości¹⁰⁸.

Za równie ciekawy uznaje filozoficzny koncept austriackiego prozaika Adalberta Stiftera. Inspirowany przyrodoznawstwem zbiór nowel *Kolorowe kamienie* z 1853 roku, przez badaczy traktowany jest jak „kolekcja kamieni półszlachetnych”¹⁰⁹ nie tylko ze względu na kolejność minerałów pojawiających się w tytułach, ale również dlatego, że symetryczna struktura kryształów rzutuje na dialogi, onomastykę, elementy kompozycji zbioru, regularność schematu fabularnego. Nawet bohaterowie tworzą „biedermeierowską galerię osobowości [...] albo kolekcję cennych jednostek – klejnotów”¹¹⁰.

Na koniec warto wspomnieć o literaturze ażurowej, już swoją nazwą odsyłającej do wzornictwa wykorzystywanego również w jubilerstwie. Jest to typ pisarstwa pozbywający ciężaru zdań na rzecz nadającego lekkość milczenia, forma artystycznego wykorzystania tła nieobecności i wyraz przekonania, że słowa, które redukcją artystyczną przetrwają, są na wagę złota¹¹¹. Anna Maria Skibska pisze również o konstrukcji postaci ażurowej – przezroczystej, eliptycznej, pełnej Ingardenowskich „miejsc niedookreślenia”, stworzonej tylko kilkoma liniami¹¹². Literacka twórczość ażurowa opiera się na sztuce umiejętnego i ostrożnego operowania tworzywem.

Odniesienia eksplicytne, czyli tematyzacja, mogą być dyskretne, ale wyznaczają najszersze dla literatury pole intermedialności¹¹³. Nie inaczej jest w obrębie interesującego mnie problemu. Różne tematyzowanie biżuterii i wykorzystywanie jej jako tworzywa figur ma ponaddwutysiącletnią tradycję, której źródła leżą w kulturze Wschodu, zwykle afirmującej przepych. Już w starożytności klejnoty były przedmiotem pragnień, szybko więc autorzy zaczęli porównywać do nich pozostałe obiekty czci lub pożądania¹¹⁴. Motywy kamieni ozdobnych i metaforyka jubilerska, kojarzone z tym, co najszlachetniejsze, najpiękniejsze i nadludzkie, towarzyszą literaturze od jej najwcześniejszych początków. W awestyjskich hymnach święty duch jest ubrany w najtwardsze kamienie. Kamienna (kryształ górski?) jest też „materia” nieba, co okazuje się częstym konceptem indoeuropejskim¹¹⁵. W babilońskim eposie kosztowności pojawiają się wielokrotnie. Zachwycają jego bohaterów berło czy naszyjnik z lapis-lazuli¹¹⁶. Do tego kamienia

¹⁰⁸ Zob. K. Mrowcewicz, „*Cannochiale sarmatico*” czyli staropolska konstelacja Marina, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1994, nr 29, s. 25.

¹⁰⁹ A. Mazur, *Między geologią, poetyką i etyką: „Kolorowe kamienie” Alberta Stiftera*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 1, red. M. Roszczynialska, K. Wądolny-Tatar, Kraków 2013, s. 149.

¹¹⁰ Tamże, s. 160.

¹¹¹ Zob. M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Warszawa 2015, s. 254. Ważnym odniesieniem dla Marka Bieńczyka jest koncept Rolanda Barthesa.

¹¹² Zob. A.M. Skibska, *Między rozsadą a niebytem. Milana Kundery wadzenie się ze śmiercią*, „*Slavica Wratislaviensia*” 2019, nr 3875, s. 352.

¹¹³ Zob. A. Hejmej, *Komparatystyka...*, s. 117.

¹¹⁴ Zob. P. Wiatrowska, *W poetyckim lapidarium...*, s. 8.

¹¹⁵ Zob. W. Sowa, „*Iuppiter Lapis*”, awestyjski Asman. Niebo jako kamień. *U źródeł indoeuropejskiej metafory*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 2, s. 15–20.

¹¹⁶ Zob. *Epos. Zbiór arcydzieł poezji epickiej wszystkich czasów i narodów w streszczeniach i wyciągach*, t. 1: *Epos babiloński. Enuma eliś*, oprac. A. Lange, Brody 1909, s. 59, 46.

również porównany jest blask Drzewa Eridu, rosnącego w świętym miejscu¹¹⁷. Drogie kamienie są wyrazem zamysłu boga Anu, a Raj, do którego dociera Gilgamesz, słynie z ich bogactwa. Zdumiewa w nim święte drzewo, ponieważ z jego agatów, jaspisu i oczywiście kamienia lazururowego rozwijają się owoce¹¹⁸. W Biblijnym Raju natomiast płynie rzeka Pizzon obfita w czerwone kamienie oraz „znakomite” złoto (Rdz 2, 10–12). W alegorycznej *Pieśni nad Pieśniami* szyję porównanej do źródła ogrodu oblubienicy zdobią korale, każdy z paciorków oczarowuje, a twarz upiększają złoto-srebrne wisioriki. Oblubieniec ma palce jak walce ze złota, ozdobione kamieniami szlachetnymi, a jego tors jest jak rzeźba z kości słoniowej, pokrytej szafirami (Pnp 1, 10–11; 4, 9; 5, 14–15)¹¹⁹. Przyszłą Jerozolimę – centrum nowego świata – mają zdobić złoto, srebro, malachit, rubin i granat, co stanowi nie tylko znak przepychu, lecz i świętości¹²⁰. W eposach Homera złoto służy estetyzacji świata przedstawionego, ale przede wszystkim odsyła do świata bogów. Jest to materia z natury przynależna nieśmiertelnym. Złotnik jako bohater literacki pojawia się w literaturze greckiej już w *Odysei*. Jest istotne, że Leark – jak głosi epos – uczył się sztuki u bogów, a ozłacanie przez niego rogów zwierzęcia ofiarnego sprawia, że jego rzemiosło ma święty charakter. Stanisław Czernik twierdzi, że motyw okutych złotych rogów, pojawiający się w polskich pieśniach ludowych, jest zaczerpnięty właśnie z antycznych eposów. Relikt ten porównuje do owada zamkniętego w bursztynie¹²¹. Bez wątplenia po wiele motywów o starożytnej proveniencji (perły Kleopatry, szmaragdowy monokl Nerona, jaskinia ze złota i drogich kamieni Ptolemeusza) często sięgali późniejsi autorzy baśni, legend i innych utworów, które zapisały się w kanonie literatury światowej¹²².

Wędrowka motywów przez epoki i ich występowanie w różnych cywilizacjach są świadectwem potencjału klejnotów do pobudzania wyobraźni. Sposób wykorzystania topiki jubilerskiej oczywiście zależy nie tylko od poetyki indywidualnej, ale i od dominującej w epoce estetyki. Widać to na przykład w marinistycznych oksymoronach i antytezach (przyznanie diamentowi cech kruchości, a zestawionemu z nim szkle – twardości)¹²³, w młodopolskich metaforach kamiennych (konstruujących impresjonistyczny obraz, często oparty na synestezji)¹²⁴ albo też w ironicznym ujęciu

¹¹⁷ Zob. tamże, s. 39.

¹¹⁸ Zob. tamże, s. 83–84.

¹¹⁹ Do starotestamentowych początków świata i pierwszych westchnień miłosnych nawiązuje Mickiewicz, wierny romantycznemu przekonaniu o przeszłości utrwalonej w klejnotach: „[...] Między edeńskimi drzewy,/ Kiedy nasz ojciec pierwszy raz westchnął do Ewy,/ Ziemia to pierworodne miłości westchnienie/ Złowiła i w kosztowne zawarła kamienie,/ Te prawdy, po hebrajsku zapisane w skałę,/ W tajnych archiwach ziemi leżą skamieniałe”. A. Mickiewicz, *Do Doktora S. przedsiębiorczego podróz naukową do Azji w przedmowie historii naturalnej*, [w:] tenże, *Ballady, romanse, sonety*, Warszawa 2000, s. 203.

¹²⁰ Zob. P. Plichta, „Oto kładę na Syjonie kamień” (Iz 28, 16). *Biblijna symbolika kamienia w wybranych perykopcach*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 1, s. 18–20.

¹²¹ Zob. S. Czernik, *Stare złoto...*, s. 287–288.

¹²² Zob. A. Łukaszewicz, *Skarby Kleopatry: legenda i okruchy prawdy*, [w:] *Zbytek...*, s. 71–84.

¹²³ Zob. K. Mrowcewicz, „*Cannochiale sarmatico*”..., s. 27. O „kamiennej metaforyce” na służbie barokowej estetyki olśnienia pisała też Jadwiga Kotarska. Zob. też, „*On karbunkulem świętym i ognistym*”. W *kręgu metaforiki szlachetnych kamieni*, „*Ruch Literacki*” 1997, z. 4, s. 547.

¹²⁴ Zob. P. Wiatrowska, *W poetyckim lapidarium...*, s. 7–26.

złota w wyrażających bunt przeciwko realiom społecznym najnowszych wierszach, „dalekich od upiększenia rzeczywistości i od poszukiwania blasku”¹²⁵. Obserwowana przez stulecia atrakcyjność tej topiki może wynikać z ogarniania przez nią wielu opozycji: bogactwo – ubóstwo, smak – brak gustu, natura – kultura, twardość – miękkość, życie – śmierć, sacrum – profanum, materia – duch, jawność – tajemnica, prawda – fałsz, intymność – manifestacja, doskonałość etyczna – upadek moralny, dyscyplina – namiętność, kobieta – mężczyzna, przeszłość – terażniejszość (lub wieczne „teraz”), słońce – księżyc, światło – mrok oraz w końcu: doskonałe piękno i cierpienie, co najlepiej chyba łączy perła.

Warto choć nadmienić, że literatura, zwłaszcza liryka jako perła, jest tym toposem, który zachowuje swoją ciągłość aż do współczesności (poezja Urszuli Koziół, Stanisława Grochowiaka, Anny Frajlich). Zdaje się to potwierdzać tezę, że intermedialność sprzyja refleksji metaartystycznej. Zakładając słuszność rozpoznania Jensa Schrötera, trzeba podkreślić, że metaforyka jubilerska w utworach o tematyce metaliterackiej jest jednym z przykładów intermedialności ontologicznej¹²⁶.

W pierścieniu metafor

Wolf nie uwzględnia intermedialności ontologicznej w swojej typologii. Decyduję się jednak o niej wspomnieć, gdyż – jak sądzę – ten typ intermedialności pobudza do ciekawej refleksji. Zdaniem Schrötera żadne medium nie jest wyizolowaną monadą, lecz tworzy relacje z innymi, czego świadectwem są metafory typu „pisanie światłem”, „wizualny rytm”¹²⁷. Dyskurs literaturoznawczy nader często wykorzystuje metafory jubilerskie. Nieraz zaskakujący swoimi dziełami barok to epoka literacka, która zawdzięcza nazwę perle o nieregularnym kształcie (port. *barroco*). Dominujący w danym okresie gatunek literacki to „gatunek koronny”¹²⁸. Jasną ocenę aksjologiczną zawierają też określenia: „skarby piśmiennictwa”, „złoty wers”, „złota myśl”, „poeta-złotnik” i „poeta-pozłotnik”¹²⁹ czy też *Legenda aurea* (jej przeciwnicy widzieliby w niej raczej żelazo i ołów¹³⁰). Tradycyjnie figury retoryczne funkcjonują jako *ornatus* – zdobienie, które przynosi odbiorcy przyjemność, a nawet – jak uznawali osiemnastowieczni teoretycy – ma moc twórczą, gdyż nadaje kształt ideom. Od starożytności figury retoryczne porównywano do klejnotów i przekonywano o ich uwodzicielskiej

¹²⁵ Określenie Zuzanny Sali. Zob. Z. Sala, *Niby-kwarantanna to normalny stan*, „Nowy Napis” 10.09.2020, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-66/artukul/niby-kwarantanna-normalny-stan> [dostęp 5.09.2021].

¹²⁶ Zob. J. Schröter, *Discourses and Models of Intermediality...*, s. 6.

¹²⁷ Zob. tamże.

¹²⁸ Zob. I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 4, s. 349–389; A. Nawarecki, *Antologia jako „gatunek koronny” naszych czasów*, [w:] *Antologia literacka: przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, red. M. Kokoszka, B. Szalasta-Rogowska, Katowice 2017, s. 22–35.

¹²⁹ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak...*, s. 21.

¹³⁰ Zob. A. Pacevičius, *Czytelnictwo*, przeł. B. Piasecka, [w:] *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy*, red. V. Ališauskas i in., wyd. 2, Kraków 2011, s. 168.

sile¹³¹. Według Anny Burzyńskiej między innymi dzięki retoryce literatura jest sztuką uwodzenia¹³². Ci, którzy jej ulegają – wydawcy, krytycy oraz interpretatorzy – nierzadko piszą o książkach z wykorzystaniem metaforyki jubilerskiej. Dawson zauważa na gruncie literatury anglojęzycznej szereg antologii i roczników XIX-wiecznych, których tytuły odnoszą się do pola asocjacyjnego klejnotów, na przykład: *The Casquet of Literary Gems* (1828), *The Gem: A Literary Annual* (1829–1832), *Gems from British Poets* (1838). Zdaniem badaczki świadczą to o tym, że masowa produkcja w tej epoce zwiększyła nie tylko dostępność biżuterii, ale i literatury¹³³. Jednak wpływowi krytycy, tacy jak Walter Bagehot, w prestiżowych publikacjach stosowali jubilerskie tropy także do pisania o znakomitej twórczości Williama Wordswortha, Roberta Browninga i wspomnianego już Tennysona¹³⁴. Mieli świadomość niejednolitej wartości utworów, do których używali złotniczej metaforyki. I tak Charles Mackay pisał o nierównym blasku wierszy-kamieni w antologii, z których tylko pojedyncze świecą jak diamenty, rubiny czy perły, mimo to w kolekcji, ze względu na ich popularność, uczynił miejsce również dla agatów, karneolów, ametystów, turkusów oraz onyksów¹³⁵. Ocena zawsze wynikała z poczynionych założeń. Krytykujący snobizm Stefan Żeromski stwierdzał w odniesieniu do lirycznego zwrotu Teofila Lenartowicza:

Wszystkie strzeliste ekstazy świętej Teresy, wszystka niezłomna potęga wiary świętego Aleksego i wszystka radosna ufność świętego Franciszka, co więcej, wszystka treść wszystkich religii zawarta jest w tym najcudniejszym polskim westchnieniu – „idę sobie do nieba”. Ta przeszzyta artystycznie, wytworna i mądrze sformułowana sprawa, ta uriańska perła poezji polskiej wyrwana jest z surowizny, podjęta z pachu dróg międzyleśnych, wydobyta z samej istoty bytu, z mowy tutejszego ludu [...]¹³⁶.

¹³¹ Zob. M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003, s. 141–143; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 316–317; E. Suszek, *Figuracje braku i nieobecności. Mitobędzka – Białoszewski – Koziół*, Kraków 2020, s. 36–39; M. Pointon, *Brilliant Effects...*, s. 3. Co ciekawe, Pointon wskazuje, że w XVIII-wiecznej kulturze zachęcano, by orator miał na palcu diamentowy pierścionek, który zwiększy perswazję, kiedy zabraknie argumentów logicznych lub merytorycznych. Portrety malarskie z tamtego okresu wskazują, że zamożni mówcy o tym „brylantowym argumentie” nie zapominali. Zob. tamże, s. 58–60. Warto też odnotować, że zdaniem Ernsta Hansa Gombricha postulat stosowania figur retorycznych zgodnie z zasadą *decorum* (Cyceron, łącząc kwestie etyczne z estetycznymi, sformułował go, wykorzystując metaforę perły zarezerwowanej dla władczyni, lecz niestosownej dla niektórych kobiet) znacząco wpłynął nie tylko na sztukę oratorską, ale również na sztukę dekoracyjną w antyku, renesansie i w neoklasycyzmie (kultura Zachodu przedkładała wówczas klasyczną prostotę nad „barbarzyński splendor”, jak opisuje to badacz). E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009, s. 17–20.

¹³² Zob. A. Burzyńska, *Literatura jako sztuka uwodzenia (Przyczynek do tematu)*, „Teksty Drukie” 1998, nr 4, s. 141–157.

¹³³ Zob. C. Dawson, *Poetic Style...*, s. 82.

¹³⁴ Zob. tamże, s. 90.

¹³⁵ Ch. Mackay, *Introduction*, [w:] *Thousand and One Gems of English Poetry*, ed. tenże, London 1872, s. 4.

¹³⁶ S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, [w:] tenże, *Snobizm i postęp oraz inne utwory publicystyczne*, wstęp i oprac. A. Lubaszewska, Kraków 2003, s. 135.

Do dzisiaj zachowała się praktyka stosowania metaforyki jubilerskiej w tytułach antologii¹³⁷ oraz w tekstach interpretacyjnych. Oprócz cytowanego już sformułowania Danuty Opackiej-Walasek („sensotwórcze precjoza”), warto przywołać też kilka innych przykładów. Anna Pytlewska, analizując twórczość Jarosława Iwaszkiewicza i Jarosława Marka Rymkiewicza, pisze o „poetyckich precjozach starości”¹³⁸. Joanna Kisiel określa utwór *Widomie skryta* J.M. Rymkiewicza błyszczącym w „kunsztownej sonetowej oprawie” „wierszem-klejnotem”¹³⁹. Tadeusz Lira-Śliwa nazywa liryki Izabeli Iwańczuk „perłami czułości”¹⁴⁰. Według Aleksandra Nawareckiego praktyka interpretacyjna Ireneusza Opackiego to pełne przygód poszukiwanie skarbów w XIX- i XX-wiecznej literaturze¹⁴¹. Szczególnie intrygujący, ponieważ konsekwentny i rozbudowany, jest sposób prowadzenia badań zaproponowany przez Krzysztofa Skibskiego, który odczytuje lirykę Koziół z wykorzystaniem kategorii jubilerskich, stosowanych do oszacowania wartości biżuterii (szlif, czystość, barwa i masa). To nie tylko uatrakcyjnia stylistycznie studium, ale też umożliwia „metaforyczną intensyfikację cech pewnych zjawisk tekstowych”¹⁴². Wiele też mówi o perspektywie interpretacyjnej. Takową zdradza również wypowiedź Janusza S. Gruchały: „Czytanie ich [wierszy – przyp. E.S.] jako prostej informacji o świecie jest jak obrabianie Morsztynowych precjozów przy użyciu kilofa [...]”¹⁴³.

Analogia interpretator-jubiler/gemmolog pozwala wyostrzyć takie cechy lekturowej aktywności, jak: właściwe użycie metody, nieśpieszny, precyzyjny ogląd materii, zdolność do akomodacji (w rozumieniu Skibskiego¹⁴⁴), uważna i profesjonalna analiza elementów drobnych, niekiedy mikroskopijnych, a jednocześnie nader cennych. Postrzeganie literatury jako precjozów zaś podkreśla dwa bieguny pisarstwa – to, co naturalne, wyłaniające się z prawdy egzystencji, oraz to, co kulturowo przetworzone wedle reguł sztuki.

¹³⁷ Zob. np. *Gems of Classical Chinese Poetry*, oprac. Y. Xingpei, przeł. X. Yuan Zhong, X. Fang, H. Shan, Pekin 2006; *Perty i kamienie. Wybór serbsko-chorwackiej poezji ludowej*, oprac. A. Kamińska, Warszawa 1967; *Klejnoty poezji polskiej. Od Mickiewicza do Herberta*, red. D. Lebiada, Warszawa 2003. Warto mieć na uwadze również serię „Skarby Biblioteki Narodowej”, w ramach której ukazywała się literatura dawna.

¹³⁸ Zob. A. Pytlewska, *Kunst, czyli poetyckie precjoza starości w późnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza i Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008, s. 175–195.

¹³⁹ Zob. J. Kisiel, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011, s. 97.

¹⁴⁰ Zob. T. Lira-Śliwa, *Perty czułości*, <https://www.poezija.com.pl/index.php/recenzje/638-pery-czuoci> [dostęp 4.09.2021].

¹⁴¹ Zob. A. Nawarecki, *Skarb w Srebrnym Jeziorze*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, przy współudziale A. Nawareckiego i D. Pawelca, Katowice 1993, s. 181.

¹⁴² K. Skibski, „Zatają siebie w kropce tego wiersza” – językowe precjoza w poezji Urszuli Koziół, [w:] tenże, *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*, Poznań 2017, s. 233.

¹⁴³ J.S. Gruchała, *Andrzeja Morsztyna gry z czytelnikiem: o pewnym typie wiersza enumeracyjnego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 38. Metaforykę jubilerską wykorzystywał również w odniesieniu do poezji Morsztyna Leszek Kukulski. Zob. tenże, *Precjoza Morsztynowskie (II)*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 7, s. 99–104.

¹⁴⁴ Zob. K. Skibski, „Zatają siebie w kropce tego wiersza”..., s. 244–245.

W łańcuchu relacji

Niewątpliwie związki literatury i dzieł jubilerskich są długie, ponieważ odniesienia złotnicze towarzyszą literaturze od jej początków. Ponadto są to relacje bardzo urozmaicone, a ich charakter zależy od wielu czynników, na przykład od estetyki danej epoki czy nurtu. Warto więc je zbadać w szerszym kontekście (historyczno-kulturowym, ale zważywszy na zmienność nazw gemmologicznych, również lingwistycznym).

Analizowane związki stymulują rozwój obu porządków artystycznych, aczkolwiek obszary intermedialności z powodu odmiennej specyfiki każdego z mediów nie są wykorzystywane równomiernie. Transmedialność, polimedialność, a zwłaszcza eksplicytnie odniesienia są mocniej eksploatowane niż transpozycja czy nawet imitacja. Dwie ostatnie kategorie są dodatkowo kłopotliwe ze względu na niejednoznaczność klasyfikacji. Wyraziłam już swoje wątpliwości co do projektów Maya i firmy *Alighieri*. Warto też dodać, że również *diamente poem*, na wzór poezji konkretnej albo popularnych w XVI i XVII wieku biesiadnych wierszy-klejnotów – wierszy-obrazków (*carmina figurata*)¹⁴⁵, mogłyby być przemysłany jako przejaw polimedialności.

Zwolennicy intermedialności ontologicznej słusznie chyba dowodzą, że medium z natury swojej jest otwarte na relacje z innymi porządkami artystycznymi. Pewne praktyki, jak sięganie po miniaturę jako formę przedstawienia, łączą twórców różnych dziedzin¹⁴⁶. Pole literatury i sztuki jubilerskiej, których „stopień pokrewieństwa” wydaje się dalszy niż w przypadku literatury i teatru lub literatury i filmu, jest też przestrzenią wpływów pozostałych mediów. Wiersz *Dziewczynka Vermeera* Adama Zagajewskiego to znana ekfrazja obrazu *Dziewczyna z perłą* holenderskiego mistrza. Poprzez zabieg antropomorfizacji perły, dzięki której patrzy ona na podmiot liryczny¹⁴⁷, klejnot „usamodzielnia się”, a przez to literatura zbliża się do sztuki jubilerskiej. *Złoty kubek* Lenartowicza, do którego intertekstualne referencje czynią Maria Pawlikowska-Jasnorzewska i Janusz A. Ichnatowicz, jest nawiązaniem do pieśni ludowych, a te z kolei odwołują się najpewniej do dawnej i dziś już niezrozumiałej symboliki precjozów. Do tego bodaj najsłynniejszego liryku Lenartowicza stworzył rysunek Norwid i zamieścił go na okładce tomiku jako formę „prze=rysowania z poezji”¹⁴⁸. Inny przykład: literacka *Medea* została w 1898 roku przeniesiona na deski teatru. Słynny plakat do przedstawienia przygotował Alfred Mucha, zdobiąc na nim rękę tytułowej bohaterki wężową bransoletą. Zachwycona odtwórczyni głównej

¹⁴⁵ Nieco więcej na temat „wierszy-klejnotów” pisze Dorota Korwin-Piotrowska. Zob. też, *Poetyka...*, s. 250.

¹⁴⁶ Zob. W. Bojda, *Miniatura*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2017, s. 327.

¹⁴⁷ O powiązaniu antropomorfizacji z aurą dzieła sztuki pisze Adam Dziadek. Zob. tenże, *Obrazy i wiersze...*, s. 191.

¹⁴⁸ Zob. M. Janion, *Wiersze sieroce Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4, s. 87-115; W. Hamerski, *Prze=rysowane z prze=pisanego. Prze=czytać „Złoty kubek” Teofila Lenartowicza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 234-249; A. Jakubowska-Ożóg, *Dialog z tekstem, dialog w tekście – „Złoty kubek” Janusza A. Ichnatowicza*, „Kształcenie Językowe” 2010, nr 8, s. 141-148.

roli zamówiła sobie taką u projektanta Georges Fouqueta, a sława aktorki sprawiła, że ornament cieszył się jeszcze większą popularnością niż przed premierą¹⁴⁹. Inspiracje nie ograniczają się oczywiście do wizualnych systemów. I tak Olivier Messiaen w kompozycji *Couleurs de la Cité Celeste* (1963) wzorował się na biblijnym, pełnym symboli opisie kamieni szlachetnych, które w *Apokalipsie św. Jana Apostoła* zdobią Jeruzalem¹⁵⁰. Wzajemne wpływy są niekiedy rozmyte, zapośredniczone, dziedziczone łańcuchowo. Bywają też bardzo rozciągnięte w czasie. Heinrich Schliemann, od dzieciństwa zafascynowany eposami Homera, twierdził, że odkrył ruiny Troi, a przy okazji także „skarby Priama” wraz z pięknymi „klejnotami Heleny”, z którymi do zdjęć pozowała jego żona. Spotęgowało to XIX-wieczną modę na klejnoty w oprawie stylizowanej na antyczną.

Wzajemne relacje dzieł literackich i jubilerskich są nie tylko skomplikowane, ale i arcybogate. Wciąż też widać nowe możliwości ich rozwoju, na przykład dzięki temu, że projektanci budują narrację lub zabiegają o efekt poetyckości. To zachęca do dalszych studiów intermedialnych. Skibski słusznie pisał: „Oko musi się przyzwyczaić do poblasku kamieni szlachetnych”¹⁵¹. Istnieje potrzeba dalszych analiz w tym obszarze i zapewne dużo czasu upłynie, zanim będzie można przejść do szlifów.

BIBLIOGRAFIA

- Aalders G., *Nazi Looting: The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, trans. A. Pomerans, E. Pomerans, Oxford 2004.
- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Andrejczyk M., *Etymologia i konotacje nazw drogich kamieni w twórczości Adama Mickiewicza oraz Juliusza Słowackiego. Studium leksykalno-stylistyczne*, Białystok 2020.
- Andrews I., *Design Structures of Treasure Book Covers from the 6th to the 12th Century*, praca dyplomowa obroniona w 2010 r. w University of Huddersfield.
- Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, wstęp J. Błoński, Warszawa 1975.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Walter Benjamin – Anioł Historii: eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Bieńczyk M., *Przezroczystość*, Warszawa 2015.
- Biżuteria w Polsce. Konteksty, zbiory, ekspozycje*, red. K. Kluczward, Toruń 2019.

¹⁴⁹ Zob. E. Wieruch-Jankowska, *Symbolika biżuterii zoomorficznej okresu międzywojennego – wybrane przypadki*, [w:] *Biżuteria w Polsce...*, s. 55.

¹⁵⁰ Zob. J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012, s. 410.

¹⁵¹ K. Skibski, „Zatają siebie w kropce tego wiersza”..., s. 325.

- Bochińska B., *Zacznij kochać dizajn. Jak kolekcjonować polską sztukę użytkową*, Warszawa 2016.
- Boćkowska A., *Księżyc z Peweksu. O luksusie w PRL*, Wołowiec 2017.
- Bodei R., *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Łódź 2016.
- Bojarska K., *Rzecz na łasce opowieści. Na marginesie „Rzeczy i Zagłady” Bożeny Shallcross*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Bojda W., *Miniatura*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2017.
- Burzyńska A., *Literatura jako sztuka uwodzenia (Przyczynek do tematu)*, „Teksty Drugie” 1998, nr 4.
- Chagas C., *The Banal Reproduction of the XXI Century Jewellery from Simulacrum Construction*, „Moda Documenta: Museu, Memória e Design” 2015, no. 1.
- Cunningham J., *Contemporary European Narrative Jewellery: The Prevalent Themes, Paradigms and the Cognitive Interaction Between Maker, Wearer and Viewer Observed through the Process, Production and Exhibition of Narrative Jewellery*, praca doktorska obroniona w 2008 r. w The Glasgow School of Art.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Czernik S., *Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej*, Warszawa 1962.
- Dawson C., *Poetic Style. Jewellery and Value in Victorian Poetry*, [w:] C. Dawson, *Victorian Poetry and the Culture of Evaluation*, Oxford 2020. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198856108.001.0001>
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Eckmann A., *Bogactwo i ubóstwo w pismach świętego Augustyna*, [w:] *Zbytek i ubóstwo w starożytności i średniowieczu*, red. L. Kostuch, K. Ryszewska, Kielce 2010.
- Eliade M., *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 2007.
- Epos. Zbiór arcydzieł poezji epickiej wszystkich czasów i narodów w streszczeniach i wyciągach*, t. 1: *Epos babiloński. Enuma eliš*, oprac. A. Lange, Brody 1909.
- Fijałkowski S., *Tu i teraz – o awangardowym wizerunku bursztynu. Affluenza – obiecujący początek końca pandemii*, [w:] *Elitarna fascynacja czy niedoświadczony element obrazu sztuki polskiej? Bizuteria w Polsce*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2013.
- Gems of Classical Chinese Poetry*, ed. Y. Xingpei, transl. into English X. Yuan Zhong, X. Fang, H. Shan, Beijing 2006.
- Ghahramani A., *Jewellery Having a Secret Message*, praca dyplomowa obroniona w 2020 r. w Politechnice Mediolańskiej.
- Ghosh S., *Art of the Book: A Brief History of Decorative Book Binding*, „The Chitrolekha. Journal on Art and Design” 2020, no. 2. <https://doi.org/10.21659/cjad.42.v4n204>
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. J. Szacki, Warszawa 2000.

- Gombrich E.H., *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folla-Januszewska, Kraków 2009.
- Gomulicki J.W., *Wiersze. Dodatek krytyczny*, [w:] C.K. Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2, Warszawa 1966.
- Gross J.T., współpraca I. Grudzińska-Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów*, Kraków 2011.
- Gruchała J.S., *Andrzeja Morsztyna gry z czytelnikiem: o pewnym typie wiersza enumeracyjnego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4.
- Guriewicz A., *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1976.
- Hamerski W., *Prze-rysowane z prze-pisanego. Prze-czytać „Złoty kubek” Teofila Lenartowicza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Hübner-Wojciechowska J., *Lata 60. XX wieku. Sztuka użytkowa*, Warszawa 2014.
- Inglot M., *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa 1988.
- Jakubowska-Ożóg A., *Dialog z tekstem, dialog w tekście – „Złoty kubek” Janusza A. Ihnatowicza*, „Kształcenie Językowe” 2010, nr 8.
- Janion M., *„Kuznia natury”*, [w:] M. Janion, *Prace wybrane. Gorączka romantyczna*, wstęp M. Czerwińska, t. 1, Kraków 2000.
- Janion M., *Wiersze sieroce Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4.
- Jastrzębski Z., *Pamiętnik artysty. O Vade mecum C.K. Norwida*, „Roczniki Humanistyczne” 1958, nr 1.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, <http://www.katechizm.opoka.org.pl/rkk-kIII-2-2.htm> [dostęp 6.09.2021].
- Kicińska U., *Splendory domowe w staropolskich inwentarzach ruchomości*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2017, nr 4.
- Kisiel J., *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011.
- Klejnoty poezji polskiej. Od Mickiewicza do Herberta*, red. D. Lebioda, Warszawa 2003.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Kotarska J., *„On karbunkulem świetnym i ognistym”. W kręgu metaforyki szlachetnych kamieni*, „Ruch Literacki” 1997, z. 4.
- Kraśiński Z., *Pisma Zygmunta Kraśińskiego. Wydanie jubileuszowe*, red. J. Czubek, t. 6: *Utwory liryczne (1833–1858)*, Kraków 1912.
- Krótki Z., *Polskie leksemy o rdzeniu -próżn-*, [w:] *Zmienność – stałość – różnorodność w dawnej i współczesnej polszczyźnie*, red. B. Mitrenga, Katowice 2014.
- Krzywobłocka B., Krzywobłocka R., *Tajemnice klejnotów*, Warszawa 1983.
- Kukulski L., *Precjoza Morsztynowska (II)*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 7.
- Kuźma E., *Kolor i słowo*, „Teksty” 1975, nr 2.
- Leociak J., *„Złoto zaczęło płakać krwawymi łzami”. Wokół motywów popiołu i złota w poezji Tadeusza Różewicza*, „Konteksty” 2015, nr 4.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, oprac. M. Mencfel, wyd. 2, Kraków 2012.
- Lira-Śliwa T., *Perty czułości*, <https://www.poezija.com.pl/index.php/recenzje/638-pery-czuoci> [dostęp 4.09.2021].
- Lumezi L.R., Koprčina A., *Lazer Lumezi: Nakit kao metafora = Jewellery as Metaphor*, przeł. na jęz. ang. G. McMaster, Zagrzeb 2006.

- Łukaszewicz A., *Skarby Kleopatry: legenda i okruchy prawdy*, [w:] *Zbytek i ubóstwo w starożytności i średniowieczu*, red. L. Kostuch, K. Ryszewska, Kielce 2010.
- Mackay Ch., *Introduction*, [w:] *Thousand and One Gems of English Poetry*, ed. Ch. Mackay, London 1872.
- Mazur A., *Między geologią, poetyką i etyką: „Kolorowe kamienie” Alberta Stiftera*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 1, red. M. Roszczynialska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013.
- McNeil P., Riello G., *Historia luksusu*, przeł. J. Jackowicz, Warszawa 2017.
- Mickiewicz A., *Ballady, romanse, sonety*, Warszawa 2000.
- Morus T., *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, Lublin 1993.
- Moulton M.R., Holmes V.L., *Pattern Poems: Creative Writing for Language Acquisition*, [w:] *The Journal of the Imagination in Language Learning*, eds. C. Coreil, M. Napoliello, Jersey City 1997.
- Mrowcewicz K., „*Cannochiale sarmatico*”, czyli staropolska konstelacja Marina, „*Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*” 1994, nr 29.
- Nawarecki A., *Antologia jako „gatunek koronny” naszych czasów*, [w:] *Antologia literacka: przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, red. M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2017.
- Nawarecki A., *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993.
- Nawarecki A., *Skarb w Srebrnym Jeziorze*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, przy współudziale A. Nawareckiego i D. Pawelca, Katowice 1993.
- Norwid C.K., *Poezje*, wybór i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1956.
- Norwid C.K., *Utwory zebrane*, wybór M. Inglot, Wrocław 1997.
- Od tradycji do współczesnego designu. Zjawiska, pojęcia i twórcy współczesnej polskiej biżuterii*, projekt pilotowany przez Galerię Sztuki w Legnicy, <http://bizuteriaartystycznawpolsce.pl/index.php/p/item/149-mariusz-andrzej-pajackowski> [dostęp 19.03.2021].
- Opacka-Walasek D., *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005.
- Opacka-Walasek D., *Pasaże liryczne*, Katowice 2013.
- Opacki I., *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „*Pamiętnik Literacki*” 1963, nr 4.
- Opacki I., *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przelomie oświecenia i romantyzmu*, „*Roczniki Humanistyczne*” 1970, nr 1.
- Oprawa książki*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969.
- Overy R., *Making a Killing. The Economics of the Holocaust. The Fifth University of Glasgow Holocaust Memorial Lecture. 26 January 2005*, https://www.gla.ac.uk/media/Media_767756_smxx.pdf [dostęp 5.06.2021].
- Pacevičius A., *Czytelnictwo*, przeł. B. Piasecka, [w:] *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy*, red. V. Ališauskas i in., wyd. 2, Kraków 2011.
- Perty i kamienie. Wybór serbsko-chorwackiej poezji ludowej*, oprac. A. Kamieńska, Warszawa 1967.

- Piętka R., „Kiedy gwiazdy się na niebie złącą...”. *Metaforyka jubilerska w rzymskich opisie nieba*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2015, nr 2. <https://doi.org/10.14746/sppgl.2015.XXV.2.4>
- Plichta P., „Oto kładę na Syjonie kamień” (Iz 28, 16). *Biblijna symbolika kamienia w wybranych perykopach*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 1, red. M. Roszczynialska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013.
- Pliniusz, *Historia naturalna (wybór)*, t. 1, wstęp, przeł. I. i T. Zawadzcy, Wrocław-Kraków 1961.
- Pointon M., *Brilliant Effects. A Cultural History of Gem Stones & Jewellery*, New Haven-London 2009.
- Pointon M., *Rocks, Ice and Dirty Stones. Diamond Histories*, London 2017.
- Pound E., *ABC czytania*, przeł. K. Biskupski, „Teksty” 1981, nr 3.
- Prokop K.R., *Między ascezą a przepychem. Dwa studia o rzeczach codziennego użytku i przedmiotach zbytku w regułach zakonnych oraz kościelnych ceremoniach w średniowieczu i czasach nowożytnych*, Warszawa 2013.
- Przyboś J., *Więcej o manifest*, Warszawa 1962.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Pytlewska A., *Kunst, czyli poetyckie precjoza starości, w późnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza i Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008.
- Rajewsky I.O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation*, „A Literary Perspective on Intermediality. Intermédialités/ Intermediality” 2005, no. 6.
- Rączka T., *Polsko-inflancka literatura romantyczna*, praca doktorska obroniona w 2013 r. na Uniwersytecie Śląskim.
- Rochacki J., *Relacje pomiędzy sferą twórczą a wykonawczą we współczesnym polskim złotnictwie artystycznym*, [w:] *Biżuteria w Polsce. Amulet, znak, klejnot. Materiały z IV Sesji Naukowej zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Międzynarodowe Targi Gdańskie S.A. w Gdańsku, w dniach 6–7 marca 2003 roku*, red. K. Kluczajd, Toruń 2003.
- Rusinek M., *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003.
- Rusiniak M., *Obóz zagłady Treblinka II w pamięci społecznej (1943–1989)*, Warszawa 2008.
- Ryś A., *Kamienie szlachetne w literaturze starożytnej Grecji i Rzymu*, Gdańsk 2013.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. 2, Kraków 1983.
- Sala Z., *Niby-kwarantanna to normalny stan*, „Nowy Napis” 10.09.2020, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-66/arttykul/niby-kwarantanna-normalny-stan> [dostęp 5.09.2021].
- Schlumpf E., *Intermediality, Translation, Comparative Literature, and World Literature*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, no. 3. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1814>
- Schröter J., *Discourses and Models of Intermediality*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, no. 3. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
- Shallcross B., *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.

- Skibska A.M., *Między rozsadą a niebytem. Milana Kundery wadzenie się ze śmiercią*, „Slavica Wratislaviensia” 2019, nr 3875. <https://doi.org/10.19195/0137-1150.168.29>
- Skibski K., „Zatają siebie w kropce tego wiersza” – językowe precjoza w poezji Urszuli Kozioł, [w:] K. Skibski, *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*, Poznań 2017. <https://doi.org/10.14746/pspsl.2018.32.11>
- Sobucki W., Jarmańska D., Rams D., *Rękopiśmienne skarby Biblioteki Narodowej: badania technologiczne*, „Ochrona Zabytków” 1998, nr 2.
- Solewski R., *Metaksiążka. Książka artystyczna jako hermeneutyka księgi*, „Estetyka i Krytyka” 2005, nr 7/8.
- Solewski R., *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2007.
- Sowa W., „Iuppiter Lapis”, *awestyjski Asman. Niebo jako kamień. U źródeł indoeuropejskiej metafory*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 2, red. M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013.
- Staniszewska E., *O sztuce designu*, Radom 2012.
- Stasiewicz J., *Oddziaływanie dzieła w kontekście estetyki haptycznej, na przykładzie autorskiej kolekcji biżuterii*, praca doktorska obroniona w 2017 r. na Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.
- Sudjic D., *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. A. Puchejda, Kraków 2013.
- Suszek E., *Figuracje braku i nieobecności. Miłobędzka – Białoszewski – Kozioł*, Kraków 2020.
- Szerszenowicz J., *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012.
- Szłęk I., *Epoki i style, czyli biżuteria w historii*, <https://bizuteriadawna.pl/epoki-i-style-w-bizuterii.html> [dostęp 6.04.2021].
- Sztambuch romantyczny*, oprac. A. Biernacki, red. M. Janion, Kraków 1994.
- Tatarkiewicz W., *Sztuka. Dzieje stosunku sztuki i poezji*, [w:] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, wyd. 4, Warszawa 1988.
- Toczyńska M.B., *O biżuterii oświeconych uwag kilka*, [w:] *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych*, red. B. Mazurkowska, cz. 1, Katowice 2013.
- Tokarska-Bakir J., *Skaz antysemityzmu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 302–317.
- Vasina D., *Waldemar Węgrzyn: Drugie powstanie materii a właściwie Kraina Metaksy albo Otwarty katalog rzeczy mało prawdopodobnych*, „Linia Prosta” 2021, nr 13/14, [https://liniaprosta.com/waldemar-wegrzyn-drugie-powstanie-materii-a-wlasciwie-kraina-metaksy-albo-otwarty-katalog-rzeczy-malo-prawdopodobnych/?fbclid=IwAR2imPRk87JswNqg3mqsbW__OOP2Z1O7bQwwvRIb\]IoLkwpV_kYw_TtHwWE](https://liniaprosta.com/waldemar-wegrzyn-drugie-powstanie-materii-a-wlasciwie-kraina-metaksy-albo-otwarty-katalog-rzeczy-malo-prawdopodobnych/?fbclid=IwAR2imPRk87JswNqg3mqsbW__OOP2Z1O7bQwwvRIb]IoLkwpV_kYw_TtHwWE) [dostęp 1.04.2021].
- Wasilewska-Chmura M., *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011.
- Wellek R., Warren A., *Literatura wobec innych sztuk*, przekł., red. i posłowie M. Żurowski, Warszawa 1970.

- Wiatrowska P., *W poetyckim lapidarium. Metaforyka kamieni szlachetnych w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej we Włocławku. Rozprawy Humanistyczne” 2013, nr 14.
- Wokół „Złotych zniw”. *Debata o książce Jana Tomasa Grossa i Ireny Grudzińskiej-Gross*, wybór i układ tekstów D. Lis, Kraków 2011.
- Wolf W., *(Inter)mediality and the Study of Literature*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, no. 2. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>
- Wosiek B., *Ironia w liryce Norwida*, „Roczniki Humanistyczne” 1956/1957, nr 1.
- Wyka K., *Życie na niby*, Kraków 2010.
- Zaremba M., *Gorączka szabru*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2009, nr 5, s. 193–220. <https://doi.org/10.32927/ZZSiM.312>
- Zawodna M., „[...] pośrodku lasu była wielka, jasna polana”. *Powojenna historia terenów byłego obozu zagłady w Bełżcu*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008.
- Zgorzelski Cz., *Zasługi narodowe poezji polskiej w okresie pięćdziesięciolecia 1918–1968*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1968, nr 3.
- Zweiffel Ł., *Utopia. Idealna odpowiedź na nieidealną rzeczywistość*, Kraków 2008.
- Żeromski S., *Snobizm i postęp*, [w:] S. Żeromski, *Snobizm i postęp oraz inne utwory publicystyczne*, wstęp i oprac. A. Lubaszewska, Kraków 2003.
- Żuk M., „Cóż rzec o piękności klejnotów”. *Znaczenie symboliczne i magiczne drogocennych kamieni w ikonografii i złotnictwie średniowiecznym*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 2, red. M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013.

Inne

- Biblia Sancta Familia*, <https://manuscriptum.pl/biblia-sancta-familia> [dostęp 6.04.2021].
- Cenne diamenty. Koronawirus sparaliżował handel kamieniami szlachetnymi*, 7.03.2021, <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2021-03-07/cenne-diamenty-koronawirus-sparalizowal-takze-handel-kamieniami-szlachetnymi/> [dostęp 6.09.2021].
- Jewellery from Books*, <https://www.youtube.com/watch?v=IMU7fCauKoI> [dostęp 30.03.2021].
- Maggs B., *The Beautifully Bound Books of Sangorsky & Sutcliffe*, <https://www.youtube.com/watch?v=9-tYpsV8W24> [dostęp 6.04.2021].
- Nowaczyk M., Pajączkowski M., *Moim zdaniem... wystawa biżuterii z komunikatem*, <https://mzl.zgora.pl/2020/10/02/moim-zdaniem-wystawa-biżuterii-z-komunikatem/> [dostęp 19.03.2021].
- Pirages P., *Jewelled Bindings*, https://www.youtube.com/watch?v=oPdTC-4mv_2s [dostęp 6.04.2021].
- Polacy rzucili się na diamenty podczas pandemii*, 27.06.2020, <https://pieniadze.rp.pl/portfel-inwestycyjny/art17463571-polacy-rzucili-sie-na-diamenty-podczas-pandemii> [dostęp 6.09.2021].


- Pomysły na grawer*, <https://byilo.pl/pomysly-na-grawer/> [dostęp 6.04.2021].
- Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce – dawna i nowsza biżuteria w Polsce*, 14–15.03.2007, Gdańsk, program konferencji: <http://www.zlotnictwo.info/stfz/2007/03sesja.html> [dostęp 15.04.2021].
- Schwarzburg M., *The Curse of the Great Omar*, https://www.youtube.com/watch?v=y6V9JRHGU_ao [dostęp 6.04.2021].
- Sklep jubilerski *Alighieri*, <https://shop.alighieri.co.uk/collections/alighieri-man> [dostęp 14.03.2021].
- Tomasz Lis na żywo*, 3.01.2011, <https://www.tvp.pl/publicystyka/polityka/tomasz-lis-na-zywo/wideo/jan-i-irena-gross-03012011/3585628> [dostęp 5.09.2021].
- Zalewski B., *Liberatura – Andrzej Bednarczyk „Świątynia kamienia”/“The Temple Stone”*, <https://www.youtube.com/watch?v=T2SvM3DryfI> [dostęp 06.04.2021], film przygotowany w ramach projektu „Wstąp do liberatury!”, Kraków 2008.

Ewelina Suszek – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Tarnowie, wykłada również w Wyższej Szkole Ekonomiczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Studia doktoranckie odbyła na Uniwersytecie Śląskim, tam też ukończyła filologię polską i filozofię w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych oraz Podyplomowe Studia Kwalifikacyjne Nauczania Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego. Interesuje się polską poezją współczesną oraz historią filozofii. Autorka monografii: *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyśpieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2014), *Figuracje braku i nieobecności. Miłobędzka – Białośzewski – Kozioł* (2020), współredaktorka książek: *Przygody nierozumu: szaleństwo – myśl – kultura* (2012) oraz *Kontrinterpretacje* (2018). Sekretarz Redakcji „Humanities and Cultural Studies” oraz członek Redakcji czasopisma „Linia Prosta”.
E-mail: suszek.ewelina@gmail.com



© 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/>)

KATARZYNA KUCIA-KUŚMIERSKA
Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-1505-2028>



Simone Weil i Kaija Saariaho Paradoksy literacko-muzyczne

STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą porównania, w jaki sposób poetyka paradoksu realizuje się w piśarstwie filozoficzno-teologicznym Simone Weil oraz w języku muzycznym fińskiej kompozytorki Kaiji Saariaho w jej oratorium *La Passion de Simone*, poświęconym życiu i twórczości Weil. Przewodnikiem na drodze analizy komparatystycznej jest etymologia paradoksu, począwszy od jego znaczeń związanych z przeciwstawianiem się *doksie*, rozumianej jako zbiór przyjętych przez ogół mniemań, po odczytanie paradoksu jako 'bycia obok' (*para*) 'chwały' (*doxa*). Oba zakresy semantyczne przenikają tkankę tekstów Weil, zarówno na poziomie języka pełnego sprzeczności, jak i na poziomie rozważanej idei kenozy – największego paradoksu teologicznego, zasadzającego się na zderzeniu boskiej natury Chrystusa z pozbawieniem Go chwały w momencie Ukrzyżowania. Język muzyczny Saariaho wyzyskuje weilowskie sprzeczności, zestawiając ze sobą kontrastowe masy brzmień. Zamienia także muzyczny czas na wrażenie muzycznej przestrzeni oraz w sposób paradoksalny naśladuje dźwiękami ciszę.

Słowa kluczowe

paradoks, kenoza, Simone Weil, Kaija Saariaho, związki literatury z muzyką, komparatystyka, filozofia

SUMMARY

Simone Weil and Kaija Saariaho. Literary and Musical Paradoxes

The article attempts to compare how the poetics of paradox is realised in the philosophical and theological writings of Simone Weil and in the musical language of the Finnish composer Kaija Saariaho in her oratorio *La Passion de Simone*, dedicated to Weil's biography and work. The etymology of paradox is a guide for the comparative analysis, from its meaning in opposition to *doxa* understood as a set of generally accepted beliefs to the reading of paradox as being 'close to' (*para*) 'glory' (*doxa*). Both semantic ranges permeate the fabric of Weil's texts, both at the level of a language full of contradictions and at the level of the considered idea of kenosis, which is the greatest theological paradox, based on the clash between Christ's divine nature and depriving him of glory at the time of his Crucifixion. Saariaho's musical language exploits Weilian contradictions, juxtaposing contrasting masses of sound. It also transforms musical time into an impression of musical space and, paradoxically, imitates silence with sounds.

Keywords

paradox, kenosis, Simone Weil, Kaija Saariaho, relations between literature and music, comparative studies, philosophy

*La contradiction éprouvée jusqu'au fond de l'être,
c'est le déchirement, c'est la croix*¹.
Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*

Głównym zamierzeniem mojego artykułu jest analiza tego, w jaki sposób poetyka paradoksu realizuje się w pisarstwie filozoficznym Simone Weil oraz w języku muzycznym Kaiji Saariaho. Zanim jednak przystąpię do wyznaczonego sobie zadania, chciałabym uzasadnić, dlaczego zestawiam ze sobą te dwie sylwetki, reprezentujące dwa odległe światy ekspresji ludzkiej myśli – francuską filozofkę, aktywistkę z lat 30. i 40. XX wieku oraz fińską kompozytorkę z czasów współczesnych, wykształconą w najświetniejszych ośrodkach muzycznych Europy, od Fryburga Bryzgowijskiego do paryskiego IRCAM². Otóż, te dwie postaci spotykają się w oratorium *La Passion de Simone* – utworze wokalnie-instrumentalnym skomponowanym w 2006 roku przez Kaiję Saariaho, współtworzonym przez Aminą Maaloufa – autora libretta oraz Petera Sellarsa – reżysera operowego³.

¹ W polskiej wersji: „Sprzeczność oddeuta aż do głębi naszej istoty to rozdarcie, to krzyż”.

² P. Moisala, *Kaija Saariaho*, Chicago 2009, s. 8-17.

³ K. Saariaho, *La Passion de Simone for soprano solo, chorus, orchestra*, libretto by Amin Maalouf, London: Chester Music 2008.

Wykaz stosowanych skrótów⁴

Wykaz użytych skrótów opublikowanych dzieł w języku oryginału:

CS – *La connaissance surnaturelle*, Paris 1950. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/connaissance_surnaturelle/connaissance_surnaturelle.pdf [dostęp 13.04.2021]

EL – *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris 1957. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/Ecrits_de_Londres/ecrits_de_londres.pdf [dostęp 13.04.2021]

IP – *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris 1951. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/intuitions_pre_chretiennes/intuitions_pre_chretiennes.pdf [dostęp 13.04.2021]

LP – *Leçons de philosophie*, Paris 1959. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/lecons_de_philosophie/lecons_de_philosophie.pdf [dostęp 13.04.2021]

LR – *Lettre à un religieux*, Paris 1951. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/lettre_a_un_religieux/lettre_a_un_religieux.pdf [dostęp 13.04.2021]

O – *Cœuvres*, red. F. de Lussy, Paris 1999 (przedruk w 2011)

OC VI, C I – *Cœuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 1, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 1994

OC VI, C II – *Cœuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 2, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 1997

OC VI, C III – *Cœuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 3, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 2002

OC VI, C IV – *Cœuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 4, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 2006

PG – *La pesanteur et la grâce*, Paris 1947. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/pesanteur_et_grace/pesanteur_et_grace.pdf [dostęp 13.04.2021]

PS – A. Maalouf, *La Passion de Simone. Chemin musical en quinze stations. Livret par Amin Maalouf*, [w książeczce do płyty:] K. Saariaho, D. Upshaw, Finnish Radio Symphony Orchestra, Tapiola Chamber Choir, Esa Pekka-Salonen, *La Passion de Simone*, ODE 1217-5, Helsinki: Ondine Oy 2013

Wykaz użytych skrótów opublikowanych dzieł Simone Weil w przekładzie polskim:

D – *Dzieta*, tłum. M. Frankiewicz, Poznań 2004

M – *Myśli*, tłum. A. Ołędzka-Frybesowa, Warszawa 1985

SM – *Szaleństwo miłości i ostatnie listy*, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 2016

ŚN – *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, tłum. A. Ołędzka-Frybesowa, oprac. A. Wielowieyski, Warszawa 1999

WP – *Wybór pism*, tłum. i oprac. C. Miłosz, Kraków 1991.

⁴ W przypadku odniesień do oryginalnych tekstów Simone Weil i libretta oratorium posługuję się skrótem oraz oznaczeniem numeru strony w nawiasie okrągłym. W pierwszej kolejności podaję źródło w języku francuskim, następnie (jeśli zostało przetłumaczone) – w języku polskim.

Oratorium o Simone Weil

Bezpośrednim impulsem do powstania oratorium była rozmowa Saariaho z Sellarsem, podczas której okazało się, że artyści współdzielą zainteresowanie życiem i twórczością francuskiej filozofki Simone Weil. Od pomysłu do realizacji scenicznej przedsięwzięcia minęły zaledwie dwa lata. Utwór naśladuje formę Drogi Krzyżowej z piętnastoma całościowymi nawiązującymi tematycznie do stacji nabożeństwa. Każda część przedstawia pojedynczy moment biograficzny Simone Weil, najczęściej wraz z cytatem z jej pism, umieszczonym na początku lub na końcu. Tworzywo dźwiękowe składa się z partii sopranistki, która jednocześnie prowadzi narrację i dialog z filozofką, z partii chóru mieszanego komentującego przedstawione wydarzenia, orkiestry oraz – w zależności od realizacji – nagranych lub recytowanych fragmentów tekstów Weil. Genologicznie utwór sytuuje się pomiędzy formą oratorium a operą⁵. Nawiązuje do znakomitej tradycji pasji bachowskich, pasji Georga Philippa Telemanna, Krzysztofa Pendereckiego, Arvo Pärta, ale także czysto instrumentalnych trawestacji Drogi Krzyżowej w twórczości Marcela Dupré czy Franciszka Liszta⁶. Choć nie znajdziemy tutaj – charakterystycznego dla wspomnianych form wokalnie-instrumentalnych – wyraźnego podziału na arie, recytatywy, chóry, to jednak ich echa widoczne są wciąż w poszczególnych partiach tworzących materię dźwiękową oratorium⁷. Niemniej wydaje się, że najważniejsze dla dźwiękowego kształtu oratorium Saariaho jest oddziaływanie poetyki samej Simone Weil, której charakterystyczne cechy zostają przetransponowane na grunt muzyki. Dlatego w podjętej tutaj próbie analizy komparatystycznej w mniejszym stopniu będę zajmować się relacją muzyki do libretta, które posiada raczej charakter biograficzny i w sposób zdawkowy komentuje weilowskie idee, a raczej skoncentruję się na oddziaływaniu poetyki Weil (głównie *Cahiers* pisanych w latach 1933–1943) na wybory estetyczne i muzykę Saariaho. Zaryzykuję tezę, że to właśnie w tworzywie muzycznym bardziej niż w librecie oratorium zdeponowany jest sens i ciężar myśli oraz odzwierciedlona dynamika życia intelektualnego francuskiej filozofki⁸.

⁵ K. Saariaho, *Le passage de frontières. Écrits sur la musique*, transl. S. Roth, Paris 2013, s. 250–255, 325–328.

⁶ O. Pekonen, *La sainte face de Simone nous examine*, „Tempus Perfectum. Kaija Saariaho: l'ombre du songe” 2013 (11), sous la direction de C. Mao-Takacs, Lyon, s. 41.

⁷ Recytatywy w recytacjach, ale też w bardziej deklamacyjnych i dialogicznych fragmentach partii solistki, arie w emocjonalnie i dysonansowo nasyconych frazach sopranistki, chóry w samych partiach chóralskich, które właściwie realizują tradycyjny wzorzec roli komentatorskiej. Nie brakuje również nawiązań do tradycji retoryki muzycznej spod znaku pasji bachowskiej.

⁸ Na tę szczególną właściwość twórczości Saariaho, tj. umiejętność portretowania przeżyć wewnętrznych, zwrócił uwagę w jednym z wywiadów Peter Sellars. Porównał narrację muzyki Saariaho do ikon bizantyjskich i gobelinów z Cluny, które ukazują procesy życia wewnętrznego przedstawionych postaci. A. Barrière, *Théâtre musical, théâtre de la musique. La rencontre de Kaija Saariaho et Peter Sellars*, „Tempus Perfectum. Kaija Saariaho: l'ombre du songe” 2013 (11), red. C. Mao-Takacs, S. Falcinelli, Lyon, s. 30. Sama kompozytorka założyła, że w *La Passion de Simone* musi być duża przestrzeń dla muzyki, by bogactwo tekstów i osobowości filozofki mogło zostać odzwierciedlone za pomocą dźwięku. Stąd oratorium wymagało wielkiej formy symfonicznej. Zob. P. Moisala, *Kaija Saariaho*, Chicago 2009, s. 104.

Poetyka paradoksu

Simone Weil pozostawiła po sobie cztery opasłe tomy notatek, zebranych pod tytułem *Cahiers*. Gustave Thibon, któremu filozofka powierzyła większość swoich tekstów, opracował brulionowe zapiski Weil, dzieląc je tematycznie i wydał w formie kieszonkowej książki zatytułowanej *La pesanteur et la grâce* [Siła ciężenia i łaska] w 1947 roku⁹. To właśnie tę książkę, jako pierwszą spośród innych dzieł filozofki, przeczytała w latach nastoletnich kompozytorka Kaija Saariaho. Pozycja ta – jak będą chciała udowodnić – okazała się formotwórcza dla wyborów estetycznych artystki. W oryginalnych notatnikach Weil nie odnajdziemy wielu skreśleń, sprawiają wrażenie pisanych jakby jednym tchem. Są tak skonstruowane, że możemy śledzić proces wykuwania się myśli, które odbywa się w surowym materiale języka, pozbawionym ozdobników, wprzęgniętym w ścisłą logikę krótkich zdań, czy równoważników przypominających aforyzm. Skrótowość bywa dla czytelnika nieco dezorientująca, wymaga natężenia uwagi. Niemniej dalsza lektura jest wynagradzająca, ponieważ niezrozumiałe wcześniej motywy powracają koliście, opatrzone nowym kontekstami, rzucającymi światło na to, co w pierwszym kontakcie było niedostępne rozumieniu. Faktura tekstu jest zewnętrznie przejrzysta, jednak nagromadzenie zderzonych znaczeń powoduje u czytelnika wrażenie gęstości i nakazuje się kontemplatywnie zatrzymać. Tym, co najbardziej skłania do namysłu, jest specyficzny sposób pisania, który ogólnie nazwałabym „poetyką paradoksu”. Wyraża się ona najczęściej w stosowaniu formuł opartych na sprzeczności, niewspółmierności, oksymoronie.

Para – doksa

Przyjrzyjmy się przez chwilę samej etymologii paradoksu, która jednocześnie rzuca światło na kilka wątków, tworzących tkanę filozoficzno-teologicznego dyskursu Weil. Greckie *Παράδοξος*, *parádoxos*; łacińskie *paradoxum* ma dość czytelne pochodzenie. Większość słowników wywodzi paradoks ze zbitki wyrazów *δοξα*, czyli ‘pojęcie’, ‘opinia’, ‘przekonanie’, z przyimkiem *παρα-*, czyli ‘wbrew’, ‘przeciw’. Sama *δοξα* z kolei pochodzi od czasownika *δοκειν*, który znaczy ‘myśleć’, ‘uważać’, ‘sądzić’, ‘być uznanym za słuszne’. Paradoks sprawia wrażenie – jak podaje *Ilustrowany słownik literacki* – zrodzonego w epifanicznym przeblysku. W tradycji retorycznej bliski jest aforyzmowi, czy filozoficznej sentencji¹⁰.

W retoryce doksa oznacza zbiór powszechnych mniemań, nie zawsze spójnych semantycznie, jednak akceptowanych przez określoną zbiorowość. Jej znajomość pozwala na społeczne i codzienne funkcjonowanie

⁹ S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris 1947.

¹⁰ Stąd jego mnoga obecność w pismach filozoficznych Zenona z Elei czy Sokratesa. Występuje nawet w naukach ścisłych, dość przypomnieć słynnego kota Schrödingera. Ogólnie rzecz ujmując, paradoks sprzeciwia się ogólnie przyjętym sądom, obiegowym opiniom, przysłowiom, praktyce i wiedzy potocznej, nabywanej w codzienności. Zob. W. Forajter, *Paradoks*, [hasło w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 363–364.

w języku, zwyczajne domowe rozmowy czy tzw. *small talk*. Doksa nie jest jednak odporna, by intelektualnie „obsłużyć” złożoną rzeczywistość. Dostrzec można jej podobieństwo do Baconowskiego *idola tribus*, szczególnie w aspekcie bycia rezerwuarem pozornych mniemań, złudzeń wzmacniających antropocentryzm¹¹. Wydaje się, że Weil właśnie z taką doksą walczyła. Jej wewnętrzne zmagania dotyczą procesu odrzucenia perspektywy „ja” z karmiącymi je opiniami na temat pewności własnej wiedzy, sprawczości i mocy. Dążyła do pełnej transparentności w kontakcie z drugim człowiekiem czy rzeczywistością. Chciała stać się przezroczystym kanałem, poprzez który Stwórca może kontaktować się ze stworzeniem. Wydaje się więc, że paradoks – jako figura kontestująca doksę, stanowiącą rodzaj pojęciowej zasłony – jest dla niej szczególnie bliskim narzędziem języka (PG, 51–53; ŚN, 209–211; OC VI, C II, 468).

Ten, kto mówi paradoksami, zwykle mówi o rzeczach niesamowitych, cudownych i wyjątkowych. Dostrzega wyłomy w świecie prawd uznanych za oczywiste, odkrywając nowe rzeczywistości, ryzykując jednak przy tym zdrowy rozsądek. Niemniej już w starożytnej Grecji mianem *paradoxos* określano wyróżniającego się artystę lub olimpijczyka, z czasem używano tego sformułowania w ogóle wobec wybitnych jednostek¹². Mówiący paradoksami naraża jednak swoją reputację, stając się w opinii reprezentantów doksy człowiekiem oszalałym i głupim. W ocenie Simone Weil jednak, tylko szaleńcy mają dostęp do prawdy. Jej ulubionymi postaciami literackimi są Szekspirowscy głupcy¹³. W jednym z ostatnich listów do rodziców opisała angielski *deser fruit fool*, którego skład stanowiły w większości sztuczny krem i odrobina musu owocowego. Ta – wydawałoby się – pozbawiona wielkiej wagi dygresja kulinarna posłużyła jej do podzielenia się refleksją filozoficzną:

ces fools ne sont pas comme ceux de Shakespeare. Ils mentent, en faisant croire qu'ils sont du fruit, au lieu que dans Sh.[akespeare] les fous sont les seuls personnages qui disent la vérité.

Quand j'ai vu Lear ici, je me suis demandé comment le caractère intolérablement tragique de ces fous n'avait pas sauté aux yeux des gens (y compris les miens) depuis longtemps. Leur tragique ne consiste pas dans les choses sentimentales qu'on dit parfois à leur sujet; mais en ceci:

En ce monde, seuls des êtres tombés au dernier degré de l'humiliation, loin au-dessous de la mendicité, non seulement sans considération sociale, mais regardés par tous comme dépourvus de la première dignité humaine, la raison – seuls ceux-là ont en fait la possibilité de dire la vérité. Tous les autres mentent (O, 1236–1237; EL, 255–257)¹⁴.

¹¹ Tamże, s. 364.

¹² Tamże, s. 364–365.

¹³ M. Andic, *Simone Weil and Shakespeare's Fools*, [w:] *The Beauty That Saves: Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil*, eds. J.M. Dunaway, E.O. Springsted, Georgia 1996, s. 197–215.

¹⁴ „[...] owe fools nie są takie jak u Szekspira. Kłamią, udając owoce, podczas gdy u Szekspira jedynie głupcy mówią prawdę.

Gdy widziałam tutaj Króla Lira, zadałam sobie pytanie, jak też zdecydowanie tragiczny aspekt tych błaznów nie rzucał się w oczy ludziom (ze mną włącznie) od bardzo dawna. Ich

Dla Simone Weil najważniejsze było dążenie do prawdy. W imię jej zdobycia mogła poświęcić swój status społeczny, a nawet odrzucić to, co było jej bardzo bliskie. Twierdziła nawet, że Chrystus lubi, kiedy odrzuca się Go w imię poszukiwania tego, co prawdziwe, ponieważ wtedy i tak trafia się na powrót w Jego ramiona (O, 772; D, 695). Jolanta Baziak w książce *Pasje i niepokoje Simone Weil*¹⁵ porównuje francuską filozofkę do jurodiwych, odrzuconych przez zbiorowość, uznanych za szaleńców, ale jednocześnie postrzeganych jako jednostki wyjątkowe, obdarzone nawet nadprzyrodzonymi zdolnościami, paradoksalnie nazywanych „świętymi idiotami”. Potencjał znaczeniowy doksy nie wyczerpuje się jednak w przyjętych przez ogół regułach. W greckim przekładzie Nowego Testamentu słowo to jest ekwiwalentem hebrajskiego *kawod*, oznaczającego jednocześnie 'chwałę' i 'łaskę'. Na kartach Ewangelii używano tego określenia także w stosunku do światła, np. doksa ciał niebieskich. Jednak najczęściej doksa – jako wewnętrzny blask – emanuje z Boga, przenikając całe Jego Jestestwo. Chwała towarzyszy również narodzinom i przemienieniu Jezusa na Górze Tabor. Chrystus po Zmartwychwstaniu zostaje napełniony doksą, a to oznacza, że został wywyższony nad całe Stworzenie¹⁶. W tym kontekście weilowskie sprzeczności językowe zyskują jeszcze inny sens. Ostatnie lata twórczości są przeniknięte rozważaniami poświęconymi lekturze Ewangelii i kenozie Chrystusa¹⁷. Paradoksy oznaczałyby tutaj jedyną możliwość mówienia o chwale, dosłownie i w przenośni. Gdyby jednak odczytywać przedrostek „para” jako 'poza', wówczas paradoks oznaczałby 'bycie poza chwałą', niemniej przedrostek ten oznacza też 'przy' i 'obok', co można by rozumieć jako 'tożsamość bycia poza chwałą z byciem przy chwale'.

Dla Simone Weil w takim paradoksalnym położeniu znajduje się Chrystus w momencie męki. Jest wzgardzony, wyśmiewany, odrzucony, pozbawiony nie tylko chwały, ale i godności ludzkiej. Jego cierpienie sprawia wrażenie bezsensownej ofiary, odartej – jak twierdzi filozofka – z nimbu bohaterstwa, będącego udziałem późniejszych męczenników (PG, 104; PG, 100; ŚN, 297; PG, 34). Chrystus umiera jak przestępca i jak szaleniec uznający siebie za króla. Taki obraz Syna Bożego jest dla Weil wcieleniem boskiej – dla ludzi paradoksalnej – prawdy. W rozważaniach filozofki Chrystus jest także uosobieniem platońskiego doskonałego „sprawiedliwego” (IP, 78–79;

tragizm nie polega na sentymentalnych bzdurach, jakie się czasem na ich temat wypowiada, lecz na tym, że:

Na tym świecie jedynie istoty na dnie poniżenia, znajdujące się o szczebel niżej niż zebracy, pozbawione nie tylko prestiżu społecznego, lecz także – w oczach wszystkich – podstawowej ludzkiej godności, mają rzeczywistość możliwości mówienia prawdy. Wszyscy inni kłamią” (D, 1119–1120; SM, 320–322). Przywołane fragmenty cytuję za publikacjami przełożonymi na język polski. W przypadku dzieł nieprzetłumaczonych, tekst podaję we własnym przekładzie, nie podając referencji bibliograficznej.

¹⁵ J. Baziak, *Pasje i niepokoje Simone Weil*, przedm. A. Siemianowski, Bydgoszcz 2001, s. 25–26.

¹⁶ W. Forajter, *Paradoks...*, s. 367.

¹⁷ Wątki kenotyczne w twórczości Simone Weil oraz Kaiji Saariaho opisałam w artykule: K. Kucia, *Figura kenozy w literaturze i muzyce. Przypadek oratorium La Passion de Simone Kaiji Saariaho*, „Rocznik Komparatystyczny” 2017, nr 8, s. 231–261.

SM, 63)¹⁸, w którym zderzyć się miała absolutna sprawiedliwość z ekstremalną nikczemnością i złem. Znajdując się w tak granicznym ponizeniu, podobnie jak szekspirowscy szaleńcy – udzielony jest Mu przywilej mówienia prawdy. Również Hans Urs von Balthasar twierdził, że Chrystus objawia światu całą prawdę w momencie, w którym doświadcza śmierci naznaczonej hańbą (1 P 2, 23; 1 Kor 4, 10 nn; Hbr 12, 2; 11, 26)¹⁹.

Paradoks języka i język paradoksu

Paradoks jest istotną częścią języka Weil, stąd jej pisarstwo porównywane jest do poetyki mistyków²⁰. Warto pochylić się nieco nad stosunkiem filozofki do kwestii języka. We wczesnych pismach Weil manifestowała niezłomną wiarę w język jako narzędzie komunikowania filozoficznych i społecznych prawd. Tradycje judeochrześcijańska i starogrecka, które uformowały ją intelektualnie, były oparte na słowie²¹. Późniejsza fascynacja chrześcijaństwem, uznawanym za najbardziej językową religię ze wszystkich²², wzmocniła wiarę w *logos*, ale jednocześnie zaowocowała eksploracją granic języka. Od pierwszych zapisanych kart zwracała szczególną uwagę na ukształtowanie językowe. Maurice Schumann, jeden z pracodawców

¹⁸ Platon, *Państwo*, 361b–361e, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003, s. 53–54.

¹⁹ H. Urs von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 3/2: *Teologia*, cz. 2: *Nowy Testament*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 2010, s. 181. Wszystkie cytaty z Pisma Świętego podają za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, <https://biblia.deon.pl> [dostęp 13.04.2021].

²⁰ Gizella Gutbrod kreśli linię pokrewieństwa między poetyką mistyczną św. Jana od Krzyża a Simone Weil. Zob. G. Gutbrod, *La technique poétique dans la pensée weilienne*, „Le Cahiers d’Histoire de la Philosophie”, collection dirigée par M. Caron, sous la direction de Ch. Delsol, préface par E. Gabellieri, Paris 2009, s. 543–555. Ogólnie o Simone Weil jako misticzce traktują m.in.: M.C. Bingemer, *Simone Weil: Mystic of Passion and Compassion*, transl. by K.M. Kraft, foreword by T. Estelrich, Eugene 2015; K.T. Brueck, *The Mysticism of Simone Weil and François Mauriac’s Viper’s Tangle: Affliction, Gravity, and Grâce*, „Mystics Quarterly” 1989, vol. 15, no. 4, s. 166–176, <https://www.jstor.org/stable/20716952> [dostęp 9.02.2021]; J. Evans, RSM, Celia E.T. Kourie, *Toward Understanding Mystical Consciousness: An Analysis of a Text from Simone Weil*, „Religion & Theology” 2003, vol. 10, no. 2, s. 149–165; Ph. Browning Helsel, *Simone Weil’s Passion Mysticism: The Paradox of Chronic Pain and the Transformation of the Cross*, „Pastoral Psychol” 2009, vol. 58, no. 1, s. 55–63; J. Kinsey, *Mathematics and the Mystical in the Thought of Simone Weil*, „Philosophical Investigations” 2020, vol. 43, no. 1–2, s. 77–100; J.P. Di Nicola, *Mystique et laïcité*, [w:] *Simone Weil. Action et contemplation*, coordination E. Gabellieri, M.-C. Lucchetti Bingemer, Paris 2008, s. 143–158; S.K. Pinnock, *Mystical Selfhood and Women’s Agency: Simone Weil and French Feminist Philosophy*, [w:] *The Relevance of the Radical: Simone Weil 100 Years Later*, ed. by A.R. Rozelle-Stone, L. Stone, New York 2010, s. 205–220; C. Rabedon, J.-L. Sigaux, *Simone Weil. Mystique et rebelle*, Paris 2008; A.R. Rozelle-Stone, L. Stone, *Atheism and Mysticism*, [w:] *taż*, *Simone Weil and Theology*, London–New York 2013, s. 9–34; P. Tomczak, *Les métaphores de l’être. Vers la poétique de la décréation*, [w:] *Simone Weil et le poétique*, sous la direction de J. Thélot, J.-M. Le Lannou, E. Sepsi, Paris 2007, s. 59–72; M. Vető, *Mystique et décréation*, [w:] *Simone Weil. Philosophie, mystique, esthétique*, sous la direction de G. Gutbrod, J. Janiaud, E. Sepsi, Paris 2012, s. 143–155.

²¹ J. P. Little, *Simone Weil and the Limits of Language*, [w:] *Beauty that Saves. Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil...*, s. 39.

²² Northrop Frye zauważył, że chrześcijaństwo – jako jedno z największych wyznań monoteistycznych – nie jest zakorzenione w jednym języku. Od początku ukazuje wagę przekładu i interpretacji, stając się religią zbudowaną na Słowie. Zob. N. Frye, *Wielki Kod. Biblia i literatura*, tłum. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998, s. 39–40.

Weil z czasów pobytu w Londynie w ostatnich latach jej życia, wspominał, że „precyzja doboru słownictwa była dla niej prawem moralnym”²³. Zalecała wielką ostrożność wobec języka, a w szczególności względem słów takich, jak: naród, bezpieczeństwo, kapitalizm, komunizm, faszyzm, porządek, władza, własność, demokracja (O, 474; D, 419). Uważała, iż terminy te są tak pojemne, że właściwie nie desygnują niczego rzeczywistego. Kolejną grupą ryzykownych słów były: Bóg, prawda, sprawiedliwość, miłość, dobro. Uprawnione stosowanie tych wyrazów implikuje wstrzymanie się od przypisania im jakiegokolwiek koncepcji. Niemniej, jak pisze Weil, „należy z nimi wiązać pomysły i poczynania bezpośrednio i wyłącznie inspirowane ich własnym światłem” (EL, 42; M, 109). Wszelkie obawy wynikały z tego, że język dla Weil – jak pisze Janet Patricia Little – nie był niczym nadprzyrodzonym, należał ściśle do porządku naturalnego²⁴. Mimo późniejszych doświadczeń mistycznych nie porzuciła ona mowy, ale dążyła do wyczerpania jej dyskursywności w poszukiwaniu prawdy. To docieranie do granic doświadczenia języka opisała następująco:

Tout esprit enrôlé par le langage est capable seulement d'opinions. Tout esprit devenu capable de saisir des pensées inexprimables à cause de la multitude des rapports qui s'y combinent, quoique plus rigoureuses et plus lumineuses que ce qu'exprime le langage le plus précis, tout esprit parvenu à ce point séjourne déjà dans la vérité. [...] Et il importe peu qu'il ait eu à l'origine peu ou beaucoup d'intelligence [...]. Ce qui importe seul, c'est qu'étant arrivé au bout de sa propre intelligence, quelle qu'elle pût être, il soit passé au-delà. [...] On n'entre pas dans la vérité sans avoir passé

²³ „La précision du vocabulaire était pour elle une loi morale”. M. Schumann, *L'expérience de Dieu religieuse de Simone Weil*, „Sud” 1990, 87/88, no. spécial: „Simone Weil, la soif de l'absolu”, s. 29.

²⁴ J.P. Little, *Simone Weil and the Limits of Language...*, s. 44. Jak przekonuje Weil: „Le langage, même chez l'homme qui en apparence se tait, est toujours ce qui formule les opinions. La faculté naturelle qu'on nomme intelligence est relative aux opinions et au langage. Le langage énonce des relations. Mais il en énonce peu, parce qu'il se déroule dans le temps. S'il est confus, vague, peu rigoureux, sans ordre, si l'esprit qui l'émet ou qui l'écoute a une faible capacité de garder une pensée présente à l'esprit, il est vide ou presque vide de tout contenu réel de relations. S'il est parfaitement clair, précis, rigoureux, ordonne; s'il s'adresse à un esprit capable, ayant conçu une pensée, de la garder présente pendant qu'il en conçoit une autre, de garder ces deux présentes pendant qu'il en conçoit une troisième, et ainsi de suite; en ce cas, le langage peut être relativement riche en relations. Mais comme toute richesse, cette richesse relative est une atroce misère, comparée à la perfection qui seule est désirable” (EL, 32–33). W polskiej wersji: „Język jest zawsze tym, co formułuje poglądy, nawet u człowieka, który na pozór milczy. Naturalna zdolność zwana inteligencją zależy od poglądów i języka. Mowa wyraża relacje, a wyraża ich mało, ponieważ rozwija się w czasie. Jeżeli język jest pogmatwany, niewyraźny, mało ścisły i nieuporządkowany, jeżeli umysł, który go używa lub który go słucha, ma słabą zdolność do utrzymania jakiejś myśli w świadomości, wówczas język nie posiada żadnej lub prawie żadnej rzeczywistej zawartości relacji. Jeżeli jest doskonale jasny, przejrzysty, ścisły i uporządkowany, jeżeli kieruje się do umysłu zdolnego po pojęciu jakiejś myśli do zachowania jej w czasie pojmowania innej myśli, do zachowania tych dwóch myśli w czasie pojmowania trzeciej itd. – w tych przypadkach język może być względnie bogaty w stosunki odniesienia. Ale jak każde, tak i to względne bogactwo jest straszną nędzą. W porównaniu z dokładnością, której jedynie warto pragnąć” (M, 111).

à travers son propre anéantissement; sans avoir séjourné longtemps dans un état d'extrême et totale humiliation (EL, 34)²⁵.

Język jest o tyle wartościowy, o ile – jak pisze Weil w *Écrits de Londres* – przekazuje „spragnionemu prawdy umysłowi” choć najmniejsze jej ziarenko²⁶. W ten sposób krystalizuje się u filozofki rozumienie języka jako – mimo niedoskonałości – narzędzia komunikowania zjawisk duchowej mechaniki. Ma ono u myślicielki dwa oblicza: pierwsze dotyczy wyczerpywania jego granic za pomocą paradoksu oraz sprzeczności, drugie realizuje się w poezji²⁷. W *Leçons de philosophie* Francuzka zwraca uwagę na pedagogiczny pożytek, jaki niesie ze sobą stosowanie sprzeczności jako rodzaju przeszkody rozbudzającej intelektualnie uczniów. Zalecała następującą metodę badawczą: „[...] skoro coś się pomyślało, szukać w jakim sensie przeciwieństwo tego jest prawdziwe” (LP, 93; WP, 84). W późniejszej twórczości – jak zauważa Eric O. Springsted – Weil uczyniła ze sprzeczności narzędzie poznania statusu człowieka w świecie. Jedną z najistotniejszych aporii dla autorki *Sity ciężenia i łaski* jest niewspółmierność ludzkiego obrazu rzeczywistości z rzeczywistością jako taką.

Notre vie est impossibilité, absurdité. Chaque chose que nous voulons est contradictoire avec les conditions ou les conséquences qui y sont attachées, chaque affirmation que nous posons implique l'affirmation contraire, tous nos sentiments sont mélangés à leurs contraires. C'est que nous sommes contradiction, étant des créatures, étant Dieu et infiniment autres que Dieu (PG, 112)²⁸.

Sprzeczność ta jest o tyle istotna, że staje się pierwszym krokiem do odkrycia prawdy o ludzkich uwarunkowaniach i świecie, swoistym

²⁵ W polskiej wersji: „Każdy umysł zamknięty w ramach języka jest zdolny jedynie do posiadania poglądów. Każdy umysł, który stał się zdolny do chwytania myśli niewyraźnych z powodu wielości zachodzących w nich związków, mimo to jest ściślejszy i jaśniejszy od tego, co wyraża najbardziej precyzyjny język; każdy umysł, który do tego dojdzie, już przebywa w prawdzie. [...] I nie jest rzeczą ważną, czy na początku miał dużo, czy też mało inteligencji [...]. Liczy się tylko to, że doszedłszy do kresu własnej inteligencji, jakakolwiek by ona była, wyszedł poza nią. [...] Nie wchodzi się w prawdę bez przejścia przez swoje własne unicestwienie, bez długiego stanu skrajnego i całkowitego upokorzenia” (M, 112).

²⁶ „Toutes les fois aussi qu'un fragment de vérité inexprimable passe dans des mots qui, sans pouvoir contenir la vérité qui les a inspirés, ont avec elle une correspondance si parfaite par leur arrangement qu'ils fournissent un support à tout esprit désireux de la retrouver, toutes les fois qu'il en est ainsi, un éclat de beauté est répandu sur les mots” (EL, 37). [„Za każdym razem, gdy ułamek niewyraźnej prawdy przechodzi w słowa, które nie mogą wprawdzie objąć inspirującej je prawdy, mają z nią jednak przez swój układ związek tak doskonały, że stanowią oparcie dla każdego spragnionego prawdy umysłu, za każdym razem, gdy tak jest, blask piękna ogarnia te słowa” (M, 112)].

²⁷ J.P. Little, *Simone Weil and the Limits of Language...*, s. 44–45.

²⁸ W polskiej wersji: „Nasze życie jest niemożliwością, absurdem. Cokolwiek zechcemy, jest to sprzeczne z warunkami i konsekwencjami, jakie są z tym związane, każda afirmacja zakłada afirmację przeciwną, wszelkie uczucia są zmieszane z ich przeciwieństwem. Dlatego, że jesteśmy sprzecznością będąc stworzeniami, będąc i Bogiem, i nieskończenie innymi od Boga” (WP, 80).

gwarantem kontaktu z rzeczywistością (PG, 116)²⁹. „Les contradictions auxquelles l'esprit se heurte, seules réalités, critérium du réel. Pas de contradiction dans l'imaginaire. La contradiction est l'épreuve de la nécessité” (PG, 115)³⁰. Pojęciem pokrewnym paradoksowi oraz sprzeczności jest również niewspółmierność. W przypadku tego terminu tym, co przykuwa myśl Weil, jest brak wspólnej miary, niemożność porównania dwóch elementów. W swoim wywodzie wspomaga się matematyczną ilustracją, odwołując się do teorii liczb niewymiernych. Ich odkrycie spowodowało kryzys i impas w dalszych dociekaniach nad królową nauk. Z rozwiązaniem przyszła konstrukcja liczb rzeczywistych z teorią proporcji zaproponowaną przez Eudoksosa z Knidos³¹. W ten sposób liczby niewymierne, znamienne określone w języku francuskim jako „les nombres irrationnels”, poprowadziły – podobnie jak sprzeczność – ku prawdziwej rzeczywistości pełnej niewspółmierności.

Synchronia przeciwieństw

Posługiwanie się ścisłym językiem i porównania z dziedzin matematycznych sprawiają wrażenie, że Weil poszukuje konkretnych rozwiązań, ostatecznych odpowiedzi. Okazuje się jednak, że prawdy upatruje nie tyle w spetryfikowanych sylogizmach, ile w relacji łączącej różniące się od siebie twierdzenia. Jak pisze: „La vérité se produit au contact de deux propositions dont aucune n'est vraie; leur rapport est vrai” (OC VI, C III, 91)³². W eseju poświęconym *Iliadzie* pokazuje geniusz Homera, którego istotą – jej zdaniem – jest brak stronniczości i jednoczesne współczucie dla tych, którzy posługują się przemocą, i dla tych, którzy są jej ofiarami (O, 548–550; D, 487–489). Prawda *Iliady* polega więc na ukazaniu potencjału zła, które kryje się w samym egzekwowaniu siły (O, 545; D, 485). W liście do Josepha-Marie Perrina, dominikanina, z którym toczyła epistolarne dyskusje teologiczne, wyznała, że przez lata uważała, iż intelektualna uczciwość nie pozwalała jej przyjąć wiary. Podczas wewnętrznych rozważań natury religijnej, by nie stracić prymatu intelektualnego osądu, w myślach powtarzała: „Może to wszystko nie jest prawdą”. Niemniej słowa ojca Perrina, przestrzegające ją przed tym, by z własnej winy nie przeszła obojętnie wobec czegoś wielkiego, zmieniły jej dotychczasowe poglądy. Odkryła, że – paradoksalnie – inteligencja i wiara nie wchodzą sobie w drogę. Od tamtej chwili powtarzała starą formułę: „może to wszystko nie jest prawdą”, ale przeplatana pozytywnym: „może to wszystko jest prawdą” (O, 774; D, 697). Ta sprzecznościowa metoda, oscylowanie „pomiędzy”, w którym ukryta

²⁹ Na kartach *La pesanteur et la grâce* znajdujemy krótki aforyzm: „W każdej prawdzie obecna jest sprzeczność” (PG, 116).

³⁰ W polskiej wersji; „Sprzeczności, na które natyka się umysł, jedyna rzeczywistość, kryterium tego, co rzeczywiste. Nie ma sprzeczności w rojeniach wyobraźni. Sprzeczność jest próbą, po której poznaje się konieczność” (WP, 83).

³¹ E.O. Springsted, *Contradiction, Mystery, and The Use of Words in Simone Weil*, [w:] *The Beauty That Saves: Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil...*, s. 16–17.

³² „Prawda objawia się jako skutek kontaktu między dwoma twierdzeniami, z których żadne nie jest prawdziwe; to relacja między nimi jest prawdziwa”.

jest prawda, wyrażona jest także w ósmym zeszytcie, w którym Weil zanotowała, że każde prawdziwe twierdzenie jest błędem, jeśli nie jest poczęte w myślach w tym samym czasie jako swoje przeciwieństwo (PG, 120; WP, 84)³³. Jednak, jak twierdziła, nie jest to możliwe, by synchronicznie pojmować kontradycje wyłącznie władzą umysłu – potrzebna jest uwaga na najwyższym poziomie (OC VI, C III, 99; OC VI, C III, 64). Niespełnionym marzeniem Weil było opanowanie umiejętności równoległego i jednoczesnego myślenia przeciwnościami. W liście do Maurice’a Schumannna ubolewała nad własną niemocą pogodzenia refleksji o cierpieniu ludzkości, doskonałości Boga i związku je łączącym (EL, 213; SM, 289)³⁴. Myślenie przeciwnościami Weil porównywała do „szlachtowania i największej męki” (OC VI, C III, 63). Najdoskonalszą egzemplifikacją takiego stanu jest cierpienie Krzyża, graniczne rozdarcie Chrystusa, rozpiętego między stworzeniem a nieskończeniem oddalonym Bogiem Ojcem, między byciem Bogiem a ponoszeniem kary jak przestępca z najniższych warstw społecznych (OC VI, C III, 99).

Le mystère de la Croix du Christ réside dans une contradiction, car c’est a la fois une offrande consentie et un châtement qu’il a subi bien malgré lui. Si on n’y voyait que l’offrande, on pourrait en vouloir autant pour soi. Mais on ne peut pas vouloir un châtement subi malgré soi (OC, VI, C III, 100; PG, 120)³⁵.

Sprzecznosc jest więc nie tylko gwarantem prawdy, ale także znakiem obecności tajemnicy. Dla Weil stanowi również „dźwignię”³⁶ lub „drabinę” ku transcendencji. Przedostatnim „szczeblem” na drodze kontemplacji elementów pozostających w sprzeczności jest próba jednoczesnego myślenia o nich, ostatnim zaś zawieszenie władz umysłu i pełne miłości oczekiwanie

³³ W *Cahiers* czytamy:

„De même toute vérité enferme une contradiction

La contradiction est la pointe de la pyramide.

Une montagne, une pyramide, une flèche d’église, rendent sensible la transcendance du ciel en faisant sentir que la matière pesante peut aller jusque-là et non pas plus haut.

L’âme est faite de matière pesante” (OC VI, C III, 95).

[„Podobnie każda prawda zawiera w sobie sprzeczność. Sprzeczność jest wierzchołkiem piramidy. Góra, piramida, iglica kościoła, obrazują transcendencję nieba, dając poczucie, że ciężka materia może sięgnąć tak daleko a nie wyżej.

Dusza jest zbudowana z ciężkiej materii”].

³⁴ „J’éprouve un déchirement qui s’aggrave sans cesse, à la fois dans l’intelligence et au centre du cœur, par l’incapacité où je suis de penser ensemble dans la vérité le malheur des hommes, la perfection de Dieu et le lien entre les deux” (EL, 213).

[„Odczuwam coraz większe rozdarcie, tak w inteligencji, jak i w głębi serca, przez to, że nie potrafię myśleć równocześnie i prawdziwie o nieszczęściu ludzkim, o doskonałości Boga i o związku łączącym jedno z drugim” (SM, 289)].

³⁵ „Tajemnica krzyża Chrystusa tkwi w pewnej sprzeczności, bo jest to jednocześnie dobrowolna ofiara i kara, wymierzona Mu wbrew Jego woli. Gdyby widzieć w krzyżu tylko ofiarę, można by pragnąć takiej samej dla siebie. Ale nie można chcieć kary wymierzonej nam wbrew naszej woli” (SN, 220).

³⁶ „La contradiction est le levier de la transcendance” (O, 932; OC VI, C IV, 177). [„Sprzeczność jest dźwignią transcendencji” (D, 840)].

na Boga³⁷. Oczyszczenie intelektu owocuje zstąpieniem objawienia prawdy ukrytej między przeciwieństwami. Momenty pustki umysłu wraz z natężeniem uwagi – jak twierdzi Weil – intensyfikują zdolności poznawcze. Myśli wstępują na wyższy poziom świadomości³⁸. Dzieje się to jednak bezwolnie, bez udziału podmiotu, w stanie bierności. W trzynastym zeszyt, pisanym między wiosną a jesienią 1942 roku, Weil odniesie ten stan do postawy tych, którzy – w przypowieści o siewcy – przyjęli Słowo Boże tak, jak żyzna ziemia przyjmuje i zatrzymuje ziarno³⁹.

Paradoks poezji i muzyki

Kiedy kontemplujący zatrzymuje ruch myśli, czas jest przekształcony w wieczność. Podobne oddziaływanie – zdaniem Weil – posiada poezja, często podnoszona w tekstach filozofki do rangi najwyższego aktu językowego. Wersy poetyckie kreują nieznanne codziennemu doświadczeniu poczucie czasu. Brak linearności wytwarza między słowami nowe związki, które nie mogą się zrodzić w myśli dyskursywnej⁴⁰. Niemniej dla Weil o prawdziwej wartości poezji świadczy wytężona uważność twórcy, która ma być nakierowana na rzeczywistość, tj. ogołocenie się z rozproszonych własnego „ja” na rzecz prawdy objawionej dzięki maksymalnemu skupieniu⁴¹

³⁷ „Les corrélations de contraires sont comme une échelle. Chacune nous élève à un plan supérieur où habite le rapport qui unit les contraires. Jusqu'à ce que nous parvenions à un endroit où nous devons penser ensemble les contraires, mais où nous ne pouvons pas avoir accès au plan où ils sont liés. C'est le dernier échelon de l'échelle. Là, nous ne pouvons plus monter, nous devons regarder, attendre et aimer. Et Dieu descend” (OC VI, C III, 97). [„Korelacje przeciwieństw są jak drabina. Każda wznosi nas na wyższy poziom, gdzie mieszka związek, który jednoczy przeciwieństwa. Aż dojrzymy do miejsca, w którym musimy myśleć o przeciwieństwach jednocześnie, ale gdzie odmawia się nam dostępu do poziomu, na którym są one połączone. To jest ostatni szczebel drabiny. Tam nie możemy się już dalej wspinać, musimy patrzeć, czekać i kochać. I Bóg zstępuje”]. W przywołanym fragmencie dochodzi do głosu równie istotna w filozofii Weil koncepcja tzw. „działania niedziałającego”, powstrzymywania się od interpretacji i biernego oczekiwania (PG, 84; ŚN, 104; PG, 136; ŚN, 313; PG, 56; ŚN, 363).

³⁸ „Un moment de vide de la pensée, avec extrême attention, accroît en puissance et élève les pensées qui suivent dans le domaine de la connaissance du deuxième genre” (OC VI, C II, 102). [„Moment pustki umysłu, z najwyższą uwagą, zwiększa moc i podnosi jakość myśli, które podążają ku dziedzinie świadomości drugiego rzędu”].

³⁹ L'attente est la passivité de la pensée en acte.

L'attente est transmutatrice de temps en éternité.

«Ils porteront des fruits dans l'attente» (OC VI, C IV, 129).

[„Oczekiwanie jest pasywnością myśli w działaniu.

Oczekiwanie przekształca czas w wieczność.

«Wydają owoc przez swą wytrwałość» (Łk 8, 15)].

⁴⁰ J.P. Little, *Simone Weil and the Limits of Language...*, s. 49. Weil analizuje ten proces w *Poèmes*:

„Éléments du poème. Un temps qui ait un commencement et une fin. A quoi cela correspond-il? Puis la saveur des mots: que chaque mot ait une saveur maxima entre le sens qu'on lui donne et tous ses autres sens, un accord ou une opposition avec le son de ses syllabes, des accords et des oppositions avec les mots d'avant et d'après”. S. Weil, *Poèmes suivis de Venise saurée; Lettre de Paul Valéry*, Paris, 1968, s. 52-53. [„Elementy wiersza. Czas, który ma początek i koniec. Czemu to odpowiada? Następnie smak słów: że każde słowo ma najintensywniejszy smak pomiędzy nadanym mu sensem i wszystkimi innymi sensami, harmonią lub opozycją do dźwięku swoich sylab, harmoniami i opozycjami do słów [występujących – przyp. K.K.-K.] przed i po”].

⁴¹ J.P. Little, *Simone Weil and the Limits of Language...*, s. 49-50.

(„Le poète produit le beau par l’attention fixée sur du réel. De même l’acte d’amour. Savoir que cet homme, qui a faim et soif, existe vraiment autant que moi – cela suffit, le rest suit de lui-même” (PG, 196)⁴²). W akcie twórczym, dotyczącym poezji, czy też muzyki, artysta musi wsłuchać się – jak pisze Weil – w wewnętrzną ciszę duszy i komponować tak, aby brzmienia wywoływały u odbiorców żarliwe pragnienie nieobecności jakiegokolwiek słowa lub dźwięku. W tym samym aspekcie Weil zestawia poezję i muzykę w następujących paradoksalnie brzmiących aforyzmach z zeszytów: „Poésie. Images et mots qui reflètent l’état sans images et sans mots. Musique. Sons qui reflètent l’état sans sons. Mots et sons équivalents au silence” (OC VI, C I, 342)⁴³. Zarówno w poezji, jak i w muzyce, nie jest istotne komunikowanie osobistego doświadczenia czy idei, lecz przekazanie ciszy. W muzyce jest ona znakiem obecności „nieskończenie małego” elementu tego, co nadprzyrodzone (OC VI, C III, 200; ŚN, 236). Ukoronowaniem muzycznych fraz mają być pauzy, sama cisza zaś powinna być głównym źródłem twórczym kompozytora i doznaniem słuchacza⁴⁴.

La plus belle musique est celle qui donne le maximum d’intensité à un instant de silence, qui contraint l’auditeur à écouter le silence. D’abord, par l’enchaînement des sons, on l’amène au silence intérieur; puis on y ajoute le silence extérieur.

Il faut que le compositeur, le premier, sache écouter le silence. Au sens tout à fait littéral de ces mots. Avoir l’attention entièrement concentrée sur l’ouïe, et tendue vers l’absence de bruits.

Après le silence, le passage par le transcendant, le mouvement descendant est roi (OC VI, C III, 200)⁴⁵.

Cisza – „serce światła”

Kaija Saariaho, zapytana o źródła zasilające jej twórczość muzyczną, udzieliła podobnej odpowiedzi: „Jestem raczej za tym, aby każdy odkrywał swoją własną osobowość, słuchał własnego głosu i usłyszał muzykę w sobie

⁴² „Poeta tworzy piękno dzięki uwadze skierowanej na rzeczywistość. Podobnie jest z uczynkiem miłości. Wiedzieć, że ten człowiek, który jest głodny i spragniony, istnieje naprawdę, tak samo jak ja istnieję – to wystarczy, a reszta wynika już sama z siebie” (ŚN, 314).

⁴³ „Poezja. Obrazy i słowa, które odzwierciedlają stan umysłu bez obrazów i słów. Muzyka. Dźwięki, które odzwierciedlają stan umysłu bez udziału dźwięków. Słowa i dźwięki są równe ciszy”.

⁴⁴ W tym kontekście warto przywołać dwa artykuły poświęcone roli ciszy w poetyce Simone Weil. Zob. G. Gutbrod, *La notion du silence dans la poétique de Simone Weil*, „Revue d’études françaises” 2009, vol. 14, s. 189–196; G. Petitdemange, *Logos, cri, silence: Notes sur le Cahier 18 de Simone Weil*, „Archive de Philosophie” 2009 (Octobre-Décembre), vol. 72, no. 72: „Simone Weil et la philosophie dans son histoire”, s. 645–659.

⁴⁵ „Najpiękniejsza muzyka to ta, która chwili ciszy nadaje maksymalną intensywność, która zmusza słuchacza do słuchania ciszy. Najpierw przez ciąg postępujących po sobie dźwięków doprowadza się go do uciszenia wewnętrznego; potem dochodzi jeszcze cisza słyszalna z zewnątrz.

Przede wszystkim kompozytor powinien umieć słuchać ciszy. W sensie najzupełniej dosłownym tego słowa. Mieć uwagę skoncentrowaną bez reszty na doznaniach słuchowych i nastawioną na nieobecność dźwięków” (ŚN, 236).

samym [...]”⁴⁶. Kompozytorka nie kryła swojej fascynacji pisarstwem Simone Weil. Po raz pierwszy zetknęła się z fińskim tłumaczeniem *La pesanteur et la grâce* w wieku 17 lat. Surowy klimat Finlandii i powściągliwość charakteru rezonowały z weilowskim dyskursem unikającym zaimka osobowego, dyskursem wręcz nieustannie wymazującym jakąkolwiek obecność narratora. Dość wspomnieć, że Flannery O’Connor, czytając *Cahiers Weil*, powiesiła nad biurkiem zdjęcie filozofki, by nie zwątpić w realność autorki⁴⁷. O doniosłości *La pesanteur et la grâce* w kształtowaniu się osobowości twórczej Saariaho świadczyć może fakt, że lekturę zabrała ze sobą, przeprowadzając się z Helsinek do Fryburga Bryzgowijskiego na dalsze studia kompozycji w 1981 roku. Po ostatniej przeprowadzce do Paryża, w którym zamieszkała na stałe, postanowiła zgłębiać w języku oryginału biografię i pozostałe teksty Weil. Oddziaływanie francuskiej filozofki widoczne jest w zdyscyplinowanych konstrukcjach, przemyślanym rozplanowaniu kompozycji Saariaho, w narzuconej sobie praktyce komponowania każdego dnia, ale przede wszystkim w przyjętej postawie estetycznej. Saariaho przyznała, że w *La pesanteur et la grâce* odnalazła swój duchowy portret⁴⁸.

Tak jak Weil uczyniła ciszę punktem docelowym języka poetyckiego, czy też języka docierającego do granic absurdu, czy w ogóle doświadczenia mistycznego, tak Saariaho – obierając tę samą paradoksalną ścieżkę – poprzez dźwięk pragnie doprowadzić słuchacza do tego samego, głębokiego doznania braku jakiegokolwiek audiosfery. W partyturze utworu *Notes on Light*, pięćcioczęściowym koncercie na wiolonczelę i orkiestrę, kompozytorka wpisała fragment *Ziemi jałowej* T. S. Eliota, który mógłby stanowić *credo* kompozytorki:

[...] I could not
 Speak, and my eyes failed, I was neither
 Living nor dead, and I knew nothing,
 Looking into the heart of light, the silence⁴⁹.

Fragment ten wydaje się niezwykle podobny do ostatnich wersów wiersza Simone Weil zatytułowanego *Brama*. W obu tekstach światło zostaje zestawione z ciszą. U Weil odnajdujemy również podkreśloną rymem opozycję: „lumière” i „poussière”, nawiązującą do kontrastowej formuły „la pesanteur et la grâce”.

[...]
 La porte en s’ouvrant laissa passer tant de silence

⁴⁶ „Gdy komponuję, nie myślę o sobie, liczy się tylko muzyka”. Z Kaijā Saariaho rozmowa Agnieszka Draus, „Teoria Muzyki” 2017, nr 11, s. 122-123.

⁴⁷ F. O’Connor, *The Habit of Being*, New York 1979, s. 189.

⁴⁸ K. Saariaho, *Le passage de frontières. Écrits sur la musique...*, s. 327.

⁴⁹ „[...] ja nie mogłem już
 Mówić i śmiło mi się w oczach, i nie byłem
 Żywy ni umarły. Nie wiedziałem nic,
 Zapatrzony w serce światła, w ciszę”.

T.S. Eliot, *Jałowa ziemia*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 1989, s. 8-9 (wydanie dwujęzyczne). Podstawa wersji angielskiej: T.S. Eliot, *Collected Poems 1902-1962*, New York 1970.

Que ni les vergers ne sont parus ni nulle fleur;
Seul l'espace immense où sont le vide et la lumière
Fut soudain présent de part en part, combla le cœur,
Et lava les yeux presque aveugles sous la poussière (O, 805)⁵⁰.

Nie dziwi także fakt, że Saariaho określiła *La Passion de Simone* jako utwór, w którym jest najwięcej ciszy spośród wszystkich dotąd skomponowanych⁵¹.

W twórczości Kaiji Saariaho zachowanie światła, załamującego w sposób odmienny swoje promienie na różnych płaszczyznach czy fakturach, stanowi bezpośrednią inspirację dla kształtowania jakości dźwięków. W wywiadzie udzielonym Clément Mao-Takacs, Saariaho przyznaje, że szacunek wobec światła jest istotnym elementem kultury Finlandii i wynika z jego oddziaływania na przyrodę, której Finowie nadają niemal sakralne znaczenie. Wszelkie zmiany w przyrodzie działają na człowieka w sposób afektywny. Saariaho twierdzi: „C'est quelque chose de beaucoup plus physique, que je porte en moi”⁵². Obecność inspiracji światłem ujawnia się już przy pobieżnej lekturze listy dotychczas skomponowanych utworów: *Changing Light, Notes on Light*, czy rezonujących z tytułem *La pesanteur et la grâce – Light and Matter, Lumière et Pesanteur*. O zjawisku „światlistości” przenikającym partytury kompozytorki świadczą nie tylko określenia wykonawcze, np. *lumineux, translucide, brillant, éclatant, clair*, ale również sama faktura orkiestrowa, którą Saariaho opisuje następująco: „Parfois je pense vraiment l'orchestre en termes de luminosité: quand j' imagine certaines orchestrations, des associations avec la lumière me viennent spontanément”⁵³. Saariaho to kompozytorka, dla której „chaque son instrumental a une intensité lumineuse différente”⁵⁴.

⁵⁰ „Otworzyła się brama, ciszę przepuszczając

Tak wielką, że ogrodów i kwiatów nie było,
Tylko pusta, świetlista przestrzeń niezmierna
Sprawiła, że radośnie znów serce zabiło,
Ślepe oczy odżyły i twarz zakurzona” (D, 725).

⁵¹ „Sans doute y a-t-il plus de silence dans cette pièce que dans aucune autre de mes oeuvres” [„Bez wątplenia w żadnym innym utworze nie ma tyle ciszy”]. Zob. K. Saariaho, *Le passage de frontières. Écrits sur la musique...*, s. 328.

⁵² „To coś znacznie bardziej fizycznego, co noszę w sobie”. C. Mao-Takacs, K. Saariaho, *L'Aile de l'ombre, conversation avec Kaija Saariaho*, „Tempus Perfectum. Kaija Saariaho: l'ombre du son” 2013 (11), ed. C. Mao-Takacs, S. Falcinelli, Lyon, s. 7.

⁵³ „Czasem myślę o orkiestrze w kategoriach światlistości. Kiedy myślę o pewnych orkiestracjach, skojarzenia ze światłem przychodzą mi do głowy spontanicznie”. Tamże, s. 7.

⁵⁴ „każdy dźwięk ma różną intensywność świetlną”. Zob. S. Roth, [książeczka do płyty w:] K. Saariaho, K. Mattila, A. Karttunen, C. Eschenbach, *Notes on Light, Orion, Mirage*, Helsinki: Ondine Inc. 2008, s. 9. Listę „światlnych” utworów dopełniają kompozycje usiłujące odzwierciedlić blask ciał niebieskich, by wymienić *Asteroid 4179: Toutatis* z 2005 roku, *Orion* z 2002 roku, *Oi Kuu* z 1990 roku, dedykowane księżycowi. Wątki lunarne występują również w części utworu *Trois Rivières* z 1994 roku, powstałe z inspiracji chińskim poematem Li Po z VIII wieku *La nuit de lune sur le fleuve*, zorzy polarnej na tle arktycznego nieba (*Lichtbogen* z 1986 roku), rozgwieżdżonemu niebu (*Ciel étoilé*, część *Quatre Messages* z tekstem *Le ciel s'est éclairé*). Inspiracje te nie zawsze pozostają na poziomie poetyckiej abstrakcji, mają również wpływ na kształtowanie materiału dźwiękowego. Tak się dzieje np. w utworze *Solar* z 1993 roku, gdzie jedno współbrzmienie stanowi punkt centralny, do którego ciężą pozostałe struktury dźwiękowe, na wzór grawitacji w Układzie Słonecznym.

Synchronia kontrastowych brzmień

Podobnie jak u Weil, Saariaho nie tylko wyzyskuje znaczenie światła, w języku filozofki powiedzielibyśmy łaski, ale także zestawia je z ciemnością, z *pesanteur*, szczególnie w *La Passion de Simone*. Siła ciężenia związana z przyrodzoną ludzkością wiarą we własną boskość odzwierciedlona jest w utworze poprzez odważne eksplorowanie niskiego rejestru i ciemnych barw instrumentów. Grawitacja – jako jedno z najistotniejszych praw konieczności w słowniku Weil – obejmuje wszelkie działania mające na celu utrzymywanie człowieka w fałszywym wyobrażeniu o własnej potędze, m.in. pozyskiwanie dóbr materialnych, dążenie do władzy i prestiżu. Wszystko to ma zapełnić wewnętrzną pustkę i wzmocnić pozycję „ja”. Jako że jest to stan nielicujący z prawdą, wyklucza on możliwość miłości, która – jak twierdzi Weil – zasadza się na pełnej akceptacji rzeczywistości⁵⁵. Człowiek może jednak wyrwać się spod tego prawa dzięki obecnej w duszy – „nieskończone małej”, jak powiada Weil – części „niestworzonej” (CS, 176–77; ŚN, 399), otwartej na łaskę z zewnątrz (CS, 232; ŚN, 394)⁵⁶. Ten element odpowiada za pełną akceptację rzeczywistości i nieublaganych skutków praw konieczności (np. śmierć najbliższych, odrzucenie społeczne itd.). Paradoksalnie więc zgoda na świat rządzony prawem grawitacji – zarówno w sensie fizycznym, jak i duchowym – „przyciąga” *la grâce* uwalniającą od *la pesanteur* (CS, 94; ŚN, 186–187). Siła ciężenia i łaska to najistotniejsza opozycja, jaka oddziałuje na język muzyczny Saariaho w *La Passion de Simone*. Zestawienie to decyduje o kontrastowej zasadzie budowania wszystkich kolejnych piętnastu części utworu, zarówno w tworzywie muzycznym, jak i w samym libretcie. Warto prześledzić choćby w zarysie poszczególne kontradycje strukturyzujące przebieg dramatyczny poszczególnych stacji.

W części otwierającej oratorium Saariaho, na skutek zastosowania statycznych brzmień i bogatej kolorystyki instrumentów, uzyskuje efekt sonornego portretu. Z ciemnego tła, tworzonego przez wiolonczelę, kontrabas i kontrafagot, wylania się kobiecy obraz, skreślony lekkimi pociągnięciami fraz dzwonek, *glass chimes*, krotali, wibrafonu, harfy, czelesty. To kontrastowe zestawienie podkreśla zamianę akcentów muzycznych na jakościowo plastyczne⁵⁷. Sprzecznosciowy charakter mają również pierwsze

⁵⁵ R. Rozelle-Stone, L. Stone, *Simone Weil and Theology*, London, New York 2013, s. 80. Zob. T.R. Nevin, *Simone Weil: Portrait of a Self-Exiled Jew*, Chapel Hill 1991, s. 156, 283.

⁵⁶ Według koncepcji Weil dusza dzieli się na dwie nierówne części: większa ma charakter przyrodzony, naturalny, „stworzony”, a druga, znacznie mniejsza, jest częścią „niestworzoną”, „nadprzyrodzoną”. Istoty stworzone są wystawione na działanie konieczności. Jednak ich niestworzona część – nieskończenie mała – uchyla się tym prawom. Jako jedyna potrafi poddawać się i godzić na każde zdarzenie, jakie jest jej udziałem. Jest utożsamiana z obecnością Boga w człowieku. Por. J.P. Little, *Simone Weil's Concept of Decreation*, [w:] *Simone Weil's Philosophy of Culture. Readings Toward a Divine Humanity*, ed. and introduced by R.H. Bell, Cambridge 1993, s. 34.

⁵⁷ W tym kontekście warto przypomnieć Hegłowską opozycję między muzyką a malarstwem, przytoczoną przez Jakuba Momrę w książce *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*. Badacz zwraca uwagę na to, że Hegel w geście oddzielenia obu sztuk wydobywa na światło dzienne ukrytą niemożność przewyciężenia różnicy między nimi. Muzyka bowiem – w przeciwieństwie do malarstwa – jest znakiem, który sam siebie znosi. Jednocześnie sztuka

słowa libretta skierowane do Simone Weil: „Simone, grande sœur, petite sœur, Simone!”, zawierające w sobie dysonujący tryton⁵⁸. Swoistą kulminacją logiki paradoksu jest cytata z *La pesanteur et la grâce*: „Rien de ce qui existe n'est pas absolument digne d'amour. /Il faut donc aimer ce qui n'existe pas” (PG, 127)⁵⁹. Jest on – można by rzec – sednem weilowskiej filozofii miłosnej, która polega na imperatywie bezwarunkowego i sięgającego szaleństwa kochania, pomijającego nawet warunek istnienia tego, co jest przedmiotem miłości.

Cisza – serce muzyki?

W stacji II *La Passion de Simone* opozycje dotyczą kwestii cielesności oraz pochodzenia. Weil nie akceptowała siebie jako kobiety – głównie ze względu na role społecznie przypisane obu płciom. Ciało było również dla niej źródłem cierpienia z powodu chronicznej migreny. Wrodzony jej duch walki, społecznikostwa stał w opozycji do kruchości fizycznej i niezdarności filozofki. Myślicielka odrzuciła również dziedzictwo judaizmu, z którym łączyło ją pochodzenie. Starotestamentowy obraz Boga – silnego i toczącego wojny po stronie narodu wybranego – był przeciwieństwem weilowskiego obrazu Boga pełnego delikatności i dyskrecji, którego obecność wyczuwalna jest jedynie w ciszy. W muzyce tej stacji kontradycje dominują w warstwie rytmicznej, w której dochodzi do zderzenia synkop, z których utkana jest partia chóru, z regularnymi powtórzeniami szesnastek w partiach instrumentalnych. Paradoksalnie do głosu dochodzi również cisza, osiągnięta przez redukcję wolumenu i gęstości obsady, w ostatnich taktach tej części.

Ciszę celebryje także III stacja oratorium z przyświecającym jej mottem, będącym nieznaczną modyfikacją oryginalnego tekstu z zeszytu Weil pisanego w 1942 roku: „Savoir écouter le silence... Avoir l'attention tendue vers l'absence de bruits” (OC VI, C III, 200)⁶⁰. W tej części Saariaho zestawia wewnętrzną ciszę i uważność Weil z dysharmonią hałasu świata pogrążonego w okrucieństwie II wojny światowej i Holokaustu. Motyw ciszy pojawia się u Weil w różnych kontekstach, przede wszystkim jako milczące Słowo Boga (OC VI, C II, 374), które zmusza nas do wewnętrznego wyciszenia (OC VI, C II, 392). Stanowi ona również niezbywalną część modlitwy kontemplacyjnej, w której cała dusza musi znosić pustkę, aby to, co nadprzyrodzone,

dźwięków, istniejąc w czasie, unicestwia iluzję przestrzeni obecną w dystansie między podmiotem i przedmiotem, dzięki czemu rzeczywistość nie jest odległa i unieruchomiona, lecz jakby aktualizowana w pewnej temporalności. Zob. J. Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków 2020, s. 43–44.

⁵⁸ W *Filozofii nowej muzyki* Adorno przywołuje pierwotne znaczenie dysonujących brzmień, które zawiera się w wyrazie napięcia, sprzeczności i bólu. W dalszych dziejach muzyki stają się one zastygłym tworzywem. Dzięki tej petryfikacji są gotowym narzędziem wyrażania i opanowywania bólu i sprzeczności. T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 128.

⁵⁹ „Nic z tego, co istnieje, nie jest bezwzględnie godne miłości. Trzeba więc kochać to, co nie istnieje” (ŚN, 148).

⁶⁰ „Mieć uwagę skoncentrowaną bez reszty na doznaniach słuchowych i nastawioną na nieobecność dźwięków” (ŚN, 236).

mogło działać (OC VI, C II, 483). Jest także źródłem największego szczęścia, mimo wpisanej w jej przeżywanie cierpienia (OC VI, C III, 52). W końcu pełni rolę doskonałego wzorca dla muzyki o największych ambicjach estetycznych (OC VI, C II, 330). W tworzywie muzycznym tej części *La Passion de Simone* opozycję kontemplacyjnego milczenia i hałasu świata wyrażają kontrastowe tematy: pierwszy, zagrany przez wibrafon i skrzypce, oraz drugi, oparty na klastrach poruszających się równymi ćwierćnutami. To zestawienie staje się szansą na to, by wprowadzić w życie jeden z imperatywów Weil: „Entendre tous le bruits a travers le silence” (OC VI, C III, 263)⁶¹. Wydaje się również, że jest to postawa, którą Weil przyjęła podczas najtrudniejszych momentów historycznych, podających w wątpliwość wszelkie wartości europejskie.

Rytm i monotonia

W stacji IV poruszony jest wątek relacji Weil z rodzicami. Stosunki te były pełne miłości i wzajemnego szacunku, jednak zdeterminowana postawa filozofki, bezwzględnie hartującej ciało i umysł w służbie wyznawanych ideałów, musiała być trudna do przyjęcia dla rodziny. Część ta – pod względem materiału muzycznego – jest bodaj najbardziej spójna, dzięki jednorodności rytmicznej w partiach instrumentalnych (przeważający ruch ósemkowy oraz triolowo-ósemkowy). Przeciwnościem regularności słyszalnej w warstwie instrumentalnej jest linia głosu solowego, poddająca się zmiennej i nieprzewidywalnej rytmice słów libretta. Wydaje się, że indywidualizm partii wokalne miał odzwierciedlić nieprzejednaną postawę filozofki, nieulegającej rodzicielskim obawom.

Część piąta wyzyskuje kolejną sprzeczność obecną w tożsamości Weil, mianowicie porzucenie statusu intelektualistki na rzecz pracy w charakterze robotnicy fabryk Alsthom Electric Plant, Carnaud et Forges de Basse-Indre w Billancourt oraz Renault. Ten gest, a właściwie eksperyment, miał na celu zapoznanie się z prawdziwą sytuacją robotników we Francji⁶². Doświadczenie to miało pomóc Weil w przygotowaniu społeczno-filozoficznego studium poświęconego, jak pisała, zbadaniu relacji nowoczesnej techniki jako podstawy wielkiego przemysłu ze społeczno-kulturowymi podstawami europejskiej cywilizacji⁶³. Kontynuacją i dopełnieniem tej części jest stacja VI, w której Weil zyskuje nowe oblicze, odmienione dehumanizującym doświadczeniem pracy w fabryce. Jej tożsamość zostaje zredukowana do numeru legitymacji robotniczej, skandowanego w równych i mechanicznych ćwierćnutach w partii chóru. W ten sposób Saariaho dobitnie pokazuje odczłowieczenie jednostki poprzez bezwzględne wprzęgnięcie jej w monotony rytm fabryki. Wizualną inspiracją dla treści tego fragmentu oratorium jest zdjęcie wyniszczonej twarzy Weil. Stanowi ono nie tylko analogię do chusty Weroniki, ale jest także przyczynkiem do przywołania w librecie teorii interpretacji

⁶¹ „Usłyszeć cały hałas poprzez ciszę”.

⁶² L.A. Blum, V.J. Seidler, *A Truer Liberty. Simone Weil and Marxism*, New York, Oxon 2010, s. 91.

⁶³ S. Pétrement, *Simone Weil. A Life*, transl. R. Rosenthal, New York 1988, s. 205.

obrazów francuskiej myślicielki. Jej metoda zasadzała się na paradoksalnym zawieszeniu władz umysłu w miejsce szukania pojęć wyjaśniających dane przedstawienie symboliczne (PG, 138; ŚN, 315). Myślenie francuskiej filozofki jest bardzo zbieżne z filozofią patrzenia na ikony. Kontakt z obrazem powinien być ogołocony z wszelkich presupozycji, dopiero wtedy może on oddziaływać na człowieka i odcisnąć na nim swoją pieczęć⁶⁴. Dla Weil tym naznaczeniem jest trudne doświadczenie pracy w fabryce, które nazywa „znamię niewolnictwa” (A, 35; O, 770; D, 694). Doznanie społecznej kenozy obnażyło jej własną niemoc, mimo wychowania w dobrze sytuowanej rodzinie i posiadania wysokiej – z racji wykształcenia – pozycji społecznej. Paradoksem tej części jest nie tylko dobrowolne pozbawienie się przywilejów intelektualistki, ale przede wszystkim sam kontakt z obrazem, który – wbrew naturalnej intuicji – nie tyle poddaje się obserwacji widza, ile raczej egzekwuje swoje spojrzenie na patrzącego. Znamienne, że doświadczenie fabryczne poprzedziło w niewielkim odstępie czasu pierwsze przeżycia mistyczne filozofki (A, 35; O, 770; D, 694). To jakby realny skutek nieuświadomionego wówczas *imitatio Christi*⁶⁵.

La pesanteur et la grâce

W stacji VII Saariaho powraca do źródłowej opozycji: siły i łaski – *La pesanteur et la grâce*. Część ta pokazuje zagrożenia wynikające z zaangażowania w sprawy społeczne. Weil w swojej diagnozie współczesności opierała się na własnych doświadczeniach z wczesnej młodości, kiedy była aktywistką. W późniejszych latach filozofka podkreślała, że w procesie poznawczym „ja” jest zgubne, ale jeszcze bardziej zwodnicze jest „my” (w libretcie reprezentowane przez partie, narody i Kościoły), w którym ginie to, co prawdziwe, na rzecz tego, co sankcjonowane społecznie, a więc, co rządzi się prawami *la pesanteur* (PG, 247). Jawnym paradoksem tej części jest – wspomniane wcześniej – weilowskie przesłanie o akceptacji praw ciężenia i wszelkich reguł konieczności, która może zaowocować zstąpieniem „łaski” (CS, 94; ŚN, 186–187). W opracowaniu muzycznym Saariaho perspektywę „ja” oddają poszczególne instrumenty, prowadzące własne solilokwia melodyczne. Zaś

⁶⁴ Georges Didi-Huberman pisze, że jednym ze znaczeń stworzenia człowieka na obraz Boga jest uczynienie z istoty ludzkiej podmiotu obrazu, czyli jednostki rzuconej dosłownie „pod obraz” i jednocześnie objętej jego spojrzeniem. Jak konstatuje: „Trzeba było, by widz był zarazem pozbawiony jakiegokolwiek władzy nad obrazem i owładnięty nim w ramach relacji, która pomimo zakazu dotykania obrazu wyrażała się najczęściej pod postacią naznaczenia, to jest w boskim charakterze – to greckie słowo oznacza bowiem zarazem podmiot i rezultat naznaczenia, wyrzycia znaku. Cudowna ikona nie była niczym innym, jak «boskim charakterem ciała» Słowa Bożego – miała obdarzyć swoją mocą naznaczenia tego, który oddawał jej cześć, kontynuując w ten sposób pracę wcielenia w procesie, o którym myśli się przede wszystkim jako o liturgicznym sakramencie”. Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 128.

⁶⁵ W tym kontekście warto zwrócić również uwagę na podobny rodzaj *imitatio Christi*, który polegał na rozumieniu pracy jako ofiary z siebie. „Par le travail l’homme se fait matière comme le Christ par l’Eucharistie. Le travail est comme une mort” (PG, 204). [„Przez pracę człowiek staje się materią jak Chrystus przez przemianę w Eucharystii. Praca jest jak śmierć” (ŚN, 483)].

stopniowe odchodzenie Weil od działalności społeczno-politycznej w kierunku pisarstwa zorientowanego filozoficzno-teologicznie oddane jest w muzyce w gradacyjnie odsłanianym przez partię chóru cytacie: „Deux forces règnent / Sur l'univers... lumière et pesanteur...” (PG, 7; OC VI, C II, 110)⁶⁶.

Czas i przestrzeń

Kolejna część oratorium porzuca już temat złudzeń związanych z tworzeniem pojęć, czy idolatrią społeczną, na rzecz celebracji momentu opuszczenia świata przez Boga. Skąpe libretto bardzo szybko zamienia się w milczenie, a prym wiedzie muzyka, pełna brzmieniowych sprzeczności, począwszy od zestawiania szumu i dźwięku, jasnych i ciemnych barw orkiestry, aż po spacjalizację dźwiękowego świata poprzez stosowanie statycznych brzmień. Masy dźwiękowe przechodzą z jednej jakości w drugą, tworząc tzw. *transitions*, którym kompozytorka nadała szczególną wartość estetyczną⁶⁷. Moglibyśmy je porównać do weilowskiego pragnienia jednoczesnego myślenia przeciwieństwami, sprzecznościami, spomiędzy których wyziera prawda. Przejścia te reorganizują także poczucie czasu, który wydaje się być rozciągnięty. Saariaho, podobnie jak Weil, dostrzega w sztuce dźwięków możliwość manipulowania continuum czasowym.

Music is purely an art of time, and the musician – with or without a composer builds and regulates the experience of the speed of time passing. Time becomes matter in music; therefore composing is exploring time as matter in all its forms: regular, irregular. Composing is capturing time and giving it a form⁶⁸.

W tym momencie ujawnia się kolejny paradoks w twórczości muzycznej Saariaho – zamiana wrażenia odmierzanego czasu na poczucie trwania. Zamiarem kompozytorki jest wręcz transformacja tego, co temporalne, na to, co przestrzenne. W jednym z wywiadów wyznała:

⁶⁶ „Deux forces règnent sur l'univers: lumière et pesanteur” (PG, 7; OC VI, C II, 110). [„Dwie siły rządzą wszechświatem: światło i ciężenie” (WP, 107)].

⁶⁷ *Transitions* u Saariaho mają źródło w teorii kolorów Johanna Wolfganga von Goethego, a w szczególności we fragmentach jego myśli poświęconych stanom liminalnym pomiędzy światłem i cieniem. Kompozytorka wyznała: „I read from Goethe's *The Study of Colors* something about the liminal states between light and shadow. The thought of slowing down of speech to the extreme, when a vowel changes into a consonant, is similar. The borderline is usually so small that we do not perceive it. There is something significant in it”. [„Przeczytałam w Goethego *Teorii kolorów* coś o liminalnych stanach między światłem i cieniem. Myśl o zwolnieniu mowy do ekstremum, kiedy samogłoska przeobraża się w spółgłoskę, jest podobna. Linia granicy jest zwykle tak cienka, że nie jesteśmy w stanie jej zauważyć. Jest w tym coś znaczącego”]. Cyt. za: P. Moisała, *Kaija Saariaho...*, s. 58–59.

⁶⁸ „Muzyka jest wyłącznie sztuką czasu, a muzyk – przy współudziale kompozytora lub bez niego – buduje i steruje doświadczeniem szybkości wpływającego czasu. W muzyce czas staje się materią; zatem komponowanie jest badaniem czasu jako materii we wszystkich jego formach: regularnych, nieregularnych. Komponowanie to uchwycenie czasu i nadanie mu formy”. K. Saariaho, *Matter and Mind in Music*, [w:] *Matter and Mind in Architecture*, ed. by P. Tuukkanen, Hämeenlinna 2000, s. 111.

Et dans cette tentation d'arrêter le temps, j'ai le sentiment irrationnel que, si j'y arrivais, le temps deviendrait espace et que nous pourrions entrer dans un lieu secret où je ne suis encore jamais entrée... C'est quelque chose de cet ordre... Là encore, les paramètres physiques se mélangent; c'est comme une invitation secrète à trouver la constellation qui serait la solution et que je sais être impossible...⁶⁹

Z jednej strony czas narracji wydaje się rozciągnięty i statyczny, z drugiej – jest to obraz migotliwy, ożywiony labilnością brzmień. Końcowe odcinki tej części opierają się na rozłożonym ciągu alikwotów. Kompozytorka nawiązuje tutaj do twórczości spektralistów⁷⁰, czyni to jednak w określonym celu. Poprzez rozłożenie energii akustycznej dźwięku stara się odkryć tajemnicę stworzenia.

Paradoks miłości bezwarunkowej – paradoks *kenosis*

W stacji IX motywem spajającym jest imperatyw miłości Boga – nawet w obliczu pewności jego nieistnienia w świecie – ale także nakaz miłowania bliźniego i wroga. Naturą człowieka, na którą nie oddziałuje zewnętrzna łaska, rządzą procesy decyzyjne toczące się w oparciu o prawa konieczności, w języku filozofki: prawa ciężenia. Stąd powyższe przykazanie wydaje się być paradoksalne, pozbawione rozumu i logiki instynktu samozachowawczego. Niemniej największym paradoksem tej stacji jest wątek Boga nieobecnego, który jako Istota pozbawiona warunku istnienia lub nieistnienia, pozwala kochać siebie w sposób prawdziwie bezwarunkowy. Umiejętność kochania Stwórcy w ten sposób owocuje także miłością bliźniego i wroga.

Punktem kulminacyjnym oratorium jest stacja X, gdzie motyw boskiego wycofania otrzymuje swoją kontynuację w komplementarnym wydarzeniu, jakim jest Pascha⁷¹. W tej części instrumenty ścisają swoje partie, by na pierwszym planie słyszalny był nieco zmodyfikowany cytat z *La pesanteur et la grâce*: „Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde pour se réduire au point qu'on occupe dans l'espace et le temps. Solitude absolue. Alors on a la vérité du monde” (PS, 30)⁷². Część ta, nawiązująca do obnażenia

⁶⁹ „[...] w tej pokusie zatrzymania czasu, mam irracjonalne uczucie, że gdyby mi się udało, czas stałby się przestrzenią i że wtedy moglibyśmy wejść do sekretnego miejsca, gdzie jeszcze nigdy nie byłam... coś w tym stylu... I znowu, parametry fizyczne się mieszają; to jak tajemne zaproszenie do znalezienia konstelacji, która byłaby rozwiązaniem i która, z czego zdaje sobie sprawę, jest niemożliwa...”. C. Mao-Takacs, K. Saariaho, *L'Aile de l'ombre, conversation avec Kaija Saariaho...*, s. 11.

⁷⁰ P. Moisała, *Kaija Saariaho...*, s. 73.

⁷¹ Pogłębiającą analizę i interpretację stacji X przeprowadziłam w przywołanym już artykule: K. Kucia, *Figura kenozy w literaturze i muzyce. Przypadek oratorium La Passion de Simone Kaija Saariaho...*, s. 231–261.

⁷² „Pozbawić się wyimaginowanego królestwa nad światem, aby się ograniczyć do punktu, który zajmuje się w przestrzeni i czasie. Samotność absolutna. Wtedy posiada się prawdę świata”. Oryginalny cytat brzmi następująco: „«Il s'est vidé de sa divinité». Se vider du monde. Revêtir la nature d'un esclave. Se réduire au point qu'on occupe dans l'espace et dans le temps. À rien.

Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde. Solitude absolue. Alors on a la vérité du monde” (PG, 20). [„«On opróżnił się ze swojej boskości». Opróżnić się ze świata. Przyoblec

z szat Chrystusa, wprowadza już bezpośrednio do kenotycznego оголоce-
nia, które staje się udziałem Weil. *Kenosis* wydaje się najistotniejszym po-
jęciem i jednocześnie centralnym źródłem paradoksów w obszarze języka,
myśli, życia Simone Weil. Fragment Drugiego Listu do Filipian św. Pawła
(„Nie obstawał nieugięty, by trwać w równości z Bogiem [...] wyniszczył
siebie [...] i stał się posłusznym aż do śmierci na krzyżu”), na podstawie
którego powstało to pojęcie, uważała za nagłą przymus wiary: „To wła-
śnie każe mi wierzyć” (LR, 62; ŚN, 162–163). W eseju *Czy walczyliśmy o sprawie-
dliwość* uzna hymn Pawłowy za największy absurd i czyste szaleństwo ze
strony Boga (EL, 48–49)⁷³.

Paradoks siły w bez-sile

Chrystus, który dobrowolnie unia się do kondycji człowieka i pozbawia
mocy Boga, to kolejny wątek rozważany w oratorium. W stacji XI libretto
przywołuje cytat z eseju *Langwedockie natchnienie* (O, 677; D, 607), w któ-
rym filozofka zauważa, że wszystko, co ma kontakt z siłą, traci wartość.
Zło, które tkwi w egzekwowaniu swojej przewagi, płami zarówno sprawcę,
jak i ofiarę. Jego istota zasadza się na uprzedmiotowieniu człowieka, uczyni-
eniu zeń bezwładnej materii pozbawionej woli. Jedynym remedium jest
uchylenie się spod prawa siły, co możliwe jest na mocy miłości bezwarunko-
wej. Przesłaniem stacji XI jest próba przywrócenia godności istocie ludzkiej
i wyzwolenia jej z niewoli przemocy – padania jej ofiarą, ale także jej stoso-
wania. Chrystus wyzwala człowieka spod jarzma siły, ukazując swoją wła-
dzę w bez-sile. Hans Urs von Balthasar wskazuje, że jedną z największych
tajemnic krzyża jest „uderzenie całego ciężaru grzechu na totalną bez-siłę
kenotycznego życia”⁷⁴. Tworzywo muzyczne zdaje się tę niezgłębianą logikę
oddawać poprzez dwa przeciwstawne bloki dynamiczne: pierwszy, okre-
ślony *misterioso*, drugi z określeniami wykonawczymi od *agitato* po *molto agi-
tato con forza*. To brzmieniowe rozszczepienie pokazuje również dwoistość
rzeczywistości, w której żyje Weil – wojenne królestwo siły i bezsilność
oraz dyskrecję doświadczenia mistycznego.

Pokarmem głód

W miarę upływu czasu, szczególnie w ostatnim roku życia, widoczne
jest wycofanie się Weil z życia społecznego. Pióro, które przenosi jej myśl
w świat mistycznych przeżyć, zaczyna dominować nad wolą rzeczywistego
zaangażowania na polu bitwy. Świat stał się miejscem, w którym dokonuje

się w naturę niewolnika. Zredukować się do punktu, jaki się zajmuje w przestrzeni i czasie.
Do niczego.

Pozbawić się wyimaginowanego królowania nad światem, aby się ograniczyć do
punktu, który zajmuje się w przestrzeni i czasie. Samotność absolutna. Wtedy posiada się
prawdę świata”].

⁷³ S. Weil, *Czy walczyliśmy o sprawiedliwość?*, [w:] *Wybór pism*, t. 2, tłum. Wydawnictwo
KRAĞ, Warszawa 1983, s. 408.

⁷⁴ H. Urs von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 3/2: *Teologia*, cz. 2: *Nowy Testa-
ment...*, s. 169.

się nieustanny gwałt na wolnej woli. Ludzie ogarnięci – jak konstatuje filozofka – szaleństwem miłości odczuwają głód sprawiedliwości. Cierpią z powodu braku najistotniejszego pokarmu duchowego. Pragną, „aby zdolność wolnego wyboru rozszerzyła się na cały świat, na wszystkie formy życia ludzkiego” (EL, 49)⁷⁵. Libretto XII stacji w całości podejmuje wątek głodu. Fizyczne łaknienie – podjęcie przez Weil solidarnego postu z głodującymi Francuzami, które przyczyniło się ostatecznie do śmierci filozofki – było najlepszym sposobem doświadczenia własnej niewystarczalności i zależności, chroniących przed fałszywym obrazem ludzkiej wszechmocy. Jeśli człowiek „karmi się” głodem, utrzymując pustkę wewnętrzną, otrzymuje pełnię pokarmu obecną w Bogu (PG, 47).

Synchronia życia i śmierci

W XIII stacji oratorium Weil przedstawiona jest w momencie powolnego odchodzenia ze świata – granicznej chwili między życiem a śmiercią. W swoich notatnikach łączy ze sobą te dwa stany na swój paradoksalny sposób, twierdząc, że pełnię życia osiąga się poprzez ostateczne odejście. Wyzwoleniem człowieka spod jarzma siły ciężkości, a więc orientacji na wzmacnianie „ja”, jest uczynienie ze śmierci sposobu życia, tj. całkowitej akceptacji jej nieuchronności (OC VI, C I, 335). Udana śmierć to dla myślicielki więcej niż dobre życie (CS, 213; SM, 290). Jej celem było umrzeć w stanie duszy podobnym do opuszczonego Chrystusa, którego całym pragnieniem był Bóg (CS, 109; ŚN, 71). Weil umiera przedwcześnie, mając zaledwie 34 lata. Libretto XIV stacji ukazuje ten moment jako spełnienie anonimowej ofiary, jaką filozofka ponosi za świat i ludzkość pogrążoną w kłamstwie, zdradach i bestialstwie. Jednak pragnienie złożenia z siebie ofiary jest czymś dla Weil o wiele mniej cennym niż doświadczenie krzyża (OC VI, C III, 101). W męce krzyżowej bowiem tkwi nieusuwalna sprzeczność, którą stanowi jednoczesność dobrowolnej ofiary i kary wymierzonej wbrew sobie. Stąd nie można osiągnąć krzyża dla siebie własną chęcią (PG, 103–104, 120; ŚN, 214–215, 220).

Harmonia przeciwieństw

Filozofka, zapatrzona w pitagorejczyków, upatrywała odkupienia świata w równowadze, a ściślej w harmonii przeciwieństw, doprowadzonych do ekstremów (IP, 28–29, 70, 127, 129–132, 139, 163–164, 168)⁷⁶. Stąd śmierć krzyżowa, w której dochodzi do zderzenia największego zła (PG, 36; ŚN, 263) z dobrem absolutnym (CS, 277; ŚN, 79), jest dla Weil doskonałym spełnieniem greckiej równowagi. Warto jednak zaznaczyć, że w tym przypadku zło nie jest równe w swojej mocy dobru absolutnemu, jest jakościowo

⁷⁵ S. Weil, *Czy walczyliśmy o sprawiedliwość?...*, s. 409.

⁷⁶ Weilowska harmonia nie oznacza jednak pomieszania przeciwieństw lub godzenia ich na siłę. Ich jedność może zostać dostrzeżona dzięki miłosnej kontemplacji, w której kontradykcje schodzą się w jedną i tę samą rzecz. Tego rodzaju kontemplatywnym zamyśleniem – jak twierdzi Weil – jest między innymi poezja. Dokonująca się w procesie twórczym obserwacja rzeczy wywołującej wzruszenie doprowadza do punktu, w którym radość i cierpienie stają się jednym i tym samym (O, 678; D, 608; IP, 127–130; SM, 104–106).

różne i niewspółmierne (PG, 84; ŚN, 104). Filozofka wyjaśnia, że chodzi tutaj przede wszystkim o jednoczesność bezgranicznego cierpienia wywołanego milczeniem Boga w momencie śmierci krzyżowej i wołania opuszczonego Chrystusa, który jest uosobieniem czystego dobra. Jezus wyniszczył swoje „ja” z łaski, następnie zaś – przyjmując na siebie Golgotę – doznał ciosu z zewnątrz, który również mógłby spowodować takie samo spustoszenie. Jako że „ja” już nie istniało, nie zostało dotknięte, ale to, co uległo zniszczeniu, to poczucie obecności Boga. Taki stan Weil nazywa cierpieniem odkupiającym (PG, 36; ŚN, 263).

Tę równoczesność przeciwieństw pokazuje umuzyczenie XV stacji – w zakresie dynamiki (przechodzenia od *piano* do *sfz*) i w obrębie kontrastowej artykulacji. W tworzywie słownym tej części, autor libretta wskazuje, że Weil, wyniszczając siebie ostatecznie i traktując moment swojej śmierci jako probierz dobrze spełnionego życia, zyskuje zmartwychwstanie, o które wcale nie zabiega, o czym świadczy zacytowany fragment z *Cahiers*: „Ne pas croire à l’immortalité de l’âme, mais regarder toute la vie comme destinée à préparer l’instant de la mort...” (OC VI, C III, 168)⁷⁷. Kilka akapitów wcześniej filozofka zanotowała, że wiara w nieśmiertelność rozpuszcza czystą gorycz i samą realność śmierci, która „jest dla nas najcenniejszym darem od Boskiej Opatrzności” (OC VI, C III, 166). Tym, co najbardziej wartościowe w chwili odejścia ze świata, jest kontakt z najczystsza prawdą (PG, 12-13; ŚN, 257). Wydaje się, że weilowska myśl o śmierci, która jest niezbywalnym elementem życia, była w największej mierze powiązana z pragnieniem dotarcia do tego, co prawdziwe. „Aimer la vérité signifie supporter le vide, et par suite accepter la mort. La vérité est du côté de la mort” (PG, 19)⁷⁸. W innym miejscu dodała: „C’est pourquoi il n’y a pas d’amour de la vérité sans un consentement sans réserve à la mort. La croix du Christ est la seule porte de la connaissance” (PG, 69-70)⁷⁹. Akceptacja śmierci to także najwyższy wymiar oderwania się od siły ciężenia. Etapami, dzięki którym ten stan można osiągnąć, są kontemplacja tego, co piękne, cierpienie bez pocieszenia czy właśnie śmierć bez wiary w nieśmiertelność. Każde z tych ćwiczeń duchowych Weil określa jako *μεταξὺ* – postawę pośredniczenia, bycia „pośrodku”, które stanowi pomost do dziedziny transcendencji (OC VI, C I, 411).

Od paradoksu do kenozy

La Passion de Simone pokazuje filozofkę jako osobę, której podstawowym dążeniem było złożenie ofiary z siebie. Weil – prawdopodobnie – uznałaby to za nieprawdę. Niemniej muzyczny portret wyzyskuje inną, ważniejszą cechę jej osobowości twórczej: nigdy niezastygającą myśl, dyskurs toczony z samą sobą, siebie się pozbywający, podwójny. Ten dualizm jest już

⁷⁷ „Nie wierzyć w nieśmiertelność duszy, ale patrzeć na całe życie jako przeznaczone na przygotowanie się na moment śmierci”.

⁷⁸ „Kochać prawdę, to znaczy umieć znieść pustkę, a zatem godzić się na śmierć. Prawda jest po stronie śmierci” (ŚN, 257).

⁷⁹ „Dlatego też nie ma miłości prawdy bez pełnej zgody na śmierć. Chrystusowy krzyż jest jedyną drogą poznania” (ŚN, 283).

widoczny w I stacji *La Passion de Simone*, w której narratorka przywołuje filozofkę za pomocą oksymoronicznego zwrotu: „Simone, petite soeur, grande soeur!”. Z jednej strony jest to wątek franciszkański (Weil była pod wielkim wrażeniem Biedaczyny z Asyżu), z drugiej zaś pokazuje, jak dalece paradoks odcisnął się na twórczości i życiu filozofki. Poszczególne stacje wyzyskują kolejne oblicza sprzeczności, z których utkana była jej tożsamość: jako kobiety zmagającej się ze współczesnymi sobie stereotypami związanymi z kobiecością (IV stacja), intelektualistki i robotnicy (V i VI stacja), filozofki zakochanej w tym, co nie istnieje (I i XV stacja), myślicielki upatrującej siły w bezsilności (stacja XI), osoby karmiącej się głodem (stacja XII), wierzącej, choć uznającej konieczność oczyszczenia przez ateizm, stojącej uparcie na progu Kościoła katolickiego, by w opinii odbiorców jej dzieła zostać następnie nazwaną „świętą poza Kościołem”. W samej strukturze muzycznej *La Passion de Simone* jej tożsamość chyba najlepiej ilustruje zawołanie imienia Simone w partii chóru w II stacji. Pierwsza sylaba to synchronicznie brzmiąca sekunda mała – jedno z najsilniej dysonujących współbrzmień, choć jego dźwięki dzieli najmniejsza odległość. W tym momencie na myśl przychodzą słowa Simone Weil, która porównywała absolutne oddalenie „pomiędzy Bogiem a Bogiem” wcielonemu do „dwóch nut oddzielnych, a zlewających się ze sobą, jak harmonia czysta i rozdzierająca zarazem” (O, 697; D, 626).

Wszystkie te sprzeczności – dotykające życia, języka oraz samych koncepcji filozoficznych Weil – ostatecznie prowadzą filozofkę do odkrycia największego paradoksu: haniebnej śmierci wcielonego Boga, umierającego jak złoczyńca, choć będącego w istocie obrazem najczystszej dobroci, Boga-Syna, który w ciszy („nawet nie otworzył ust swoich” – Iz 53, 7) wydaje sam siebie swojemu stworzeniu, Boga-Ojca, który „dla nas grzechem uczynił Tego, który nie znał grzechu” (2 Kor 5, 21), Boga, który choć objawiony w ciele, pozostaje wciąż ukryty, bo świat Go nie rozpoznał, w końcu Boga, który w spełnieniu kenozy wywołuje zgorszenie i zwątpienie (Mt 26, 31)⁸⁰. Ukrzyżowany Mesjasz jest „sprzecznością samą w sobie”⁸¹, „kamieniem obrazy i skałą potknięcia się, [...] pułapką i sidłem” (Iz 8, 14). Ale to właśnie w tych paradoksach – według Weil – kryje się ostateczne zbawienie. Tę samą optykę zdaje się reprezentować Hans Urs von Balthasar, który kenozytyczno-paradoksalną logikę tłumaczy następująco:

Ale dopiero na krzyżu spełnia się rzeczywiście paradoks: mający pełnię władzy Syn, którego Bóg zsyła w ciele jako swoje Słowo, tam, gdzie staje się całkowicie tożsamy z grzesznym ciałem (Rz 8, 3), przestaje być Słowem, aby być tylko miejscem dla uderzającej woli Ojca. Ta wola „staje się” Słowu, sama właściwie nie jest słowem. Mimo to właśnie teraz zamilkłe

⁸⁰ Weil zwraca uwagę na źródłową sprzeczność tożsamości Boga chrześcijańskiego: „Contradiction, comme Dieu un et trois, le Christ homme et Dieu, l’hostie matière et chair de Dieu” (OC VI, C III, 466). [„Sprzeczność, jak Bóg w Trójcy, Chrystus człowiek i Bóg, hostia materialna i ciało Boga”].

⁸¹ H. Urs von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 3/2: *Teologia*, cz. 2: *Nowy Testament...*, s. 179.

Słowo uzyskuje absolutną przejrzystość na Ojca, który wyraża się w tym jak nigdy dotąd. To miejsce naznacza całe Janowe rozumienie Logosu. I słusznie: bowiem Ten, który dźwiga tak skrajne cierpienie, nie może być „ciałem podobnym do grzechu”, nie może nawet być bezgrzeszny na sposób ludzki; dla tej najwyższej władzy wypowiadającego się Ojca musi być jedynym właściwym medium, które przez swoją wytrzymałość samo okazuje się boskie. Aż po skrajne opuszczenie przez Boga może iść tylko sam Bóg⁸².

Muzyka – jako sztuka pozbawiona zewnętrznej materii – istniejąca w sposób sprzecznościowy⁸³ jako zjawisko istniejące w czasie swojego wybrzmiewania wydaje się idealnym medium dla wyrażenia weilowskich aporii, ale także odzwierciedlenia jej specyficznej egzystencji balansującej na granicy życia zaangażowanego w świat i poszukiwania prawd stojących po stronie śmierci.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA W JĘZYKU FRANCUSKIM (SIMONE WEIL)

- Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris 1957. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/Ecrits_de_Londres/ecrits_de_londres.pdf [dostęp 13.04.2021].
- Intuitions pré-chrétiennes*, Paris 1951. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/intuitions_pre_chretiennes/intuitions_pre_chretiennes.pdf [dostęp 13.04.2021].
- La connaissance surnaturelle*, Paris 1950. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/connaissance_surnaturelle/connaissance_surnaturelle.pdf [dostęp 13.04.2021].
- La pesanteur et la grâce*, Paris 1947. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/pesanteur_et_grace/pesanteur_et_grace.pdf [dostęp 13.04.2021].
- Leçons de philosophie*, Paris 1959. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/lecons_de_philosophie/lecons_de_philosophie.pdf [dostęp 13.04.2021].
- Lettre à un religieux*, Paris 1951. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/lettre_a_un_religieux/lettre_a_un_religieux.pdf [dostęp 13.04.2021].
- Maalouf A., *La Passion de Simone. Chemin musical en quinze stations. Livret par Amin Maalouf*, [w książeczce do płyty:] K. Saariaho, D. Upshaw, Finnish Radio Symphony Orchestra, Tapiola Chamber Choir, Esa Pekka-Salonen, *La Passion de Simone*, ODE 1217-5, Helsinki: Ondine Oy 2013.
- Œuvres*, red. F. de Lussy, Paris 1999 (przedruk: 2011).
- Œuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 1, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 1994.

⁸² H. Urs von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 3/2: *Teologia*, cz. 2: *Nowy Testament...*, s. 171.

⁸³ Jak pisze w swojej znakomitej książce Jakub Momro: „Muzyka to egzystencja, czyli wcielone życie, a nie przedstawienie, eksponuje bowiem nieciągłość i sprzeczność jako zasadę istnienia – słuchanie ciągle, nieustanna artykulacja to po prostu dysfunkcja albo tortura”. J. Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne...*, s. 61.

Œuvres complètes, t. VI, *Cahiers*, vol. 2, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 1997.
Œuvres complètes, t. VI, *Cahiers*, vol. 3, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 2002.
Œuvres complètes, t. VI, *Cahiers*, vol. 4, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 2006.
Poèmes suivis de Venise sauvée; Lettre de Paul Valéry, Paris 1968.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA W JĘZYKU POLSKIM (SIMONE WEIL)

- Czy walczymy o sprawiedliwość?*, [w:] S. Weil, *Wybór pism*, t. II, Warszawa 1983, s. 405–418.
- Dzieła*, tłum. M. Frankiewicz, Poznań 2004.
- Myśli*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1985.
- Szaleństwo miłości i ostatnie listy*, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 2016.
- Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. A. Wielowieyski, Warszawa 1999.
- Wybór pism*, tłum. i oprac. C. Miłosz, Kraków 1991.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA (SIMONE WEIL)

- Baziak J., *Pasje i niepokoje Simone Weil*, Bydgoszcz 2001.
- Bingemer M.C., *Simone Weil: Mystic of Passion and Compassion*, transl. K.M. Kraft, foreword T. Estelrich, Eugene 2015. <https://doi.org/10.2307/j.ctt19705b5>
- Blum L.A., Seidler V.J., *A Truer Liberty: Simone Weil and Marxism*, New York–London 2010.
- Browning Helsel Ph., *Simone Weil's Passion Mysticism: The Paradox of Chronic Pain and the Transformation of the Cross*, „Pastoral Psychol.” 2009, vol. 58, no. 1, s. 55–63. <https://doi.org/10.1007/s11089-008-0161-y>
- Brueck K.T., *The Mysticism of Simone Weil and François Mauriac's Viper's Tangle: Affliction, Gravity, and Grâce*, „Mystics Quarterly” 1989, vol. 15, no. 4, s. 166–176. <https://www.jstor.org/stable/20716952> [dostęp 9.02.2021].
- Di Nicola J.P., *Mystique et laïcité*, [w:] *Simone Weil. Action et Contemplation*, coordination E. Gabellieri, M.-C. Lucchetti Bingemer, Paris 2008, s. 143–158.
- Evans J., RSM, Kourie Celia E.T., *Toward Understanding Mystical Consciousness: An Analysis of a Text from Simone Weil*, „Religion & Theology” 2003, vol. 10, no. 2, s. 149–165. <https://doi.org/10.1163/157430103X00024>
- Gutbrod G., *La notion du silence dans la poésie de Simone Weil*, „Revue d'Études Françaises” 2009, vol. 14, s. 189–196.
- Gutbrod G., *La technique poétique dans la pensée weilienne*, „Le Cahiers d'Histoire de la Philosophie”, collection dirigée par M. Caron, sous la direction de Ch. Delsol, préface par E. Gabellieri, Paris 2009, s. 543–555.
- Kinsey J., *Mathematics and the Mystical in the Thought of Simone Weil*, „Philosophical Investigations” 2020, vol. 43, no. 1–2, s. 77–100. <https://doi.org/10.1111/phn.12261>

- Little J.P., *Simone Weil and the Limits of Language*, [w:] *The Beauty that Saves: Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil*, ed. by J.M. Dunaway, E.O. Springsted, Macon, GA 1996, s. 39–54.
- Little J.P., *Simone Weil's Concept of Decreation*, [w:] *Simone Weil's Philosophy of Culture: Readings Toward a Divine Humanity*, ed. and introduced by R.H. Bell, Cambridge 1993, s. 25–51.
- Nevin T.R., *Simone Weil: Portrait of a Self-Exiled Jew*, Chapel Hill 1991.
- Pekonen O., *La sainte face de Simone nous examine*, „Tempus Perfectum” 2013, no. 11 („Kaija Saariaho: l'ombre du songe”, sous la direction de C. Mao-Takacs), s. 41–42.
- Petitdemange G., *Logos, cri, silence: Notes sur le Cahier 18 de Simone Weil*, „Archive de Philosophie” 2009, vol. 72, no. 4: „Simone Weil et la philosophie dans son histoire”, s. 645–659. <https://doi.org/10.3917/aphi.724.0645>
- Pétrement S., *Simone Weil: A Life*, tansl. R. Rosenthal, New York 1988.
- Pinnock S.K., *Mystical Selfhood and Women's Agency: Simone Weil and French Feminist Philosophy*, [w:] *The Relevance of the Radical: Simone Weil 100 Years Later*, ed. by A.R. Rozelle-Stone, L. Stone, New York 2010, s. 205–220.
- Rabedon C., Sigaux J.-L., *Simone Weil. Mystique et rebelle*, Paris 2008.
- Rozelle-Stone A.R., Stone L., *Atheism and Mysticism*, [w:] A.R. Rozelle-Stone, L. Stone, *Simone Weil and Theology*, London–New York 2013, s. 9–34.
- Rozelle-Stone A.R., Stone L., *Simone Weil and Theology*, London–New York 2013.
- Schumann M., *L'expérience religieuse de Simone Weil*, „Sud” 1990, nr 87/88: „Simone Weil, la soif de l'absolu”, s. 29–35.
- Springsted E.O., *Contradiction, Mystery, and The Use of Words in Simone Weil*, [w:] *The Beauty that Saves: Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil*, ed. by J.M. Dunaway, E.O. Springsted, Macon, GA 1996, s. 13–29.
- Tomczak P., *Les métaphores de l'être. Vers la poétique de la décréation*, [w:] *Simone Weil et le poétique*, sous la direction de J. Thélot, J.-M. Le Lannou, E. Sepsi, Paris 2007, s. 59–72.
- Vető M., *Mystique et décréation*, [w:] *Simone Weil. Philosophie, mystique, esthétique*, sous la direction de G. Gutbrod, J. Janiaud, E. Sepsi, Paris 2012, s. 143–155.
- Yourgrau P., *Simone Weil*, London 2011.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (KAIJA SAARIAHO)

- Maalouf A., *La Passion de Simone. Chemin musical en quinze stations. Livret par Amin Maalouf*, [w książeczce do płyty:] K. Saariaho, D. Upshaw, Finnish Radio Symphony Orchestra, Tapiola Chamber Choir, Esa Pekka-Salonen, *La Passion de Simone*, ODE 1217–5, Helsinki: Ondine Oy 2013, s. 23–34.
- Saariaho K., *La Passion de Simone for soprano solo, chorus, orchestra. Libretto by Amin Maalouf*, London 2008.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA (KAIJA SAARIAHO)

- Barrière A., *Théâtre musical, théâtre de la musique. La rencontre de Kaija Saariaho et Peter Sellars*, „Tempus Perfectum” 2013, no. 11, s. 25–31.
- „Gdy komponuję, nie myślę o sobie, liczy się tylko muzyka”. Z Kaiją Saariaho rozmawia Agnieszka Draus, „Teoria Muzyki” 2017, nr 11, s. 121–127.
- Kucia K., *Figura kenozy w literaturze i muzyce. Przypadek oratorium La Passion de Simone Kaiji Saariaho*, „Rocznik Komparatystyczny” 2017, nr 8, s. 231–261. <https://doi.org/10.18276/rk.2017.8-11>
- Mao-Takacs C., Saariaho K., *L'aile de l'ombre, conversation avec Kaija Saariaho*, „Tempus Perfectum” 2013, nr 11, s. 7–14.
- Moisala P., *Kaija Saariaho*, Chicago 2009.
- Roth S., [książeczka do płyty, w:] K. Saariaho, K. Mattila, A. Karttunen, C. Eschenbach, *Notes on Light, Orion, Mirage*, Helsinki: Ondine Inc. 2008, s. 9–11.
- Saariaho K., *Le passage des frontières. Écrits sur la musique*, transl. S. Roth, Paris 2013.

BIBLIOGRAFIA OGÓLNA - KONTEKSTY

- Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Eliot T.S., *Collected Poems 1902–1962*, New York 1970.
- Eliot T.S., *Jałowa ziemia*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 1989.
- Forajter W., *Paradoks* [hasło], [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 363–367.
- Frye N., *Wielki Kod. Biblia i literatura*, tłum. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998.
- Momro J., *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków 2020.
- O'Connor F., *The Habit of Being*, New York 1979.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2003, <https://biblia.deon.pl> [dostęp 13.04.2021].
- Platon, *Państwo*, tłum., wstępem i komentarzami opatrzył W. Witwicki, Kęty 2003.
- Urs von Balthasar H., *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. III/II: *Teologia*, cz. 2: *Nowy Testament*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 2010.


Katarzyna Kucia-Kuśmierska – ukończyła studia komparatystyczne na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie pracuje na stanowisku asystenta w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki UJ. Interesuje się problematyką szeroko rozumianych związków muzyki z literaturą. Píše pracę doktorską zatytułowaną „*Kenosis. Simone Weil i Kaija Saariaho*” pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Hejmeja. Jest

również absolwentką Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu solowego. Obecnie studiuje flet poprzeczny w zakresie muzyki jazzowej także w krakowskiej Akademii Muzycznej. Najważniejsze publikacje: *Teologia na granicy słowa, muzyki i obrazu. Przypadek opery „Saint-François d'Assise” Oliviera Messiaena*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, red. M. Skwara, s. 177-197; *Figura kenozy w literaturze i muzyce. Przypadek oratorium „La Passion de Simone” Kaiji Saariaho*, „Rocznik Komparatystyczny” 2017, nr 8, red. M. Skwara, s. 231-261; *Kierkegaard słucha „Don Giovanniego” Mozarta. Muzyka a inne media*, „Konteksty Kultury” 2013, nr 10 B, s. 326-336.



© 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/>)

MONIKA KULESZA
Katolicki Uniwersytet Lubelski

 <https://orcid.org/0000-0002-9588-5950>



Powinowactwa i koligacje artystyczne Celiny Michałowskiej*

STRESZCZENIE

Celem niniejszego opracowania jest ukazanie artystycznych powinowactw niepokalańskiej artystki malarki Celiny Michałowskiej, córki i jedynej uczennicy Piotra Michałowskiego, najwybitniejszego przedstawiciela romantycznego nurtu w polskim malarstwie XIX-wiecznym. Wielość uprawianych przez Michałowską artystycznych dziedzin i rozmaite alianse, jakie między nimi się dokonywały, pozwala umieścić ów obszar badawczy w polu swoistego korespondowania sztuk. W pracy omawia się także jedyną w swoim rodzaju sieć artystycznych relacji, jakie wiązały Michałowską nie tylko z innymi niepokalańskimi artystkami, ale także z członkami jej znamienitej i wykształconej rodziny, którzy parali się malarstwem, muzyką, pisarstwem, co miało niebagatelny wpływ na artystyczny rozmach w życiu i twórczości Celiny Michałowskiej.

Słowa kluczowe

Celina Michałowska, Piotr Michałowski, Jazłowiec, niepokalanek, korespondencja sztuk

* Pragnę w tym miejscu podziękować s. Janinie Martynusce za udostępnienie epistolografii oraz materiałów ikonograficznych związanych z sylwetką Celiny Michałowskiej, będących własnością Archiwum Głównego Sióstr Niepokalanek w Szymanowie. Dziękuję także Siostrze za Jej nieustającą życzliwość, wsparcie oraz wszelkie konsultacje naukowe, niezbędne dla powstania niniejszej pracy.

SUMMARY

Affinities and Artistic Affiliations of Celina Michałowska

The aim of this study is to present the artistic affinities of Celina Michałowska, a painter and a member of the Congregation of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary as well as daughter and only student of Piotr Michałowski, the most outstanding representative of the Romantic trend in Polish painting of the 19th century. The multitude of fields of art practised by Michałowska and the various alliances between them make it possible to place this research area in the field of specific correspondence between different arts. The work also discusses the unique network of artistic relations that bound Michałowska not only with other artists from the congregation but also with the members of her distinguished and educated family who were involved in painting, music, writing, which had a considerable influence on the artistic momentum in the life and work of Celina Michałowska.

Keywords

Celina Michałowska, Piotr Michałowski, Jazłowiec, Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary, correspondence of arts

Ja wczoraj weszłam w posiadanie malarni i jestem pod jej urokiem; taka cisza, takie odosobnienie jakby się było za światłem, a takie obfite przewyborne światło, bez słońca i bez odbłasków od murów. Rafael mógłby w niej malować.

Celina Michałowska¹

Fuzje sztuk

W niniejszym opracowaniu chciałabym przyrzeć się twórczości zakonnej artystki malarki, Celiny Michałowskiej² (1836–1916) – jako takiemu obszarowi działalności, w którym można prześledzić opis unikalnej filiacji między poszczególnymi kręgami sztuk. Wielość uprawianych przez Michałowską artystycznych dziedzin i rozmaite alianse, jakie między nimi się dokonywały, pozwalają umieścić ów obszar badawczy w polu swobodnego korespondowania sztuk. Ubogacający kontekst dla tak zarysowanego obszaru badawczego stanowić może jedyna w swoim rodzaju sieć

¹ *List Celiny Michałowskiej do sióstr Jarostawskich* z dn. 10.10, [b.r.], Jazłowiec, Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek [dalej jako AGSN], sygn. P. 79. 4. I. 47. W dalszym ciągu pracy sygnaturę umieszczają będę w nawiasie kwadratowym, po cytowanym liście.

² W roku 1867 wstąpiła ona do Zgromadzenia Sióstr Niepokalanego Poczęcia NMP. Poświęciła jej prace: „*Genialne diablę*”. *Jazłowieckie dzieje Celiny Michałowskiej*, [w:] *Polskie życie kulturalno-literackie od 1864 roku na ziemiach obecnej Ukrainy*, Lublin 2017; *Kierownictwo duchowe w listach Marceliny Darowskiej*, [w:] *Sacrum w doświadczeniu kobiet. Kulturowe perspektywy. Polska i światowa*, red. D. Kalinowski i E. Juchniewicz, Słupsk 2018; *Amazonka, malarka, zakonnica*, „Tematy i Konteksty” 2019, nr 9 (14); *Literatura w kręgu unijnych zbliżeń. W 450. rocznicę Unii Lubelskiej*, red. W. Maryjka, M. Stanisław, G. Trościński, Rzeszów 2019, s. 536–563.

artystycznych relacji, wiążących Michałowską nie tylko z innymi niepokalańskimi artystkami, ale także z członkami jej znamienitej i wykształconej rodziny, wśród których uprawianie muzyki, malarstwa, a także paranie się pisarstwem nie należały bynajmniej do rzadkości. Jak mawiała Michałowska o swej rodzinie: „Wszystko bowiem w tym domu zwrócone było w dziedzinę umysłu i sztuk pięknych, a dzieci od pieluch w tym kierunku prowadzono”³.

Postaram się zatem ukazać wielorakie dokonania artystyczne Michałowskiej w świetle intermedialności, postrzeganej jako „ogólne zjawisko, które obejmuje wszelkie relacje, tematy i problemy tradycyjnie stanowiące pole badań międzyartystycznych”⁴. Jakkolwiek czasy, w których żyła Michałowska, trudno określać jako rzeczywistość medialną i zmediatyzowaną, to przecież jednak można w refleksji nad jej postacią przywołać kontekst intermedialności, ukazującej rzeczywistość jako „odnoszącą się do różnych zjawisk artystycznych i kulturowych”, popierającą „wszelkie możliwe związki i fuzje sztuk, do których dochodziło od starożytności po wiek XXI”⁵.

Artystka zapoznana

Celina Michałowska jest nieznaną córką znanego ojca – Piotra Michałowskiego, najwybitniejszego przedstawiciela romantycznego nurtu w polskim malarstwie dziewiętnastowiecznym. Mało kto ma świadomość, że Celina była jedyną jego uczennicą, a Michałowski godzinami spędzał czas na zapoznawaniu córki ze znanymi sobie technikami malarstwa⁶. Celina malowała do końca swych sędziwych lat, czyli niemalże do 80. roku życia, ale jej twórczość artystyczna jest prawie nieznaną, tak z racji rozproszenia i niezachowania się jej dorobku (na skutek zniszczeń wojennych), jak i z racji tego, że pół wieku spędziła jako zakonnica w klasztorach niepokalańskich. To w bardzo istotny, acz niesłuszny sposób wyłączyło jej dokonania artystyczne ze świadomości zarówno jej współczesnych, jak też potomnych, który to stan utrzymuje się w większości po dziś dzień. Oto jeden z nielicznych głosów opisujących charakter jej malarstwa:

³ C. Michałowska, *Piotr Michałowski. Rys życia, zawód artystyczny, działalność w życiu publicznym*, Kraków 1911, s. 17.

⁴ Nawiązuję tu do stanowiska Andrzeja Hejmeja: „Ten szczególnie związany z rozumieniem intermedialności jest dla mnie wyjątkowo ważny: o ile bowiem jeszcze pod koniec lat 90. intermedialność łączono głównie z trzema rodzajami relacji, a mianowicie ogólnymi związkami między mediami, transformacjami określonego medium w inne oraz rozmaitymi fuzjami mediów (Claus Clüver wskazuje jako przykład takiej optyki badawczej tom z 1998 roku *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* pod redakcją Jörga Helbiga), o tyle dzisiaj, dwie dekady później, bezpieczniej byłoby – podążając także za Clüverem – powiedzieć nie tylko, że «intermedialność musi być postrzegana jako ogólne zjawisko, które obejmuje wszelkie relacje, tematy i problemy tradycyjnie stanowiące pole badań międzyartystycznych [Interarts Studies]». A. Hejmej, *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, s. 13.

⁵ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 99.

⁶ Niektórzy wskazują tutaj jeszcze Maksymiliana Oborskiego, przyjaciela artysty, jako malarza amatora korzystającego ze wskazówek Michałowskiego. Zob. *Piotr Michałowski*, album, wstęp J. Sienkiewicz, Warszawa 1959, s. 48.

Twórczość Celiny Michałowskiej obejmuje malarstwo religijne i portretowe. Jej nieliczne, zachowane, wczesne prace wykazują bardzo silny wpływ malarstwa ojca, zarówno w tematyce dzieł, jak i w sposobie kompozycji oraz środków warsztatowych – szerokiej plamy barwnej, umownej szkicowości. Pojedyncze ocalałe akwarele przedstawiają studia portretowe, jeźdźców konnych i zwierzęta. Znane jedynie z reprodukcji wielopostaciowe sceny religijne przeznaczone do dekoracji domu zakonnego w Jazłowcu oraz późniejsze duże kompozycje, znajdujące się w Nowym Sączu, są utrzymane w konwencji akademickiej idealizowanej sztuki religijnej. Zespół dziewięciu portretów sióstr zakonnych⁷ oraz portret własny, powstałe na przełomie XIX i XX wieku, cechuje schematyzm pozy i uproszczony modelunek (znajdują się w domu Zgromadzenia Sióstr Niepokalanek w Szymanowie k. Warszawy)⁸.

Celina Michałowska, jeśli w ogóle jest przywoływana, to najczęściej przez historyków sztuki, ale bynajmniej nie z racji swych plastycznych dokonań, tylko raczej ze względu na to, że jest autorką książki o swoim ojcu, Piotrze Michałowskim⁹. Jego artystyczną sylwetkę umieściła w centrum swej pełnej hołdu narracji, sama zaś usunęła się całkowicie w cień (pisała pod kryptonimem N.N.), ani słowem nie zdradzając, że warsztat malarski sama kształciła pod baczным okiem ojca. Jej postawa usuwania się w cień została przyjęta nader pospiesznie przez kręgi historyków sztuki, dla których po dziś dzień jest ona mniej lub bardziej udatną biografką swego ojca, nie zaś malarką, której artystyczny żywot i dorobek zasługuje na pogłębioną i kompetentną analizę. Jakkolwiek figuruje w *Słowniku artystów polskich*, to jednak spis jej nielicznych zachowanych dzieł jest niekompletny i dawno wymaga rewizji i uzupełnień¹⁰. Rewizji i badawczej reinterpretacji wymaga również postrzeganie Michałowskiej li tylko jako malarki. Wachlarz jej artystycznych możliwości zdecydowanie wykraczał bowiem poza dziedzinę malarstwa.

Gdy trzydziestoletnia Celina wstąpiła w 1867 roku do Zgromadzenia Sióstr Niepokalanego Poczęcia NMP (którego siedziba znajdowała się w odrestaurowanym Pałacu Poniatowskich w Jazłowcu), przyjęła tam zakonne imię Marii Celiny od Trójcy Przenajświętszej. Zaś niepokalańska przełożona, Marcelina Darowska, tak pisała o jej postaci do Hieronima Kajsiewicza: „od znakomitego ojca wzięła w dzieciństwie piękny talent malarski i piękniejszy jeszcze charakter. Ten wielki patriota kształcił sam swoją córkę, którą szczególnie kochał”¹¹. Celina wносиła do zakonu jako „wiano” nie tylko swój talent malarski, ale także znakomitą znajomość języków francuskiego i angielskiego (co owocowało m.in. tłumaczeniami książek¹²).

⁷ Sprostować należy, iż zachowanych portretów sióstr zakonnych jest dwanaście, a trzy-nasty – portret Marceliny Darowskiej, znajduje się w Jarosławiu.

⁸ E. Charazińska, *Celina Michałowska*, [w:] *Artystki polskie. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. A. Morawińska, Warszawa 1991, s. 243.

⁹ C. Michałowska, *Piotr Michałowski...*

¹⁰ *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, Warszawa 1993, s. 512.

¹¹ Cyt. za: *Słownik artystów polskich...*, s. 512.

¹² Przetłumaczyła m.in. z języka angielskiego powieść religijną kardynała Nicolasa Wiesemana *Fabiola* (wydanie I – Kraków 1857).

Całymi dniami malowała w swej zakonnej pracowni z oszkloną ścianą północną, dostarczając ikonografii religijnej do niepokalańskich klasztorów, domów, ale także kościołów i cerkwi na Podolu. Jej warsztat musiał sprostać przeróżnym technikom malarskim, od olejnych obrazów ołtarzowych począwszy, a na freskach w korytarzach klasztornych skończywszy. Potrafiła także zająć się projektem ikonograficznym zakonnych kaplic. Jednocześnie udzielała znakomitych lekcji malarstwa i rysunku dla niepokalańskich wychowanek. Na tym nie wyczerpywał się jej pedagogiczny ferwor, bowiem prowadziła również zajęcia z estetyki, a także z historii Polski, do których to lekcji, gdy zachodziła taka konieczność, potrafiła pisać podręczniki. Najpewniej także w zakonie, na podstawie uprzednio zgromadzonych rodzinnych pamiątek i materiałów źródłowych, powstała jej książka o ojcu, wydana w Krakowie w roku 1911. To wszystko ukazuje Celinę jako kobietę parającą się różnymi sztukami. Nadto mało kto już dziś pamięta, iż doszła ona także do niemałej biegłości w innym frapującym rzemiośle, wiążącym się z koniecznością przygotowania strojów i „scenografii” do przedstawień jazłowieckiego teatru¹³, dla którego sztuki pisywała literacko uzdolniona niepokalanka Gertruda Skórczewska (pseudonim Margert).

Odrębną kwestią pozostaje „listowanie” Celiny do Marceliny Darowskiej oraz do innych siostr przebywających w pozostałych klasztorach niepokalańskich.

Owe rękopisy ponadstuletnich listów wskrzeszają dawno zapomniane, niezwykle świat kobiecej, siostrzanej społeczności, której serce biło w Jazłowcu. Swada, z jaką Michałowska pisała swoje listy, i jej erudycja, przebijająca nawet z opisu banalnych, codziennych spraw, tworzą z owego zbioru korespondencji swoistego rodzaju *ars epistolandi*. Nadto sensy artystyczne tutaj nie wyczerpują się, gdyż tę nieznaną do tej pory korespondencję można odczytywać, idąc za Skwarczyńską, jako tworzywo sztuki:

Każdy [list – przyp. M.K.] jest wyrazem aktu twórczego, bo kształtując tworzywo pewnej rzeczywistości za pomocą rozczynu własnego „ja”, stwarza nową rzeczywistość. Autor listu posługuje się tworzywem sztuki jak każdy artysta. [...] Wszelka twórcza manifestacja życia jest właściwie sztuką, i wszelka twórcza manifestacja życia wytwarza piękno¹⁴.

¹³ W sytuacji gdy trzeba było do owych historycznych spektakli ubrać kilka dziesiątek uczennic niepokalańskich, sprawa urastała do odrębnego rodzaju artystycznej profesji. Stroje musiały współgrać z duchem epoki, profilem sztuki, a estetyczną dbałość należało zachować począwszy od koloru rajstop, a na „sztucznych” klejnotach skończywszy. W korespondencji Celinie napotykałyśmy nierzadko figlarne w charakterze skargi związane z ogromem prac poświęconych wystawianiu historycznych sztuk oraz jej dowcipne konstatacje, jak chociażby tę z listu (pisanego 4 lutego 1887) do s. Kornelii od Ogrójca: „jedna pociecha będzie, jeśli nas Moskale wyrzną, to że już nigdy teatrem trapić się nie będziemy, nieprawdaż moja Siostrko Kornelio? A stanąwszy tam na sądzie przed Panem, rozłożymy przed Nim wszystkie nieświeże tarlatany, wszystkie stare kwiaty i szklane klejnoty, którymi się uświęcałyśmy na tym padole placzu, na niwie teatru! Zanim ta błoga chwila przyjdzie, gotuję się do męczeństwa [...]” [P. 79. 4. I; 9].

¹⁴ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 24, 55.

Trzeba przy tym jednocześnie pamiętać, że list nie powstaje intencjonalnie jako dzieło literackie, a do jego istoty nie należy sprostanie kryteriom oceny estetycznej, prowadzącej do „pojmowania listu jako czegoś literackiego”. „Zbyt łatwo zatracić istotne dla korespondencji



Ilustracja 1. Fragment listu Celiney Michałowskiej do Marceliny Darowskiej

Własność AGSN, sygn. P. 61.3. III

Jak dalece niepoślednia osobowość Celiney odciskała swój ślad nie tylko w dziełach plastycznych, ale także w jej stylu pisarskim, poświadczyc może chociażby relacja Gertrudy Skórzewskiej. W jej liście do Celiney Michałowskiej z 10 stycznia 1905 roku pada znamienna konstatacja o tym, jak korespondencję Celiney odbierała sama przełożona, Marcelina Darowska:

Siostrzo Celino! [...] Czytałam Jej [Matce – przyp. M.K.] Twój list [...]. Mateczka na zaczęcie Twego listu bardzo się roześmiała i słuchała go wesołutko. A kiedy doszło do zapytania: „Czy Matka Najdroższa czuje Polskę w powietrzu?” Mateczka odpowiedziała: „Czuję... Celinę w jej liście!” [P. 107. 1; 1.13].

Jednym słowem, Celina Michałowska, jej różnorodna artystyczna działalność, a także stała współpraca z innymi zakonnymi artystkami i literatkami, tworzą fascynujący obszar badawczy wielorakich relacji i inspiracji międzyartystycznych, którą to intermedialność – tak właśnie pojmowaną – można nadto rozpatrywać w różnych kluczach i odsłonach.

poczucie – przestrzega Skwarczyńska – że ona stawała się dziełem sztuki niezależnie od zamiaru autorów, i że rozważenie jej na płaszczyźnie jakoby równoczesności (jak rozważamy na przykład cykl wierszy) fałszuje jej istotę”. Tamże, s. 247–248.

Koligacje artystyczne. Dziadek i wnuczka

Nim przejdziemy do omówienia dawno już zapomnianych, a wielorako rysujących się aliansów artystycznych Michałowskiej, ważne jest, by przypomnieć, że na jej światowe obycie, wyrobienie towarzyskie, wykształcenie, śmiałość, z jaką posługiwała się nie tylko piędzlem, ale i piórem, z pewnością duży wpływ miało tak zwane dobre urodzenie, gdyż zarówno po mieczu, jak i po kądzieli pochodziła ona z rodzin o wielkich tradycjach. Nie bez powodu swą książkę o ojcu zaczyna od śmiałego nakreślenia budzącej respekt genealogii Michałowskich, a przez to i swojej. Równie imponujące były dzieje rodu jej matki – Julii z Ostrowskich. Pradziad Celinę, Tomasz Ostrowski, był ostatnim podskarbin Stanisława Augusta, zaś dziad, wojewoda Antoni Ostrowski, w pamięci potomnych zapisał się jako nieprzeciętnie uzdolniony reformator gospodarczy. Hieronim Kajsiewicz, budując obraz byłego dowódcy (w powstaniu listopadowym Antoni Ostrowski był dowódcą Gwardii Narodowej), rzekł, iż był on „pięknym reprezentantem dawnych panów niezepsutego chowu”¹⁵. To także Antoniego Ostrowskiego portretował Piotr Michałowski (dla którego Ostrowski był zarówno teściem, jak i zięciem), podkreślając jego arystokratyczną dumę, spokojną pewność siebie, a i męską urodę. Ze swoją córką, Julią (a żoną Piotra Michałowskiego), Antoni Ostrowski redagował na emigracji dzieło poświęcone jego ojcu, zatytułowane *Żywoć Tomasz Ostrowskiego* (Paryż 1836–1840, tomy 1–2)¹⁶. Bardzo możliwe, że owo dzieło oswoiło Celinę z faktem, że żywot ojca jak najbardziej może posłużyć za kanwę biograficznej opowieści¹⁷. Bo trzeba wspomnieć, iż dla Antoniego Ostrowskiego pisanie było jedną z wielu życiowych pasji. Warto w tym miejscu przywołać jego sylwiczne w charakterze dzieło *Ten biedny Mickiewicz*¹⁸ – traktujące o towiańskiej konwersji Mickiewicza. A przecież rzecz tę pisał Ostrowski z myślą pozostawienia owych zapisków najbliższej rodzinie, czyli zatem także z myślą o Celinie. Jak skonstatowała znawczyni tematu: „W swoim dzienniku-relacji Ostrowski przyjął konwencję pamiętnika pisanego z myślą o dzieciach i wnukach. Wojewoda zaznacza, iż «tym zaś bardziej jest to, co tu piszę, pisany bez ogródki, że dla was [tj. dzieci – przyp. M.K.] to piszę»”¹⁹. Antoni Ostrowski jako senator, mąż polityczny i niegdysiejszy dowódca Gwardii Narodowej czuł się jak najbardziej upoważniony do zabrania głosu w sprawie „ciemnej chmury mistycyzmu” poety, a nawet, jak pisał: „wyprowadzić, jeżeli się da, wielki jenijusz [Mickiewicza – przyp.

¹⁵ E. Wichrowska, *Wojewoda emigrant*, [w:] A. Ostrowski, *Ten biedny Mickiewicz. Zapiski z początków towiańszczyzny*. Z rękopisu odczytała, skomentowała i wstępem poprzedziła Elżbieta Z. Wichrowska, Gdańsk 2006, s. 6.

¹⁶ H. Mortkowicz-Olczakowa twierdzi, że Julia w Paryżu nie tylko redagowała, ale wręcz pomagała ojcu pisać życiorys swego dziadka – Tomasza. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Piotr Michałowski. Opowieść o życiu i twórczości*, Kraków 1958, s. 163.

¹⁷ Także swej pierwszej żonie Ostrowski poświęcił dwa dzienniki utrzymane w konwencji powieści sentymentalnej, pod znamienymi tytułami: *Dziennik uczuciów czyli elegia serca*, a także *Życie najlepszej żony opisane przez czulego jej małżonka dla kochanych dzieci*. Więcej na ten temat: E. Wichrowska, *Wojewoda emigrant...*, s. 12–13.

¹⁸ A. Ostrowski, *Ten biedny Mickiewicz...*

¹⁹ E. Wichrowska, *Wojewoda emigrant...*, s. 79.

M.K.] z niebezpiecznych nań, przez kogo nie wiem – zastawionych sidła²⁰. (Nie od rzeczy będzie wspomnieć w tym miejscu, iż Piotr Michałowski jest autorem akwarelowego portretu Towiańskiego, jakkolwiek towianizmowi nigdy nie uległ²¹).

Wzrastając w rodzinie o takich tradycjach, Celina miała prawo jako oczywistość traktować fakt, że wielkim postaciom należą się literackie i artystyczne pomniki. Jednakże to, iż w jej rodzinie pisało się, redagowało, tłumaczyło (w tym także Mickiewicza)²², nadal nie wyjaśnia owego fenomenu, że to Celina z niemalą swadą napisała biografię ojca w czasach, gdy pisarstwo kobiet nie było wcale taką oczywistością, a już tym bardziej pisarstwo zakonnice. A przecież w jej rodzinie nie brakowało mężczyzn parających się piórem – wszak jej wuj, Krystyn Piotr Celestyn Józef hr. Ostrowski, był uzdolnionym literatem, a nawet ubiegał się o katedrę literatur słowiańskich, konkurując z samym Mickiewiczem²³.

Zdaje się, że nie tylko artystyczne koligacje, wyrobienie i osławiona już inteligencja oraz niemały tupet Michałowskiej²⁴ predestynowały ją na kronikarkę talentu ojca, ale równie dużą rolę grała tutaj wielka przyjaźń i zażyłość, która łączyła ich oboje. To Celina ze wszystkich dzieci musiała być najbliższa swemu ojcu, o czym może świadczyć fakt, iż tajniki malarstwa przekazywał on właśnie jej. Warto w tym miejscu przypomnieć, jak wielką pasją Michałowskiego były oczywiście konie – malowane, szkicowane, studiowane z polotem niemającym sobie równych. Jakże wymowny zatem pozostaje fakt, że o ile swoje małe dzieci Michałowski malował czasem na kucach, o tyle w dorosłym życiu, jako amazonka, pozowała ojcu wielokrotnie już tylko Celina.

²⁰ Tamże, s. 56. Zapewne wizyta Mickiewicza złożona Ostrowskiemu w jego domostwie w Wersalu przy Boulevard de la Reine 121, a także chęć upamiętnienia tych chwil, wzmagały jeszcze pisarską pasję wojewody. Por. tamże.

²¹ Zob. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Piotr Michałowski...*, s. 201.

²² Na język francuski tłumaczył Mickiewicza wuj Celiny (brat jej matki) Krystyn Piotr Celestyn Józef hr. Ostrowski. Na język polski tłumaczył zaś utwory Honoré de Balzaca, Casimira Delavigne'a, Alfreda de Musseta, Alfreda de Vigny'ego, Williama Shakespeare'a. Zob. <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/krystyn-piotr-celestyn-jozef-ostrowski/> [dostęp 27.04.2021].

²³ Był on czynny zarówno w życiu politycznym, jak i literackim. Pisywał artykuły do czasopism francuskich, częstokroć w formie listów do wybitnych osobistości. Wyszyły one potem w trzypiętomowym dziele *Lettres slaves* (Paryż 1853-1865). Zainteresowanie sprawami Słowiańszczyzny, jak również pewne znaczenie w świecie intelektualnym Paryża spowodowały, iż Ostrowski miał nadzieję na otrzymanie katedry literatur słowiańskich w Collège de France. Dlatego w roku 1840 ubiegał się o nią razem z Mickiewiczem, sądząc, że ten nie przyjmie owej propozycji. Rozczarowaniem okazał się dla Ostrowskiego fakt, iż nie otrzymał tego stanowiska także po usunięciu Mickiewicza w roku 1844. W latach 60. utrzymywał kontakty z Cyprianem Kamilem Norwidem. Był autorem kilkudziesięciu utworów literackich, w tym kilkunastu przekładów (nie licząc drobnych artykułów i wierszy publikowanych w czasopiśmie). Wydał także dla czytelnika zachodniego dwutomowy informator o Polsce pt. *La Pologne historique, litteraire, monumentale et pittoresque* („Polska historyczna, literacka, monumentalna i malownicza”). Zob. <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/krystyn-piotr-celestyn-jozef-ostrowski/>.

²⁴ Stanisław Tarnowski miał rzec o Celinie, że „ma ona więcej rozumu niż wszystkie panny w kraju”. Cyt. za: H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak i Siostry Niepokalanki, *Poszłam ścieżką do Polski... i weszło. 150 lat pracy Zgromadzenia Sióstr Niepokalanki*, t. 1, Szymanów 2005, s. 583.



Ilustracja 2. Piotr Michałowski, *Amazonka (córka artysty Celina Michałowska)*²⁵

Źródło: M. Czapska-Michalik, *Piotr Michałowski [1800–1855]*, z serii „Ludzie Czasy Dzieła”, Warszawa 2007

Artystyczne filiacje. Ojciec i córka

Przyglądając się sferom inspiracji artystycznych w twórczości Celiny, można je prześledzić przede wszystkim w znaczącym wpływie ojca na warsztat malarski córki. „Jej nieliczne, zachowane, wczesne prace wykazują bardzo silny wpływ malarstwa Ojca zarówno w tematyce dzieł, jak i w sposobie kompozycji oraz środków warsztatowych – szerokiej palety barwnej, umownej szkicowości”²⁶.

Prowadzenie Michałowskiego jest widoczne nawet w tak „autorskim” gatunku malarskim, jakim jest autoportret. Jeszcze przed wstąpieniem do

²⁵ Obraz malowany ok. 1853–1855 r., olej na płótnie, znajduje się w Muzeum Literatury w Warszawie.

²⁶ Tamże.

zakonu Celina wykonała swoją malarską podobiznę²⁷, który to autoportret, według znawców, prawdopodobnie został osobiście poprawiony przez Michałowskiego²⁸. Celina Michałowska jako uczennica Piotra Michałowskiego to obszar badawczy przekraczający swoim rozmiarem ramy niniejszej pracy. Interesująca natomiast wydaje się okoliczność, że większość artystycznego dorobku Michałowskiej to obrazy o tematyce religijnej, podczas gdy jej ojciec (człowiek skądinąd bardzo religijny) nie namalował nigdy obrazu o charakterze sakralnym.

Jedną z niepokalańskich uczennic, Amelia Łączyńska (jej stryjem był Władysław Paygert, malarz z kręgu „szkoły monachijskiej”) wspominała, iż w jazłowieckiej malarni wisiały obrazy Michałowskiego i istotnie się wyróżniały:

Wśród ścian klasztornych, aż do znudzenia białych i czystych, [malarnia] stanowiła barwną oazę wesołych kolorów [...]. A z rzędów nie zawsze najzdolniejszych obrazków zakonnych adeptek sztuki wyłaniały się również prace siostry Celiny, a przede wszystkim uderzały znawców szkice samego Piotra Michałowskiego, dwa obrazy Mehoffera i kilka innych, prawdziwych mistrzów nieprzeciętnej wartości. [...] W malarni pachniało terpentyną, olejem i werniksem. Na szafkach stało kilka gipsowych głów odlanych z klasycznych rzeźb Apolla belwederskiego, Wenus miłońskiej, Niobe i innych... Jeden kąt obszernego pokoju odgradzony sztalugą był wyłącznie domeną siostry Celiny. Spędzała tam dni całe, malując coraz to innych świętych lub reprodukując obrazy mistrzów²⁹.

W innej z kolei relacji Łączyńskiej (która potem ukończyła wyższe studia malarskie w Krakowie) czytamy, że siostra Maria Celina, chcąc jak najlepiej nauczyć swoje wychowanki malarstwa, sięgała po dzieła swego ojca:

Zdarzało się, że wyjmowała z teczek skrawek brylistu, na którym jej ojciec, jakby od niechcienia, rzucił akwarelę szkic głowy starca. Na tym przykładzie tłumaczyła nam, jak należy kłaść farby, aby obraz wypadł czysto. „Bo z akwarelą to jest tak – musisz się zdecydować na kolor, położyć go raz i więcej nie wracać już do niego”. Gapiliśmy się na ten szkic i kręciliśmy głowami. Wzór był zbyt doskonały [...]. Opowiadała nam siostra Celina, jak wrywano sobie prace jej ojca w Paryżu, bo „uderzał w nich potężny rozmach pędzla, tak iż zdawało się, że władał nim jakby dzidą albo szablą, a nigdy mimo to nie rozmijał się z poprawnością kształtów i doskonałym wydobyciem przedmiotu”³⁰.

²⁷ Po latach wykonała także swój autoportret, tym razem już w białym zakonnym welonie.

²⁸ Zob. *Słownik artystów polskich...*, s. 512. Jak pisała o nim Alina Kowalczykowa: „Asceetyczny autoportret pozostawiła kształcąca się u boku ojca Celina Michałowska (przed 1855); twarz widoczna w półprofilu, bez idealizacji; długi nos, duże uszy, prosta bluzka bez ozdób”. A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, Wrocław 2008, s. 60.

²⁹ Cyt. za: R. Brzezińska, *Trzy portrety kobiecie z Jazłowcem w tle*, „Słowo” 1996, nr 217, s. 17.

³⁰ Tamże.

W niepokalańskim archiwum w Szymanowie zachowała się akwarela Celiny, która jest kopią akwareli Michałowskiego, znanego z zamiłowania do portretowania prostych ludzi.



Ilustracja 3. Akwarela Celiny Michałowskiej (na odwrocie napis:
Kopia Michałowskiego przez S. Celinę)

Własność AGSN, sygn. C II

Zapewne właśnie na podstawie takich właśnie dzieł ojca, Celina uczyła malować kolejne pokolenia uczennic.

Z przytoczonej relacji Amelii Łączyńskiej dowiadujemy się, iż Michałowska nie szczędziła wychowankom lekcji na temat warsztatu ojca, ale też z dużym oddaniem krzewiła wieści o jego sławie. W relacji tej późnej uczennicy usłyszeć można ponadto bardzo wyraźne echa tego, co potem na temat talentu i artystycznej wziętości Michałowskiego Celina zapisała w książce poświęconej ojcu. Z dumą relacjonowała tam, jak jego rysunki i akwarele „wrywano sobie” w Paryżu³¹. W innym z kolei fragmencie książki pisała:

Sposób jego olejny był równie śmiały jak akwarelowy, malował na grubych płótnach grubymi, szerokimi pędzlami, od razu, bez podmalowywania, alla prima. [...] Zdarzało mu się malować twarze różne, chwytając nieraz do studiów każdego, kto mu się nawinął. [...] Nie szło mu o podobanie się lub zastosowanie do panujących chwilowo wymagań, bo miłował samą tylko prawdę, ale prawdę szlachetną, nie spotworniałą i prostacką³².

Jednakże na tym się nie kończą wielorakie powiązania artystyczne między Michałowską a jej wielkim ojcem. Z rękopisu listu Celiny do Gertrudy

³¹ C. Michałowska, *Piotr Michałowski...*, s. 57.

³² Tamże, s. 64–65.

Skórzewskiej (pisanego 16 grudnia 1904 roku w Nowym Sączu³³) odczytać można niezwykle interesującą wiadomość o Piotrze Michałowskim. Otóż do „jego żywota”, czyli książki przez siebie napisanej, zrobiła Celina także portret ojca, gdyż była bardzo niekontenta z tych, jakie się do tej pory ukazywały. Portret ów miał także zawisnąć w Muzeum Krakowskim jako swoistego rodzaju pendant do obrazów ojca³⁴.

Teraz Ci powiem jeden mój interes – portret ojca, który zrobiłam w Jazłowcu na odbitkę do jego żywota, a na prośbę Linci³⁵, żeby był potem w Zakładzie S. Józefa³⁶, przyszło mi na myśl, żeby przekopiować dla Muzeum Krakowskiego, dokąd pragnę koniecznie namówić siostry, aby oddały całą jego pozostałość artystyczną – coraz więcej moim ojcem się zajmują, teraz znowu wyszły w dwóch zeszytach „Sztuki Polskiej” dwie odbitki jego robót i dwie recenzje znanego krytyka Jasińskiego, który pod niebiosa podnosi talent ojca – a portrety na tych publikacjach zawsze brzydkie. On był cały dla Kraju, pragnę, aby wszystko po nim było dla Kraju i aby było w muzeum podobieństwo jego nieujemne. Jeśli Matka na to pozwoli, oddam więc ten drugi portret siostrze na ten użytek [P. 114.3; 2.17].

Portret zrobiony „na odbitkę do jego żywota”, a także z myślą o umieszczeniu go w Muzeum Krakowskim³⁷, nie zachował się niestety do naszych czasów. Ale w przywoływanym liście napotykamy jeszcze jedną ważną informację. Otóż, to właśnie Celina należała na oddanie do muzeum w Krakowie, zazdrośnie skądinąd strzeżonych przez rodzinę (a przez to nieznaną szerszemu ogółowi), dzieł Michałowskiego³⁸. Kroniki jednakże milczą, ażeby oddała do owego muzeum te obrazy ojca, które przywiozła ze sobą do Jazłowca. Tak więc dzieła te „przez długie lata – aż do wygnania

³³ Celina nie napisała daty rocznej, ale można ją dopowiedzieć, gdyż zachował się stary datowany list Skórzewskiej, będący odpowiedzią na ten list.

³⁴ Warto zauważyć, iż owo artystyczne „sprzężenie”, to znaczy książka poświęcona Michałowskiemu, wystawa jego obrazów, namalowany do tego portret – stwarzają pole wzajemnych, międzyartystycznych odniesień. Wyprzedzają one obecne realizacje intermedialne, ukazujące się w konwencji literatury intermedialnej, jak chociażby: cykl „kontrafaktur” Stanisława Barańczaka „Podróż zimowa”. *Wiersze do muzyki Franza Schuberta* (1994), mianowicie wirtualne teksty wokalne, które stawiają interpretatora poezji zarazem w roli słuchacza Schubertowskiej muzyki; takie tomy poetyckie Wisławy Szymborskiej jak *Dwukropek* (2005) bądź *Wystarczy* (2011), z autorską recytacją na płycie CD, czy też serie intermedialne, dla których punktem wyjścia staje się np. *Winterreise* Schuberta, *Tryptyk rzymski* (m.in. muzyka Soyki, filmy Marka Luzara i Haliny Bisztygi). Zob. A. Hejmej, *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 244.

³⁵ Tak nazywano siostrę Celiny – Marię.

³⁶ Piotr Michałowski ufundował wraz z żoną Zakład św. Józefa dla Osieroconych Chłopców.

³⁷ Obecnie obrazy Michałowskiego znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie w Sukiennicach.

³⁸ Julia z Ostrowskich Michałowska po śmierci męża nie wyszła ponownie za mąż. Do końca życia opiekowała się sierocińcem fundacji Piotra Michałowskiego (działał do 1950 r.). Pełna petyzmu i rewerencji dla dorobku artystycznego męża, dbała o zachowanie jego malarskiej spuścizny w posiadaniu rodziny. Mimo rozlicznych próśb nie sprzedała żadnej pracy męża, dlatego m.in. przez wiele lat jego twórczość była praktycznie nieznaną społeczeństwu polskiemu.

w 1946 roku – zdobiły ściany biblioteki jazłowieckiej³⁹. To z kolei pomaga zrozumieć, w jak dobrym artystycznie środowisku mogły wzrastać wychowawice niepokalanek, kształcone w najlepszych malarskich tradycjach.

Michałowska, sztuki piękne i niepokalanek

Warto nadmienić, że wieloletnia niepokalańska przełożona, Matka Darowska, była niezwykle wyczulona na piękno i gdy wznosiła kolejne klasztory i zakłady niepokalańskie⁴⁰, bardzo zabiegała o ich estetykę, począwszy od starannie dobieranych miejsc, w których miały stanąć, a na architekturze i dbałości o rzemiosło artystyczne skończywszy⁴¹. Darowska dużą wagę przywiązywała także do wychowania estetycznego i różnorodnego uwrażliwiania na piękno. Jednakże, jak podkreślała Jabłońska-Deptuła, nie chodziło tutaj o modne ćwiczenie dziewcząt w „talentach”, żeby w salonie umiały „brzdąkać na fortepianie” czy też „namalować akwarelkę”⁴². Estetyka i sztuki piękne, wedle myśli Matki, „to dalszy ciąg lub druga strona tych dziejów i myśli ludzkości, co ujętą w formę słów, w dźwięk mowy ludzkiej – zowie się literaturą. To, w estetyce formą myśli i ducha sztuki piękne: muzyka, śpiew, malarstwo, taniec”⁴³. Nauczanie tych przedmiotów Darowska uzasadniała w ten sposób:

Wychowanki nasze uczyć się będą i historii sztuk pięknych i samychże sztuk pięknych, o ile je Opatrzność z natury uzdolni, bo jedno, jak drugie, posłuży w nich do rozwinięcia pojęcia i uczucia piękna, co stroną niezbędną w kobiecie, jakby w dobrym porządku z nią nierozdzielną, i jakby bez niej ona by całkowitą, że tak powiem, nie była⁴⁴.

Tak duża waga przywiązywana do przedmiotów estetycznych sprawiła, że niepokalańskie zakłady wychowawcze ciągle potrzebowały siostr-nauczycielek biegłych w sztukach plastycznych, ale też i w muzyce⁴⁵. Darowska skądinąd doskonale zdawała sobie sprawę z tego, co znaczy pozyskać dla zgromadzenia artystkę tak utalentowaną i wyrobioną jak

³⁹ *Poszłam siać do Polski...*, s. 76.

⁴⁰ Za rządów Matki Marceliny Darowskiej powstały klasztory: Jazłowiec (1863), gdzie obecnie mieści się Dom Rekolekcyjny bł. Marceliny Darowskiej, Jarosław (1875), Niżniów (1883), Nowy Sącz (1897), Słonim (1907), Szymanów (1908), gdzie od 1933 roku znajduje się dom generalny.

⁴¹ Wiele mówiąca jest okoliczność, że Darowska przeniosła młodziutkie zgromadzenie niepokalanek z Rzymu do Polski, ale zależało jej jednocześnie, żeby owo zgromadzenie miało też swój dom w Rzymie w celu niesienia „pomocy w kształceniu się w sztukach pięknych nauczycielkom zakładowym”. *Poszłam siać do Polski...*, s. 31. To wymownie świadczy o szacunku, jakim cieszyły się sztuki plastyczne w zgromadzeniu niepokalańskim.

⁴² E. Jabłońska-Deptuła, *Niepokalanki w polskim trwaniu*, Niepokalanów 1993, s. 203.

⁴³ M. Darowska, *O Naukach i Wychowaniu*, cyt. za: E. Jabłońska-Deptuła, *Niepokalanki...*, s. 203.

⁴⁴ Tamże. Jednak z całą roztropnością stwierdzała też, że nie każda kobieta nadaje się do pogłębianego kształtowania artystycznych talentów i utrzymywała, iż w jej zakładach „nie dopuścimy pracy marnej nad muzyką, śpiewem lub rysunkiem. [...] – co prowadzi do straty czasu, albo wytwarza dziwolągi w parodii sztuki”. Tamże.

⁴⁵ Zob. E. Jabłońska-Deptuła, *Niepokalanki...*, s. 204.

Michałowska. A i same uczennice wspominały z dumą po latach, że rysować uczyła ich córka Piotra Michałowskiego.

Mało komu wiadomo, że Darowska także parała się po amatorsku malowaniem. I tak Michałowska w liście do siostry Michaeli od Serca Jezusowego obwieszczała: „Posyłamy ci [...] pudełko malarskie Matki naszej i zobaczysz, że farb niewiele brakuje jak porównasz ze spisem i te ci pewnie nietrudno będzie sprowadzić, abyś mogła cudowności malować. [...] to pędzle, paleta etc. naszej Matki [...]” [P. 79. 4. I; 30]. Jednakże na tym nie wyczerpywała się artystyczna werwa Darowskiej. Jej charyzmat przełożenstwa musiał emanować z niej także i na szeroko pojętym polu artystycznym, gdyż nie wahała się poniekąd zastąpić Michałowskiego w roli nauczyciela malarstwa i udzielać lekcji samej Celinie. W liście Michałowskiej do siostry Kornelii od Ogrójca, pisanym w Jazłowcu 26 listopada [b.r.], natrafiamy na wiele mówiącą relację zakonnej malarki:

Miałam wczoraj nad wszelkie pojęcie miłą lekcję malarstwa, bo nauczycielem była sama Matka, która przez półtorej godziny przy mnie stała i pokazywała, jak mam wykańczać obraz do Burakówki⁴⁶ i nauczyła mnie pełno sposobów wybornych, których nie znałam, a wielce ulepszających koloryt i które mi niezmiernie nadal posłużą – to rozkosz mieć takiego mistrza! I nie dziw, że przy Jej ciągłym doglądaniu obraz się bardzo udał i ma ogólne powodzenie. Dlatego też Jadzia G., która niezmiernie szybko postępuje i do draperii mi dopomagała, ma go robić drugi raz dla domu. Obecnie maluję Ojca św. do Niżniowa, a i wiele innych rzeczy nam Matka tam obstalowuje [P. 79. 4. I; 7].

Z tejże relacji wyczytać można zaprawdę wiele o prawach, jakimi się rządziła artystyczna społeczność niepokalanek. Otóż nic bardziej zaszczytnego niż mieć lekcje u Darowskiej, która w oczach córki Michałowskiego uchodzi za mistrza malarstwa. Gdy jednak zważyć na fakt, iż Darowska potrafiła nauczyć Celinę takich technik, które „ulepszają koloryt”, a których sama Michałowska jeszcze nie знаła, widzimy, iż miano mistrza nadane Darowskiej nie musi być w tym względzie wyłącznie uznaniowe. Warto też zwrócić uwagę, że w liście pada istotne sformułowanie, iż Matka Darowska „obstalowuje” u sióstr wiele artystycznych dokonań. Znaczenie tego słowa to ni mniej ni więcej – zlecić rzemieślnikowi zrobienie czegoś. I zaprawdę oddaje ono najcelniej charakter artystycznego dowodzenia Matki we wspólnocie niepokalańskiej. Darowska z całą pewnością obdarzała sztuki piękne należytym szacunkiem i rewerencją, zależało jej na utrzymaniu tychże na wysokim poziomie w społeczności zakonnej (także, a może przede wszystkim, w odniesieniu do lekcji udzielanych niepokalańskim wychowankom). Jednocześnie przy tym utrzymywała z całą mocą: „Zakonnica w klasztorze nie kształci się na artystkę, lecz na nauczycielkę – a swoje zamiłowanie do sztuki poświęcić powinna potrzebie Zgromadzenia”⁴⁷. Zajmując się kwestią

⁴⁶ Burakówka (ukr. Буряківка, *Buriakiwka*) – wieś na Ukrainie.

⁴⁷ Cyt. za: *O wychowaniu. W oparciu o zasady Matki Marceliny Darowskiej*, oprac. Siostra Anuncjata od Trójcy Świętej, Jarosław 2010, s. 87. Natomiast o dziele wychowawczym niepokalanek Darowska twierdziła: „My nie dlatego wychowujemy dzieci, żeby je uczyć historii,

działalności artystycznej w niepokalańskim zgromadzeniu, nie wolno zapominać, że nie stanowiła ona przecież głównego powołania sióstr. Celina – jako Maria Celina od Trójcy Przenajświętszej – równie wiele czasu spędzała na modlitwie, jak i na malowaniu: „Dzieliła swój czas między kaplicę i malarnię, posłuszna w tym zresztą matce przełożonej”⁴⁸. To nie natchnienia niepokalańskich malarek, lecz wymogi i zapotrzebowanie na ikonografię religijną rozlicznych kościołów, cerkwi, kaplic, domów zgromadzenia dyktowały tematykę obrazów, a i tempo oraz kolejność, w jakiej dzieła miały powstawać. Wcale nie mniej liczyły się uzdolnione plastycznie uczennice niepokalanek i konieczność służenia im w rozwijaniu talentu – co Darowska i jej zakonnice traktowały nieskończenie poważnie⁴⁹. Jak mówiła sama Darowska: „bez dzieła wychowania nie byłoby niepokalanek”⁵⁰. Kwestie malarskiej weny sióstr, dojrzewania ich artystycznych osobowości, tudzież indywidualnego warsztatu, były tutaj, jak się zdaje, kwestiami drugoplanowymi. Bardzo być może, że właśnie i z tego także względu Darowska nie wahała się przewodzić artystycznie uzdolnionym zakonnicom – gdyż reguły uprawiania malarstwa w zakonie nie przystawały częstokroć do reguł obowiązujących w tak zwanym świecie. Przede wszystkim siostry, w tym także i Michałowska, malowały najczęściej anonimowo i na chwałę Bożą. Gdy zachodziła taka potrzeba, potrafiły w kilka malować jeden obraz, co przestaje dziwić, gdy uświadomimy sobie, jak dalece nie były zainteresowane sprawami autorstwa czy też atrybucji malarskich dzieł. Dobrem wspólnym okazywały się także „pudła malarskie” sióstr (pod którym to mianem skrywały się ich palety malarskie, farby i pędzle), które krążyły w zgromadzeniu w zależności od zapotrzebowań⁵¹. Gdy trzeba było, swoje pudło oddawała przecież także sama przełożona. Nigdzie też nie napotykałyśmy na utyskiwanie sióstr, jakoby taki stan rzeczy w czymkolwiek im doskwierał. Malowanie i tworzenie obrazów miało zatem w zgromadzeniu charakter nierzadko „wspólnotowy” i zapraszano do niego nawet bardziej utalentowane uczennice. W cytowanym liście Michałowskiej czytamy przecież, iż jej uzdolniona uczennica Jadzia „szybko postępuje” (z pewnością nie bez udziału w tym swej mistrzyni) i to ona pomagała malować

muzyki itd., ale żeby rozwinąć w nich życie nadprzyrodzone, a obok tego dać im wykształcenie umysłowe [...]. Gdyby Zgromadzenie zeszło do rzędu zakładów naukowych, nie miałyby celu istnienia”. Słowa Marceliny Darowskiej z *Konferencji z siostrami nauczycielkami w 1906 r.*; cyt. za: G. Jordan, *Wychowanie to dzieło miłości. System pedagogiczny bł. Marceliny Darowskiej*, Szymanów 1997, s. 22.

⁴⁸ A. Łączyńska, *Amazonka-zakonnica. Córka Piotra Michałowskiego*, „Przewodnik Katolicki” 1973, nr 23, s. 256.

⁴⁹ Widać to chociażby w jednym z listów Darowskiej do Michałowskiej, gdzie przełożona zlecała Celinie: „jedziesz do Jarosławia”. I dalej: „Okoliczności wykazały konieczność pomocy tam Twojej: s. Donald ma uczennice niepospolitej zdolności i dalej ich prowadzić nie jest w stanie. Zamartwiała się tym, a na nas spadła odpowiedzialność w stosunku do dzieci. Poratujesz nie dość rozwiniętą nauczycielkę – poprowadzisz uczennicę” [P. 41. 4. III. 25].

⁵⁰ Cyt. za: E. Jabłońska-Deptuła, *Zakorzenia nadzieje. Matka Marcelina Darowska o rodzinie i dla rodziny*, Lublin 2017, s. 120.

⁵¹ I tak w liście Michałowskiej do siostry Kornelii od Ogrójca czytamy: „Druga prośba Droga Siostrzo do Ciebie i do S. Szczęsnej, abyście mi przysłały za pierwszą sposobnością pudło malarskie po S. Michaeli, gdyż oprócz Jadzi G. i mnie, jest jeszcze 3 panienki, które koniecznie chcą olejno malować, a pudła mamy tylko dwa” [P. 79. 4. I; 7].

Michałowskiej draperie na obrazie, nim przystąpiła do kopiowania tego obrazu. Mamy zatem do czynienia z fascynującym zaiste procesem powstawania dzieła malarskiego, gdzie mało kto zwraca uwagę na zachowanie indywidualności procesu twórczego, gdyż jest on fuzją talentów wielu kobiet. Półtorej godziny stoi i lekcję w „wykańczaniu obrazu” daje Michałowskiej sama Darowska. Następnie artystyczną pracę nad płótnem Celina dzieli ze swą uczennicą, a gdy obraz jest skończony, zostaje przeznaczony do kopiowania, bez specjalnych sentymentów co do autorstwa i oryginalności ujęcia ikonograficznego. Zaś obecność przy powstawaniu obrazu samej Darowskiej przesądza o jego randze i namaszcza poniekąd płótno na wzorec do naśladowania.

Jak dalece siostry zdystansowane były do światowego uznania malarskich talentów i zasługiwanie na miano artysty, świadczyć może chociażby fragment listu Celiny do sióstr jarosławskich, pisany w Jazłowcu 3 czerwca 1883 roku. Z ironią wspomina tam ona niejakiego Buszczyckiego, który

[...] ledwo skończył bazgrać sufity, jak zwykle wielcy artyści zapoznani za życia, ściągnął sobie jakąś uwagę od S. Ludwiki i w odpowiedzi oburzony z ręką na piersiach oświadczył jej uroczyście po dwakroć, że jest artystą! Z wielką pogardą zdaje się patrzeć na nas, że się na nim nie znamy, ale cóż kiedy babrze brudniej niż stare brudy [P. 79. 4. I; 54].

Sama Celina nigdy nie miała w zwyczaju podkreślać, że jest artystką. Ze wspomnień sióstr przechowywanych w Archiwum Głównym Sióstr Niepokalanek w Szymanowie wynika, iż pomimo że „charakter miała niezależny, stalowy”, to jej artystyczna pokora była wręcz porażająca. „Gdy rzuciła na płótno obraz genialnie obmyślany, pytała wszystkich naokoło o zdanie i bezkrytycznie szła za niem – i tak tem sama psuła swe arcydzieła”⁵². Zdaje się, iż s. Maria Celina czyniła to bez specjalnego żalu, gdyż liczyło się tylko to, co o jej artystycznych poczynaniach sądziła Darowska. Jakże znamienne wyznanie o właśnie wykonywanych dziełach poczyniła Celina w liście z 31 stycznia 1990 roku, który skreśliła do Gertrudy Skórzewskiej: „Oby Matka Droga była zadowolona, a jak nie, gotowam jeszcze 20 razy przerobić, bo wszak celem we wszystkim dla nas jest Jej ukontentowanie” [P. 114. 3; 2.7].

Innym kręgiem artystycznej działalności Celiny, który wyłania się po uważnej lekturze jej korespondencji, okazuje się kopiowanie obrazów. Było ono prawie tak samo powszechną praktyką w zgromadzeniu niepokalanek, jak ich malowanie. Jednakże celem owego kopiowania nie był proceder kształcenia własnego warsztatu, co od wieków było rozpowszechnioną praktyką większości adeptów malarstwa. Tutaj owa aktywność miała charakter przede wszystkim użytkowy. Najprościej mówiąc, na takie obrazy było akurat zapotrzebowanie. I tak Michałowska kopiowała dwukrotnie chociażby obraz Murilla *Niepokalane Poczęcie*⁵³. Jedną, dużych rozmiarów

⁵² *Wspomnienie s. Iwony o s. Celinie*, AGSN, sygn. CII.

⁵³ Murillo wslawił się wielokrotnym malowaniem owego ikonograficznego ujęcia (*Niepokalane Poczęcie*).

kopię wykonała na zapotrzebowanie niepokalańskich domów, a drugi obraz, mniejszy, dla bernardynów na prośbę ich przeora. W liście do s. Marii Pii, z 11 listopada 1888 roku, Celina tak pisała:

Matce się podobają moje dwie naraz prowadzone kopie Murilla, ta duża, która przy was zaczęta, zostanie dla nas (ja ją przeznaczam do 4-ego domu, np. w Wilnie lub Warszawie, bo zupełnie ma rozmiar jak do naszych kaplic), a przeor bernardyński poprosił o mniejszy daleko, odkąd mu się kościół spalił [P. 79. 4. I; 18]⁵⁴.

Szczęściem zachował się także (niedatowany) rękopis listu Michałowskiej do przełożonej Darowskiej, w którym Celina pisała o ukończeniu wielu dużych rozmiarowo obrazów, w tym „*Madonny Murilla w powietrzu*”. Imponująca jest liczba prac, które malowała, nie szczędząc sił i czasu:

Najdroższa Matko, w tej chwili się biorę do *Zmartwychwstania*, tymczasem duże obrazy znacznie postąpiły: *Chrzest* zupełnie wykończony i bardzo ładny. *Kinga* skończona oprócz twarzy, która schnie pod wykończenie – niech tam najdroższa Matka raczy westchnąć, żeby mi się udało ostatecznie. *Franciszek* skończony, oprócz dwóch aniołków, których się podjęła s. Terezzita [...]. *Św. Józef* ślicznie zrobiony [przez] s. Donaldę, oprócz twarzy i ciała, którymi teraz jestem zajęta. *Madonna Murilla w powietrzu* wykończona – jednakże rada bym wiedzieć, mniej więcej na kiedy będą potrzebne, aby lepiej popędzać siebie i drugich? [P. 61. 3 III; 16]

Celina nawet przy takim natłoku pracy nie wahała się „popędzać” i siebie, i innych zakonnych malarek, których plastyczny rozmach i „wydajność” były paradoksalnie wypadkową ich pełnego pokory przekonania, iż nie tyle są artystkami czekającymi natchnienia i uznania, ile rzemieślniczkami. Nie znaczy to przecież jednak, że pracom owym brakowało artystycznego znaczenia i wartości. Z przytoczonego listu wynika nadto, iż siostry wzajemnie wyręczały siebie przy nawale malarskiej pracy. I tak domalowaniem mniej znaczących aniołków na obrazie ze św. Franciszkiem zajęła się s. Terezzita. Z kolei na obrazie ze św. Józefem, malowanym przez siostrę Donaldę, wykończeniem twarzy i ciała (czyli partii technicznie najtrudniejszych) zajmowała się sama Celina. Te z pozoru drobne uwagi informujące, która siostra zajmowała się wykańczaniem poszczególnych partii obrazu, wskazują bezsprzecznie, iż to Michałowska miała największą rangę malarską wśród sióstr. Wyrobiecie i artystyczną biegłość Celiny potwierdza także jej niedatowany list⁵⁵, którego adresatką była s. Maria Pia od Jezusa.

⁵⁴ W liście do tej samej adresatki, z 2 maja 1889 roku, Michałowska pisała raz jeszcze o wykonanej „dla spalonych bernardynów” kopii obrazu Murilla *Niepokalane Poczęcie*, a także drugiej, która jest „na ukończeniu dla naszego domu, będzie wisieć w parlatorium dopóki jej 4-ty dom *in spe* nie zapotrzebuje”. O ilości pracy Michałowskiej, a także jej artystycznej dyspozycyjności, świadczy dalsza część listu: „Chwilowo przerwałam tę pracę, aby poprawiać na żądanie Matki N. Pannę, która była w ołtarzu Niżniowskim i na tym czas schodzi [...]”. [P. 79. 4. I; 18]

⁵⁵ List jest bez daty rocznej, ale jego kontekst pozwala w przybliżeniu wyznaczyć datę jego powstania na lata 1889/1890.



Ilustracja 4. Celina Michałowska, *Wniebowzięcie M.B.*⁵⁶

Ilustracja 5. Bartolomé Esteban Pérez Murillo, *La Inmaculada Concepción de los Venerables* [Niepokalane Poczęcie], 1678

Napotykałyśmy tam wiele mówiącą relację o tym, że Celina pospołem z siostrą Kingą malowała olbrzymie postaci Piotra i Pawła. Skoro (jak wynika z listu) s. Kinga robiła „draperie i tło” w obrazach, to znaczy, że postaci i twarze były (zapewne trudniejszym) zadaniem Michałowskiej:

S. Kinga przeważnie zajęta malowaniem, korzystając z wakacji świątecznych, robi draperie i tło do olbrzymich postaci Piotra i Pawła, które na spółkę malujemy do kaplicy, zdaje mi się, że to będą okazałe obrazy, przeznaczone na przykrycie zamurowanych po bokach ołtarza okien [P. 79. 4. I; 16].

Skądinąd służebny charakter malarstwa sióstr potwierdza fakt, iż okazały rozmiar płócien dyktowany był – ni mniej, ni więcej – tylko rozmiarem zamurowanych okien w kaplicy...

Gdy jednak Matka Darowska, mimo natłoku zajęć, stawiała do malowania – role natychmiast się zmieniały. To Michałowska zajmowała się mniej istotnym „podmalowaniem” obrazu, a wykańczała go Darowska, nie wahała się nawet przed malowaniem twarzy, który to detal częstokroć zdradza biegłość plastyczną bądź jej brak. Celina w liście do siostry Franciszki od Woli Bożej (pisanym w Jazłowcu 9 grudnia 1893 roku) z radością relacjonowała:

⁵⁶ Ów obraz Michałowskiej znajduje się w domu sióstr niepokalanek w Nowym Sączu i zatytułowany jest *Wniebowzięcie*, jednakże listy samej Michałowskiej dowodzą niezbicie, iż kopiowała ona *Niepokalane Poczęcie* Murilla i tak właśnie je tytułowała.

Oto moja obietnica spełniona, ale nie przeze mnie, tylko przez najdroższą Matkę naszą i w tym rękojmia, że będzie wam pociechą, ja podmalowałam, a Ona dała wdzięk i wykończenie, sama własną ręką dość długo malowała i spod Jej ręki wyszła twarzyczka, która nam się tu wszystkim wydaje pełna wdzięku. Będzie więc ten obrazek drogą pamiątką uświęconą ręką Matki i jako taką ślę wam ją z wielką pociechą, ale dziękujcie nie mnie, tylko Jej samej wprost, bo Ona to dla was zrobiła mimo tłoku zajęć, ja tylko rzecz ułatwiłam przez podmalowanie [P. 79. 4. I; 23].

Warto także nadmienić, iż w ferworze religijnych i zakonnych obowiązków Michałowska nigdy nie traciła swego dystansu i wybornego poczucia humoru, którymi jej korespondencja wprost się skrzy. I tak z dalszej części listu dowiadujemy się, iż Celina podkpiwa po trosze ze swych mdlejących przy pozowaniu uczennic („ledwo która chwilę postoi, już mdleje”), dlatego też draperie na obrazie „nie są tak ładne jakby powinny”. Ale okazuje się, iż na polecenie Darowskiej do portretów musiały też pozować Celinie starsze siostry zgromadzenia. Zadanie trudne, bo wszystkie twarze trzeba było namalować w zabudowanych, białych welonach, co znacznie ograniczało pole malarskiego popisu. W Jazłowcu, 29 stycznia 1887 roku, Celina tak pisała o owych portretach do niepokalanek jarosławskich:

Teraz są w projekcie portrety wszystkich starszych Sióstr, Matka sobie życzy, abym je na pamiątkę dla przyszłych pokoleń odrobiła, zaczęłam już S. Teresę, choć jej się okropnie nie chce, jak Siostry się zjadą w lecie, będę kompletować kolekcję. S. Gertrudę już mam prawie skończoną i bardzo podobną – a potem liczę na łaskę Bożą, że mi się uda [...] Malarnia jest nieocenioną dogodnością [...] [P. 79. 4. I; 61].



Ilustracja 6. Celina Michałowska, *Portret s. M. Emanuela od Ducha Świętego*, (1862–1895)

Własność AGSN

Rangę artystyczną Celinę potwierdziła też postawa Darowskiej, która posyłała ją wszędzie tam, gdzie inne siostry parające się malarstwem mogły potrzebować jej prowadzenia i doradztwa. Darowska w liście do Michałowskiej (pisanym w Jazłowcu 8 sierpnia 1901 roku) wydaje jej niemalże żołnierską komendę: „Opuść Jarosław 16-ego tm. zatrzymaj się tydzień w Sączu, dla obejrzenia prac S. Waławy i dania jej potrzebnych wskazówek jej i S. Terezicie; przebaw tydzień w Niżniowie w tymże celu w stosunku do S. Wirginii [...]” [P. 41. III. 27]. Jednakże ów imperatywny i kategoriyczny z pozoru ton równie dobrze może oznaczać dużą zażyłość i wzajemne zaufanie między obiema niepokalankami. Gdy Darowska „zapędziła się” w krytycznych uwagach malarskich czynionych Celinie, potrafiła okazać skruchę i po prostu przeprosić. Oto fragment listu Darowskiej, pisanego do Celinę w Niżniowie 17 maja 1890 roku:

Droga, kochana moja Siostró Celino!

Dotąd mam serce uciśnięte tym, że Ci przykrość zrobiłam, w chwili prawie wyjazdu mego, krytykując bezwzględnie Twoją pracę. Twoje dojrzałe, wyborne przyjmowanie uwag, przyzwyczało nas do wypowiadania Ci naszych zdań: ale to mię nie tłumaczy: bo wszędzie i zawsze powinna być oględność i takie przedstawienie swego przekonania, aby ono nie raziąc, do przekonania drugich trafiło [P. 41. 4. III. 22]⁵⁷.

Obrazy olejne nie wyczerpywały zadań Michałowskiej, bowiem malowała ona także freski. Wnioskujemy o tym chociażby z listu Celinę do Marii Pii od Jezusa, z dnia 11 listopada 1888 roku. Michałowska pisze tam, iż nosiła się z zamiarem namalowania fresku z łódką na klasztornych korytarzach Jazłowca, „ale z tym trzeba czekać przyszłego lata, bo już za zimno dla mnie na korytarzu”⁵⁸ [P. 79. 4. I; 18]. Do tematu wróciła w kolejnym roku i 2 maja 1889 roku, w liście do tej samej adresatki, pisała:

Droga Siostró, tego lata wybieram się wykonać ową freskę podług fotografii przez ciebie tak pocziwie mi przysłanej – ale z wielkimi odmianami; będzie w tej łodzi u stóp Dzieciątka Jezus klęcząca postać zakonna, w dali w perspektywie Niebieskie Jeruzalem, [...] łódź sterowana pod opieką św. Rodziny będzie wyobrażeniem życia zakonnego, a z brzegu będą rekiny daremnie czekające na ową postać taką opieką uzbrojoną. To wszystko na naszym korytarzu! Ma się rozumieć, że postać będzie niepokalanką, ale z tyłu widzianą, aby nie kompromitować nikogo [P. 79. 4. I; 22].

⁵⁷ W dalszej części listu Darowska daje kilka malarskich wskazówek, jednakże stara się to czynić oględnie, nie szczędząc przy okazji dobrych słów Celinie na temat jej obrazu ołtarzowego w Niżniowie.

⁵⁸ Ze wspomnień uczennic wiemy, że Michałowska po korytarzach klasztornych chodziła w papuciach, nadto cała była okutana wełnianymi chustami, „które naciągała na głowę, co nadawało jej wygląd dużego białego stożka (podobno cierpiała na różę i potrzebowała ciepła)”. A. Łączyńska, *Rysować nas uczyła córka Piotra Michałowskiego*, „Za i Przeciw” 1973, nr 50, s. 17.

Michałowska daje tutaj popis swej niebanalnej, artystycznej wyobraźni, gdyż ostatecznie rekin nie przynależy do oficjalnego „bestiarium” ikonografii religijnej. Zapewne o tym właśnie fresku – ukazującym niepokalankę w łodzi zmierzającą w stronę Niebieskiej Jeruzalem, którą przed rekinami broni opieka św. Rodziny – przywołuje i wymienia *Słownik artystów polskich*. To tam znajdujemy bowiem informację o dziele Michałowskiej znajdującym się w dawnym niepokalańskim klasztorze w Jazłowcu, a dokładnie w hallu pierwszego piętra, gdzie widnieje „scena z klęczącą zakonnicą w łodzi i aniołami przy wiosłach”⁵⁹. W niepokalańskim archiwum w Szymanowie zachowało się czarno-białe zdjęcie, które najpewniej ukazuje właśnie tę malarską scenę, którą z takim przejęciem opisywała Celina w liście.



Ilustracja 7. Zdjęcie fresku, na odwrocie napis: *fresk S. Celiny Michałowskiej w klasztorze, Jazłowiec*

Własność AGSN

I choć zdjęcie jest słabej jakości, ani też nie oddaje spektrum barwnego fresku – jest i tak niezwykle cennym materiałem. Z bólem serca bowiem należy stwierdzić, iż korespondencję Celiny można by nazywać „katalogiem” dzieł zaginionych i zniszczonych.

Niepokalanki i muzyka

Ażeby dopełnić obrazu niepokalańskiego pałacu-klasztora w Jazłowcu jako swoistego salonu, gdzie rozkwitały nie tylko ogrody duchowe, ale korespondowały i współlistniały ze sobą rozmaite sztuki (i gdzie owych sztuk nauczano), warto także choć kilka słów poświęcić muzyce.

⁵⁹ *Słownik artystów polskich...*, s. 512.

Na wysokim poziomie stała w Jazłowcu muzyka, którą w swoim czasie prowadziły m.in. s. Teonia i s. Aleksandra – obie uczennice księżnej Marceliny Czartoryskiej – które kształciły nie tylko dzieci, ale i młodsze siostry. Lekcje rysunku natomiast jako pierwsza prowadziła s. Celina, córka wybitnego malarza Piotra Michałowskiego. Jego obrazy przez długie lata – aż do wygnania w 1946 roku – zdobiły ściany biblioteki jazłowieckiej [...]. Wiele wychowanek jazłowieckich, podróżując potem po Europie i zwiedzając muzea Rzymu, Florencji, Drezna czy Londynu, mogło dzięki tym lekcjom pełniej i bardziej świadomie cieszyć się pięknem oglądanych dzieł, o czym chętnie siostrą w swych listach pisały⁶⁰.

Tajniki malarstwa przekazywała zatem w Jazłowcu córka-uczenica Piotra Michałowskiego, a muzyki – uczennice księżnej Czartoryskiej. Można więc śmiało skonstatować, iż muzyka i jej nauczanie w Jazłowcu stały na tak samo wysokim poziomie jak sztuki plastyczne. Księżna Marcelina Czartoryska była przecież wybitną pianistką, uczennicą samego Carla Czernego i Fryderyka Chopina. O wysoki poziom muzyki i należne jej w domach niepokalańskich miejsce dbała oczywiście przełożona Darowska, która zresztą sama grywała na fortepianie. W jednym ze wspomnień czytamy:

[...] a gdyśmy ją otoczyły, ona zawsze z miłości dająca się drugim, siadała w milczeniu do fortepianu umieszczonego w parlatorium obok dzisiejszej kaplicy i grała nam jakąś pieśń narodową [...] my zaś przy srebrnych dźwiękach spod jej rąk przelewających się w serca nasze dziecięce, śpiewaliśmy ona pieśń⁶¹.

Ów czas rozkwitu muzykowania w Jazłowcu i szkołę księżnej Czartoryskiej Celina musiała i dobrze pamiętać, i sobie cenić, bo gdy miała prawie 60 lat, w liście pisanym do sióstr niemalże u schyłku wieku (Jazłowiec, 12 kwietnia 1896 roku), z charakterystyczną sobie werwą tak opisywała przyjemność, którą jej sprawiała gra uczennicy księżnej – Izy Zaleskiej:

[...] przechodzę do mazurków... Izy Zaleskiej. Są tak śliczne, że żywcem przypominają Księżnę Marcelinę – i pierwszy raz od 30 lat słyszę Chopina takim jakim był, nie w karykaturze i delectuję się nim. Iza wyśpiewuje go na fortepianie, a ten śpiew to cały duch Polski, więc i Zgromadzenie nasze tam jest w cząsteczce. Na wieczornych rekreacjach świątecznych bywają koncerty, którym i Matka z upodobaniem się przysłuchuje. [P. 79. 4. I; 60]

I dalej relacjonuje anegdotyczną w swej formie okoliczność, w której cieszy się, iż talent Izy Zaleskiej błyszczący u niepokalanek w Jazłowcu, a nie w Sacré-Cœur:

⁶⁰ S. Wanda, *Matka ze swymi dziećmi (wspomnienia)*, 1907, Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek. Cyt. za: *Poszłam śiać do Polski...*, s. 76.

⁶¹ *Poszłam śiać do Polski...*, s. 68.

Nie wiem, czy wam powtórzono, że jak Księżna Marcelina ją wyuczyła, zawołała „Jeszcze Polska nie zginęła, kiedy panna Zaleska nauczyła się grać mazurki!” Co to za szczęście, że to wszystko nie przepadło w Sacre-Coeur, byłyby to perły rzucone gęsiom, bo by tam z zasady zagwożdżono jej talent – i dodałyby o jej mazurkach: *c'est trop polonais!* [to jest zbyt polskie! – przyp. M.K.]

Można jednak zapytać, skąd u Celiny ta wytrawność w ocenianiu muzyki? Przecież w cytowanym tu liście o usłyszanych mazurkach Chopina pisała, że „żywcem przypominają Księżnę Marcelinę”⁶². Tak może pisać ktoś, kto muzykowanie księżnej słyszał na żywo. O tym, iż Michałowska mogła być melomanem i wyrafinowaną odbiorcą muzyki, świadczą też jej słowa: „pierwszy raz od 30 lat słyszę Chopina takim jakim był, nie w karykaturze i delectuję się nim”⁶³. Jej muzyczne obycie przestaje dziwić, gdy zagłębimy się nieco w rodzinne „historie muzyczne” Michałowskich. Otóż w książce poświęconej ojcu Celina tak pisała o swym wybitnie muzycznie uzdolnionym ojcu (a i swoich ciotkach):

Piotr zwracał na siebie uwagę równie niepospolitemi jak wszechstronnymi zdolnościami. Od najmłodszych lat okazywał zdumiewający talent do muzyki, do kompozycji – w jednym liście Ordynatowa Zamoyska pisze do matki jego, że gdy miał lat 9: „Je vous remercie pour les vales, composées par votre petit Pierre, je les joue pour calmer les fureurs de Zdziś”. Raz usłyszane utwory z pamięci powtarzał – a miał też w muzyce wybornego nauczyciela Gorączkiewicza, który długie lata był domownikiem rodziców jego; uczył i siostry Piotra, z których najstarsza Antonina, później wojewodzina Ostrowska, odznaczała się także zdolnościami artystycznymi: ładnie malowała i piękny miała talent muzyczny. Wszystko bowiem w tym domu zwrócone było w dziedzinę umysłu i sztuk pięknych, a dzieci od pieluch w tym kierunku prowadzono⁶⁴.

Na tym nie dość uzdolnionych muzycznie członków rodziny Celiny. Józefa z Morskich, pierwsza żona Antoniego Ostrowskiego, dziada

⁶² Także i Mickiewicz (według przekazu S. Niewiadomskiego) już po śmierci Chopina zachwycał się grą Czartoryskiej jako „autentykiem po Szopenie”. Zob.: <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6717/> [dostęp 15.03.2021].

⁶³ Warto przypomnieć, iż Aleksander Michałowski, wybitny pianista i kompozytor (1851–1938), przekazał i utrwalił słynną już wieść o sposobie wykonywania przez Marcelinę Czartoryską mazurków Chopina: kontraście pomiędzy karczmą a salonem, pospolitością i wykwintnością. Wygląda na to, iż Celina Michałowska potrafiła samodzielnie dojść do podobnych konkluzji.

⁶⁴ C. Michałowska, *Piotr Michałowski...*, s. 17. Z kolei Hanna Mortkowicz-Olczakowa, w zbeletryzowanej biografii Michałowskiego, ów fragment książki Celiny komentowała w ten sposób: „Córka-biografka zapisała w swym życiorysie pewną anegdotę, która świadczy o wszechstronnych zdolnościach małego Piotra Michałowskiego. W wieku lat dziewięciu Piotr komponował udatnie sentymentalne i wzruszające melodie muzyczne. Rozczulona matka zapisała te dziecięce kompozycje na papierze nutowym i przesłała je w liście ordynatowej Zamoyskiej. Ordynatowa Zamoyska odpisała: «Je vous remercie pour les vales, composées par votre petit Pierre, je les joue pour calmer les fureurs de Zdziś» [tłum. na pol.: Dziękuję za walce skomponowane przez Pani małego Piotra, grywam je, by uśmierzać furie Zdzisia]”. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Piotr Michałowski...*, s. 32.

Celiny, grywała z samą Marią Szymanowską i była niezwykle uzdolnioną kobietą. Ostrowski w dzienniku *Życie najlepszej żony opisane przez czutego jej małżonka dla kochanych dzieci*, z rozrzewnieniem pisał:

[...] o jej uzdolnieniach językowych, o doskonałej znajomości francuskiego, niezłej angielskiego i kłopotach z językiem... polskim, o wyrafinowanym guście, o ubiorach, o urządzaniu domu, ogrodu, a także o upodobaniach muzycznych swej niezwykle uzdolnionej żony, o jej grze na skrzypcach, a przede wszystkim fortepianie, w czym dorównywała słynnej pianistce Szymanowskiej, z którą razem grywały⁶⁵.

To także w książce Celiny napotyamy zdumiewającą relację o zdolnościach kompozytorskich Michałowskiego, którego talent i „myśli muzyczne”, wedle oceny Celiny, pokrewne były Szopenowskiemu. Jakby tego było mało, okazuje się, że gdy Michałowski grał na fortepianie, podziwiał to młodziutki Chopin!

Warto tu przytoczyć opowiadanie jednej z jego córek: „Uderzona raz piękną melodią, którą wygrywał i śpiewał, a widząc z daleka, że ma przed sobą księgę rozwartą, w której czyta, zbliżyłam się, aby zobaczyć co by to były za nuty – ale zamiast nut zobaczyłam Ewangelie w greckim języku, które czytając śpiewał sobie i grał jak mu z duszy płynęło”. Te myśli jego muzyczne były jakby pokrewne Szopenowskiemu, chociaż od nich różne i oryginalności pełne. Młodziutki Szopen, którego spotykał w Warszawie w domu szwagra, podziwiał jego grę na fortepianie⁶⁶.

Celina z całą pewnością wyniosła zatem z domu dużą wrażliwość i świadomość muzyczną. Nie dziwi zatem, że gdy w niepokalańskich klasztorach odbywały się koncerty, znajdujemy żywe relacje o tym w pisanych przez nią listach⁶⁷.

Michałowska w czasie, w którym znalazła się w Jazłowcu, miała okazję widzieć wielki rozkwit dzieła niepokalańskiego i sama je współtworzyć. Zaś grono kobiet skupionych wokół Darowskiej nie tylko rozwijało duchowość w zgodzie z charyzmatem zgromadzenia, ale także wszelkie własne talenty oraz uzdolnienia powierzonych im uczennic.

Przywoływana tutaj korespondencja Celiny Michałowskiej ukazuje, iż zagadnienie artystycznych powiązań, koligacji i współzależności w zakonie niepokalańskim jest absolutnie oryginalnym i niepowtarzalnym obszarem do obserwacji. Owa społeczność rządziła się swoimi prawami, z Matką Darowską jako „Wizytatorką Malarską” oraz siostrami sprzęgającymi swoje talenty niejednokrotnie we wspólnym malowaniu obrazów, ale także

⁶⁵ E. Wichrowska, *Wojewoda emigrant...*, s. 12.

⁶⁶ Tamże, s. 82.

⁶⁷ I gdy z kolei niepokalański gmach w Nowym Sączu miał rozbrzmiewać muzyką w wykonaniu „wielkich talentów”, Michałowska natychmiast o tym pisała do Gertrudy Skórzewskiej: „Dziś przygotowuje się koncert dla Matki, na dużej Sali nad schodami. Będą grały Zosia Morawska, Lili Zaleska, Dora, wielkie talenty; będą śpiewać chórem marsz Chopina, a Zosia Brzezińska, która ma śliczny głos, wystąpi solo” [P. 114. 3; 2.8].

w wystawianiu teatrów, organizowaniu koncertów i prowadzeniu talentów uczennic, co skutkowało jedynymi w swoim rodzaju fuzjami i aliansami artystycznymi. W owym środowisku wyraźnie rysowała się artystyczna charyzma i osobowość Celiny Michałowskiej, która prowadziła i na wiele sposobów wspomagała inne siostry malarki oraz najwybitniejsze uczennice, ale która też sama dozwalała prowadzić się Darowskiej, odnajdując w tym nie mniejsze artystyczne spełnienie, niż gdy prowadził ją sam Piotr Michałowski. Cierpliwe odczytywanie rękopisów listów Michałowskiej skutkuje także odsłanianiem coraz to nowych jej artystycznych pasji, umiejętności, zamiłowań – od malowania fresków począwszy, a na tłumaczeniach książek skończywszy. Na tak wysoką kulturę osobistą i artystyczną Michałowskiej wpływały z pewnością jej nietuzinkowe koligacje rodzinne, w której to rodzinie pisywano, redagowano, malowano, ze swadą uprawiano muzykę i komponowano. Ta wielopłaszczyznowa sieć powinowactw artystycznych, zarówno w życiu prywatnym Michałowskiej, jak i w późniejszej niepokalańskiej drodze i posłudze, pozwala w jej przypadku mówić o swoiście poemowanej korespondencji sztuk.



Ilustracja 8. Celina Michałowska, *Mateczka na rekreacji w otoczeniu sióstr* (1872), zdjęcie

Własność AGSN

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Listy Celiny Michałowskiej do Gertrudy Skórzewskiej*, Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek, sygn. P. 114. 3.
- Listy Celiny Michałowskiej do Marceliny Darowskiej*, Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek, sygn. P. 61. 3. III.
- Listy Celiny Michałowskiej do sióstr*, Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek, sygn. P. 79. 4. I.
- Michałowska C., *Piotr Michałowski. Rys życia, zawód artystyczny, działalność w życiu publicznym*, Kraków 1911.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Brzezińska R., *Trzy portrety kobiece z Jazłowcem w tle*, „Słowo” 1996, nr 217.
- Całek A., *Nowa teoria listu*, Kraków 2019. <https://doi.org/10.12797/9788381380027>
- Charazińska E., *Celina Michałowska*, [w:] *Artystki polskie. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. A. Morawińska, Warszawa 1991.
- Czapska-Michalik M., *Piotr Michałowski [1800–1855]*, z serii „Ludzie Czesy Dzieła”, Warszawa 2007.
- Hejmej A., *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7. <https://doi.org/10.18276/rk.2016.7-01>
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Hejmej A., *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- Jabłońska-Deptuła E., *Niepokalanki w polskim trwaniu*, Niepokalanów 1993.
- Jabłońska-Deptuła E., *Zakorzenia nadzieję. Matka Marcelina Darowska o rodzinie i dla rodziny*, Lublin 2017.
- Jordan G., *Wychowanie to dzieło miłości. System pedagogiczny bł. Marceliny Darowskiej*, Szymanów 1997.
- Kosyra-Cieślak H., Szymczak R. i Siostry Niepokalanki, *Poszłam siał do Polski... i wzeszło. 150 lat pracy Zgromadzenia Sióstr Niepokalanek*, t. 1, Szymanów 2005.
- Kulesza M., *Amazonka, malarka, zakonnica*, „Tematy i Konteksty” 2019, nr 9 (14): *Literatura w kręgu unijnych zbliżeń. W 450. rocznicę Unii Lubelskiej*, red. W. Maryjka, M. Stanisławski, G. Trościński, Rzeszów 2019. <https://doi.org/10.15584/tik.2019.1a>
- Kulesza M., *„Genialne diable”. Jazłowieckie dzieje Celiny Michałowskiej*, [w:] *Polskie życie kulturalno-literackie od 1864 roku na ziemiach obecnej Ukrainy*, Lublin 2017.
- Kulesza M., *Kierownictwo duchowe w listach Marceliny Darowskiej*, [w:] *Sacrum w doświadczeniu kobiet. Kulturowe perspektywy. Polska i światowa*, red. D. Kalinowski, E. Juchniewicz, Słupsk 2018.
- Łączyńska A., *Amazonka-zakonnica. Córka Piotra Michałowskiego*, „Przewodnik Katolicki” 1973, nr 23.
- Łączyńska A., *Rysować nas uczyła córka Piotra Michałowskiego*, „Za i Przeciw” 1973, nr 50.

- Mortkowicz-Olczakowa H., *Piotr Michałowski. Opowieść o życiu i twórczości*, Kraków 1958.
- O wychowaniu. W oparciu o zasady Matki Marceliny Darowskiej*, oprac. Siostra Anuncjata od Trójcy Świętej, Jarosław 2010.
- Piotr Michałowski*, album, wstęp J. Sienkiewicz, Warszawa 1959.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, Warszawa 1993.
- Wichrowska E., *Wojewoda emigrant*, [w:] A. Ostrowski, *Ten biedny Mickiewicz. Zapiski z początków towiańszczyzny*. Z rękopisu odczytała, skomentowała i wstępem poprzedziła E.Z. Wichrowska, Gdańsk 2006.

Monika Kulesza – autorka książek: *Słowacki medytacyjny. Późny etap życia i liryki Juliusza Słowackiego w świetle medytacji*, a także *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza*. Trzon jej zainteresowań stanowią prace skupione wokół literatury i kultury romantyzmu lub nawiązujące do niej. Osobną przestrzeń badawczą poświęciła kobietom z uzdolnieniami artystycznymi, tworzącym i działającym w zgromadzeniu niepokalańskim.


Problematyce literackiej przygląda się także poprzez pryzmat sztuki, poszukując koincydencji w sferze ideowej oraz formalnej. Interesują ją przede wszystkim kwestie sposobów wyrażania w literaturze i sztuce wartości duchowych, toteż większość jej badań oscyluje wokół kategorii sacrum i zagadnień etycznych.

E-mail: monika.kulesza@kul.pl



© 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/>)

MARIA KOŚCIELNIAK-WOŹNIAK
Uniwersytet Wrocławski

 <https://orcid.org/0000-0003-4438-2533>



Między *Krywaniem* Tetmajera a *Krywaniem* Goorala – intermedialne losy jednej pieśni¹

STRESZCZENIE

Artykuł ma na celu analizę zmian w funkcjonowaniu utworu *Hej, Krywaniu* i ich związku z trendami obecnymi w popkulturze. Prześledzenie międzymedialnych przesunięć stało się przyczynkiem do podjęcia wielowymiarowych badań nad *Krywaniem* oraz uzupełnienia dotychczasowych, bowiem do tej pory nie uwzględniały one performatywnego ujęcia nowych sensów i nie włączały w obszar swoich zainteresowań sztuk audiowizualnych. Tekst jest próbą zbudowania mostu między tradycyjnymi metodami badania literatury tatrzańskiej a nowoczesną optyką zwrotu performatywnego i na nowo rozumianą intertekstualnością i intermedialnością. Analizie poddano wiersz *Hej, Krywaniu* z tomu opowiadań Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Na Skalnem Podhalu*, pieśń ludową, piosenkę *Krywaniu, Krywaniu* zespołu Skaldowie, fragment filmu *Operacja Samum* oraz występ Goorala na festiwalu Przystanek Woodstock w 2013 roku i jego teledysk do najnowszej reinterpretacji tej pieśni.

Słowa kluczowe

Hej, Krywaniu!, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Skaldowie, *Operacja Samum*, Gooral, intermedialność, intertekstualność, góralszczyzna

¹ W przypisach umieszczono kody QR odsyłające do omawianych wykonń pieśni *Hej, Krywaniu*, zamieszczonych na portalu youtube.com

SUMMARY

Between Tetmajer's *Krywań* and *Krywań* by Gooral – Intermedial Fates of One Song

The article aims to analyse changes in the functioning of the song titled *Hej, Krywaniu* (*Hey, Kriváň*) and their relation to trends in pop culture. Tracing the cross-media shifts has contributed to and complemented the multidimensional research on *Kriváň*, which earlier failed to take into account the performative framing of new meanings and has not included audiovisual arts in its field of interest. The paper is an attempt to build a bridge between traditional studies of Tatra literature and the modern optics of the performative turn, as well as a new understanding of intertextuality and intermediality. The analysis focuses on the poem *Hej, Krywaniu* from the volume of Kazimierz Tetmajer's short stories titled *Na Skalnem Podhalu*, a folk song, the song *Krywaniu, Krywaniu* by Skaldowie band, a fragment of the film *Operacja Samum* and Gooral's performance at the Woodstock Festival Poland in 2013 and his music video for the latest reinterpretation of the song.

Keywords

Hej, Krywaniu!, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Skaldowie, *Operacja Samum*, Gooral, intermediality, intertextuality, Polish Highlander culture

W polskiej kulturze popularnej szczególne miejsce zajmuje szeroko rozumiana góralszczyzna. Jej wytwory oraz inspirowane przez nią stylizacje są elementem składowym sztuki narodowej i emblematem polskości. Nawiązania do podhalańskiego folkloru pojawiają się w tekstach kultury polskiej różnych epok, są charakterystyczne zarówno dla utworów sztuki wysokiej, jak i niskiej. Fascynacja góralszczyzną rozpoczęła się w połowie wieku XIX, kiedy rozpowszechniła się moda na Zakopane i Tatry. Na początku wieku XX rozwój regionalizmu przyczynił się do dalszego utrwalania w polskiej kulturze mitu górala, co z kolei pozwoliło na unarodowienie i scentralizowanie góralszczyzny w czasach PRL, kiedy to emblematyczny charakter symboliki podhalańskiej wykorzystywano do celów propagandowych.

Obecnie góralszczyzna przeżywa renesans w związku z istniejącą modą na regionalizm i promowanie małych ojczyzn. Taki obrót spraw prowadzi do podejmowania kolejnych przedsięwzięć artystycznych łączących elementy kultury góralskiej, ludowej, ze współczesną i odpowiednimi dla niej środkami przekazu.

Niektóre śpiewki góralskie cieszą się szczególnie dużą popularnością, a co za tym idzie poddawane są nie tylko przesunięciom intertekstualnym, ale także intermedialnym. Utwory takie jak *Hej! Bystra woda* czy *Szalała, szalała* są wręcz wpisane w narodowy kanon pieśni biesiadnych, co prowokuje ich wielokrotne reinterpretacje. Wśród znanych góralskich pieśni znajduje się jedna, której intertekstowy żywot zwraca szczególną uwagę. Jest to utwór, którego genezę, w przeciwieństwie do większości śpiewek ludowych, można

ściśle określić i którego ponadstuletnia kariera jest doskonałym przykładem multiplikacji znaczeń i całkowitego oderwania tekstu od autora. W niniejszym artykule zaprezentowane zostaną intermedialne losy tekstu kultury znanego jako *Hej, Krywaniu* bądź *Krywaniu wysoki*, będącego jednym z najsłynniejszych w repertuarze polskich górali. Zostanie on poddany analizie funkcjonalnej, prowadzącej do odkrycia kulturowych znaczeń jego kolejnych transpozycji. Przedmiotem refleksji będą różne ujęcia medialne tekstu – od literackiego, przez muzyczne, po audiowizualne. Uchwycenie istoty zjawisk intermedialnych jest możliwe dzięki konfrontacji „form artystycznych, która ujawnia cechy specyficzne i różnicujące dla zaangażowanych mediów, ponieważ medium jest jakością zapewniającą unikalny charakter formy artystycznej”². Skupię się więc na analizie wpływu przesunięć medialnych na proces znaczeniowótworczy dzieła³ i jego funkcjonowanie w kulturze.

Proces tworzenia znaczeń *Krywania* rozpoczął się w 1903 roku, kiedy ukazał się pierwszy tom opowiadań tatrzańskich Kazimierza Przerwy-Tetmajera, zatytułowany *Na Skalnym Podhalu*. Tetmajer nie spodziewał się popularności, jaka stała się udziałem jego krótkiej wariacji na temat podhalańskich śpiewek; nie mógł też przewidzieć mnogości znaczeń, które owa wariacja zrodziła na przestrzeni następnego stulecia.

Na Skalnym Podhalu było zbiorem wpisującym się w nurt, który za Boyem-Żeleńskim można nazwać Młodą Polską Tatrzańską, a Tetmajer był jednym z najważniejszych przedstawicieli tego nurtu. Opowiadania zawarte w zbiorze naśladować miały gawędy i powiastki górali Skalnego Podhala. We wstępie do zbioru opowiadań *Na Skalnym Podhalu* poeta zaznaczał wielokrotnie, że rzeczywiste postaci z Zakopanego i zasłyszane ludowe powiastki były dla niego jedynie inspiracją. Niemniej *Na Skalnym Podhalu* zakotwiczone jest w góralskiej rzeczywistości i „autopsyjnym poznaniu góralskiej kultury”⁴, czego dowodem fragment listu Tetmajera:

chodzi mi o to, że potrzeba mi powłóczyć się trochę z Bartkiem Obrochtą po staroświeckich wsiach [...]. Co Sienkiewiczowi dawały szkice Kubali, to ja muszę wyjąć z żywych ludzi za pomocą piwa i muzyki⁵.

W opowiadaniach z omawianego tomu często pojawiają się śpiewki góralskie, które w większości odwzorowują współczesny Tetmajerowi repertuar lokalny. Są też wśród nich takie, które folklorem były jedynie inspirowane. Ważne jest tu, aby zwrócić uwagę nie tyle na czerpanie Tetmajera z folkloru, ile na przemiany w repertuarze góralskim dokonane pod wpływem *Na Skalnym Podhalu*. Jak pisze Jacek Kolbuszewski, „folkloryzacji doczekało się przynajmniej kilka wierszy Tetmajera”⁶ i, co ciekawe, zjawisko to było na tyle silne, że zdaje się jakby jednocześnie oderwało te wiersze od ich twórcy

² M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011, s. 30.

³ Tamże, s. 32.

⁴ J. Kolbuszewski, „*Sto se jedna, sto se dwie, stoi baca u jedle...*” *Pieśni podhalańskie w twórczości Kazimierza Tetmajera*, [w:] tenże, *Literatura i Tatry. Studia i szkice*, Zakopane 2015, s. 518.

⁵ Cyt. za: J. Kolbuszewski, „*Sto se...*”, s. 518.

⁶ Tamże, s. 527.

– najpopularniejsze pieśni zaadaptowane z tomu *Na Skalnym Podhalu* nie są obecnie identyfikowane z Tetmajerem ani przez górali, ani przez „ceprów”.

Jedną z takich sfolkloryzowanych pieśni jest *Hej, Krywaniu*, której autorstwo przypisuje się w całości Tetmajerowi. Pochodzi ona z opowiadania *Jak Jasiek z Ustupu, Hanusia od Królów i Marta Uherczykówna z Liptowa śpiewali w jedno słoneczne rano ku sobie* i jest wyrazem żalu za utraconym „kochaniem”. Funkcjonuje jako jedna z kwestii tzw. „dialogu pieśniowego” – charakterystycznego dla folkloru elementu lirycznego, pełniącego funkcję estetyzującą⁷, będącego jednocześnie pochodną rzeczywistych pasterskich tradycji, wedle których juhas i pasterka pasący owce na dwóch przeciwległych zboczach górskich dzięki formie pieśniowej mogli przesyłać sobie nawzajem czule słowa. Tetmajer złamał tę konwencję, nadając pieśni wydźwięk tragiczny zamiast sielankowego.

W opowiadaniu jedna z tytułowych bohaterek, Marta Uherczykówna, „serce swoje młode i gibkie, i pachnące żywicą ciało ofiarowała Jaškowi na miękkich mchach w podkrywańskim lesie”⁸, po czym niemal od razu została przezeń porzucona.

[...] i tym bogactwem ją zalśnił i przyniewolił. Naprawdę zaś miał on owiec sześć, a psa żadnego. Ale używszy jej skuszonej opowiadaniem kraszy, odszedł i co miał powrócić, nie wrócił. Więc piękna i smutna Marta Uherczykówna, której lica smagle wyhodowała zimna woda kryniczna z Ważeckiego Potoku, a krągłe, czerwone biodra wykołysał wiatr z Krywania wiejący, zna swoją dolę i śpiewa pełna żalu:

Hej Krywaniu, Krywaniu
wysoki!
Płyną, lecą spod ciebie
potoki! –
Tak się leją moje łzy,
jak one,
hej łzy moje, łzy niezapłacone...

Hej Krywaniu, Krywaniu
wysoki!
Płyną lecą nad tobą
oblaki –
Tak się toczy moja myśl,
jak one,
hej te myśli, te myśli stracone...

Hej Krywaniu, Krywaniu
wysoki!
Idzie od cię szum lasów
głęboki,

⁷ Tamże, s. 521.

⁸ K. Tetmajer, *Na Skalnym Podhalu*, t. 1, Kraków 1955, s. 172.

a mojemu idzie żal kochaniu – –
hej Krywaniu, Krywaniu, Krywaniu!...⁹

W treści pieśni Tetmajer dobitnie i obrazowo przedstawił tragiczną sytuację bohaterki, podkreślając między innymi, jak bardzo dała się zwieść niecnemu Jaśkowi. Narrator zdradza, że bogactwa, które imponowały Marcie, nie istnieją, że ma Jasiek zaledwie „owiec sześć, a psa żadnego” – takie postawienie sprawy wzmaga w czytelniku współczucie wobec bohaterki. Słowa „a mojemu idzie żal kochaniu” muszą być w tym kontekście rozumiane jako lament z powodu utraty miłości, ale także i cnoty. Apostrofa do Krywania, słowackiego szczytu, który Marty „krągłe, czerwone biodra wykołysał”, jawi się tu jako skarga do mistycznego bóstwa. Wskazuje to na postrzeganie przestrzeni górskiej przez górali jako transcendentnej. Marta jest jakby córą gór, córą samego Krywania, do którego w pieśni wciąż się zwraca. Jak widać, śpiewka *Hej, Krywaniu*, funkcjonująca w obrębie opowiadania, do którego została włączona, ma bogatą warstwę semantyczną i konkretnego nadawcę oraz adresata.

Należy zwrócić uwagę na fakt, że *Krywani* nie jest wierszem góralskim, ale literacko-góralskim. Jego wtórna folkloryzacja miała, według Jana Jakóbczyka, pomóc „wnikaniu dzieła Tetmajerowskiego w miąższ kultury ludowej”¹⁰. Pisarz złączył w nim góralski folklor z innymi elementami poetyckiego programu Młodej Polski, co było zabiegiem bardzo charakterystycznym dla zafascynowanych ludowością modernistów. W wierszu z jednej strony opisano krajobraz tatrzański przy użyciu plastycznych metafor, z drugiej zwrócono uwagę na tragiczną sytuację podmiotu. Apostrofa do Krywania i porównywanie się z nim wskazuje na charakterystyczną dla epoki korelację uczuć podmiotu z otaczającą go przestrzenią. Pejzaż odzwierciedla więc stan emocjonalny podmiotu – obrazuje smutek. Wprowadzone tu elementy przestrzeni, takie jak płynące potoki, lecące obłoki i szum lasu, przywodzą na myśl ulotność, nawiązując do motywu *panta rhei*. Te symbole ukazujące ulotność miłości połączone z akcentem padającym na umieszczone na końcu zwrotek: „łzy niezapłacone”, „myśli stracone” i „żal kochaniu” hiperbolizują zawód miłosny Marty i okrucieństwo popełnionego przez Jaśka oszustwa. Posłużenie się modernistyczną metodą wyrażania stanu duszy poprzez ekwiwalenty obrazowe odwzorowujące górską przestrzeń również wskazują na niewyraźne¹¹ cierpienie podmiotu.

Omawiany wyżej wiersz *Krywani* niedługo funkcjonował jako element wewnątrztekstowy. Dość szybko wydostał się poza opowiadanie Tetmajera i zaczął żyć w oderwaniu od kontekstu narracyjnego, a to wszystko za sprawą anonimowego dodania do tekstu muzyki¹². Było to związane

⁹ Tamże, s. 172–173.

¹⁰ J. Jakóbczyk, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001, s. 43.

¹¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pojęcie symbolu*, [w:] *taż*, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 23.



z wyraźną muzycznością¹³ tekstu, będącą konsekwencją zastosowania: sylabotonizmu, równomiernej linii intonacyjnej, regularnego rozkładu akcentów i powtarzalności apostrofy do Krywania. Mamy tu do czynienia z charakterystycznym dla poezji ludowej paralelizmem składniowym – zwrotki dają się opisać następującym schematem: apostrofa + porównanie + apostrofa. Występują także rymy żeńskie aabb. Dopisanie melodii do tak skonstruowanego wiersza zdaje się wręcz nieuniknione, szczególnie jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że w obrębie opowiadania wiersz pełnił rolę pieśni i właśnie do struktury góralskich śpiewek nawiązuje. Fenomen, jakim było związanie wiersza z melodią, opisuje Włodzimierz Wnuk:

[...] gdzieś z początkiem lat trzydziestych, tradycyjny samorodny repertuar pieśni góralskich powiększył się o nową „nutę”, zupełnie odmienną w swej melodii i nastrojowości. O „nutę” tak tęskną i dojmującą, że można było powątpiewać w jej rodzimy, podhalański charakter. A jednak szybko zakorzeniła się wśród górali, ze szczególnym upodobaniem zaczęły ją śpiewać góralskie zespoły regionalne, na Świącie Gór w Zakopanem w 1935 r. odśpiewał ją reprezentacyjny zespół z rodzinnej wsi Sabały, z Kościeliska. I nie wiadomo, co bardziej pociągało górali do tej pieśni: czy melodia, przypominająca trochę ulubioną pieśń o Janosiku, czy te poruszające aż do „nuka” słowa, słowa dziwnej piękności [...]. Nie wszyscy zapewne górale śpiewający tę pieśń wiedzieli, i dziś może jeszcze nie wiedzą, kto napisał te słowa. [...]. I znowu nie wiadomo, kto i kiedy zaślubił te słowa z urzekającą melodią, dość, że górale tę pieśń polubili, że weszła im w krew, że stała się jedną więcej wartością ich rodzimej sztuki¹⁴.

Tym sposobem nastąpiło nie tylko oderwanie semantyki pieśni od oryginalnego środowiska wewnątrztekstowego, ale także otwarcie jej na nowe sensy i przekraczanie granic międzymedialnych. Z jednej strony akt dopisania muzyki do wiersza Tetmajera był jednostkową transpozycją intermedialną, naświetlającą „problem relacji między medium wyjściowym i docelowym”¹⁵, z drugiej stanowił *spiritus movens* całej gamy przyszłych transpozycji. To właśnie melodia nieznanego autora wpłynęła na spopularyzowanie utworu jako hybrydy (tekst + muzyka) i była istotnym źródłem inspiracji dla artystów, którzy w kolejnych dekadach podejmowali się włączania utworu w nowy kontekst medialny.

W oryginalnej i do dziś najbardziej znanej wersji ta kanoniczna góralska pieśń wykonywana jest do nietypowej dla repertuaru podhalańskiego rzewnej melodii. Mimo że opowiadanie wskazywało na kobiecego nadawcę tekstu, śpiewka funkcjonuje zarówno w wykonaniach żeńskich, jak i męskich. Jest to pieśń o żalu za ukochaną osobą. W percepcji utworu sięga się do wielowymiarowego rozumienia żalu i tęsknoty, a że uczucia

¹³ M. Golec, *Dwa żywioły? O strategii badań i związkach muzyki z literaturą*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2018, t. 16, nr 2, s. 602–603.

¹⁴ W. Wnuk, *Ku Tatrom*, Warszawa 1978, s. 87–88.

¹⁵ M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń...*, s. 38.

te są uniwersalne, podobnym uniwersalizmem charakteryzuje się sam *Krywań*. Dobrym przykładem ilustrującym strategię odbioru i rozumienia wymowy tego utworu są okoliczności jego najczęstsze wykonywania na pogrzebach. Co ciekawe, na drugim, zakopiańskim pogrzebie Tetmajera w 1986 roku połączone zespoły góralskie wykonały tę reinterpretację pieśni poety. Na cmentarzu wprowadziła *Krywań* muzyka, melodia, która „wspiera” płaczliwość słów („tak się leją moje łzy”), a także symboliczna warstwa tekstu związana z przemijaniem, kruchością (potoki, obłoki). Funeralna funkcja *Krywania* utrzymuje się do dziś, o czym świadczy choćby fakt, że wykonano tę pieśń na pogrzebie Wojciecha Młynarskiego w 2017 roku. Poza tym tej tradycyjnej góralskiej wersji utworu nadaje się różnorakie lokalne sensy. Jest to jedna z ulubionych pieśni Jana Pawła II (przynajmniej znalazła się na tak zatytułowanej płycie), „nuta”, która paradoksalnie sprawia, że niektórzy emigranci tęsknią za Polską (mimo iż *Krywań* polską górą nie jest i nie był), oraz jedna z bardziej znanych góralskich pieśni o utraconej miłości.

Wieloaspektowa popularność *Krywania* jako kanonicznej pieśni ludowej sprawiła, że na początku lat 70. ubiegłego wieku zainteresował się nią zespół Skaldowie. W oparciu o warstwę muzyczną utworu stworzył płytę *Krywań, Krywań* (1972), do dziś uznawaną za jedno z najważniejszych i najlepszych muzycznie dokonań zespołu. Andrzej Zieliński, lider Skaldów, już wcześniej w swojej twórczości inspirował się folklorem góralskim.

W osiemnastominutowym utworze progresywnym *Krywaniu*, *Krywanii*¹⁶ wykorzystano nie tylko motyw muzyczny pieśni, ale też cały jej tekst. Intertekstualne nawiązanie Skaldów zmieniło optykę patrzenia na *Krywań* i zdecydowanie przesunęło środek ciężkości z tekstu (utworu młodopolskiego poety) na muzykę, której autorstwo jest do tej pory nieznane. Motyw tatrzański wykorzystano zarówno w muzyce, jak i na okładce płyty. Wprowadzono też efekty dźwiękowe imitujące instrumenty góralskie (skrzypce, dzwonki). Co ważne, pieśń ludowa została tu zestawiona z cytataми z muzyki klasycznej: *Tańcami połowieckimi* Aleksandra Borodina, *Wilhelmem Tellem* Gioachino Rossiniego i *IV Symfonią* Piotra Czajkowskiego. Wstępna analiza relacji między wybranymi przez Zielińskiego utworami wskazuje, że każda z tych kompozycji czerpie z „muzyki ludowej” – połowieckiej, szwajcarskiej i rosyjskiej. Nawiązując do szerokiej gamy znanych utworów muzyki poważnej, Skaldowie „podnosili się” z poziomu kultury popularnej na poziom kultury wysokiej. Bezsprzecznie można powiedzieć, że połączenie pieśni ludowej z muzyką uznanych kompozytorów wyniosło *Krywań* na muzyczny piedestał.

Jasna wydaje się hierarchia komponentów utworu, którą wywnioskować można też z wypowiedzi Jacka Zielińskiego:



Utwór trwał w pierwotnej wersji około dziewięciu minut. Zaczynał się od podania tematu góralskiego z tekstem Kazimierza Przerwy-Tetmajera, a potem były krótkie improwizacje, które podczas koncertów rozbudowały suitę do dwudziestu minut. Mój brat lubił przechodzić w czasie improwizacji do cytowania klasyki. Inni muzycy dodawali swoje pomysły i tak spontanicznie rodziła się muzyka¹⁷.

Dla Skaldów, profesjonalnych instrumentalistów, muzyka była najważniejsza, a to sprawiło, że sens treści *Krywania* zdecydowanie odsunął się na dalszy plan – stał się tylko sposobem na wprowadzenie góralszczyzny do złożonego utworu muzyki ambitnej. Literacka warstwa *Krywania* jest tu niewątpliwie źródłem inspiracji, ale, jak zauważa Andrzej Hejmej, „muzyka wykorzystująca jakikolwiek walor czy aspekt tekstu słownego zawsze stanowi rodzaj palimpsestu, który tworzy się [...] w procesie nakładania tekstu muzycznego na tekst słowny”¹⁸.

Zaskakującym potwierdzeniem narodowego, wręcz epickiego charakteru pieśni jest wykorzystanie jej w ścieżce dźwiękowej do filmu *Operacja Samum*¹⁹ (1999) w reżyserii Władysława Pasikowskiego, będącego opowieścią o akcji ratunkowej prowadzonej w Iraku w roku 1990 przez emerytowanego agenta polskiego wywiadu. Musi on odbić z rąk wroga swojego syna. Film stanowi typową popkulturową pochwałę bohaterstwa, a kulminacją odwagi głównego bohatera jest scena, w której sam rusza przeciw trzem uzbrojonym żołnierzom. Budowane napięcie wzmagane jest przez przejmujące wykonanie *Hej, Krywanii*²⁰. Odbiorcy filmu zastanawiali się nad znaczeniem wykorzystania w tej scenie akurat tego utworu – zupełnie niekorespondującego ze scenografią czy wydarzeniami. Analiza komentarzy pod tym fragmentem *Operacji Samum* na portalu youtube.com wskazuje jednak na hiperbolizującą napięcie i wzruszającą funkcję pieśni. Co jednak najważniejsze, w odbiorcach wzbudzała ona poczucie narodowej dumy. Dobrze oddaje to poniższy komentarz:

Panowie cóż za honor, co za rycerskie poświęcenie, co za bohaterstwo, żeby wsiąść na przeciw pewnej śmierci – tak wygląda moja wymarzona śmierć. Jak patrzę na tę scenę, to widzę za plecami Kondrada [sic!] **cień 1000-letniej Polski, a góralska melodia to tak pięknie wzmacnia** [wyrażenie – M.K.]. Czuliście to kiedyś taką siłę w piersi, taką dumę, która

¹⁷ Cyt. za: J. Adamski, *Krywań, Krywań*, <https://janadamski.eu/2015/04/krywan-krywan/> [dostęp 20.03.2021] – blog dotyczący muzyki progresywnej janadamski.eu, 18.04.2015.

¹⁸ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 212.



¹⁹

²⁰ Ścieżkę dźwiękową do filmu *Operacja Samum* skomponował duet Kayah i Goran Bregović, który w swoich projektach niejednokrotnie wykorzystywał stylizacje folklorystyczne (głównie bałkańskie). Utwór *Krywanii* wykorzystany w filmie został wykonany m.in. przez późniejszych członków zespołu Zakopower.

unieśmiertelnia, taki moment, kiedy kładziecie swoje życie na szali, żeby uratować cudze? Nie ma nic piękniejszego!²¹

Filmowa reinterpretacja *Krywania* wskazuje więc na postrzeżenie utworu jako całości znaczeniowej – nie dochodzi tu do faworyzowania warstwy muzycznej bądź tekstowej. Pieśń funkcjonuje jako sugestywny symbol, hymn przywołujący na myśl polskość i męstwo – wartości tak często łączone ze sobą w tekstach kultury. Tradycyjne, góralskie wykonanie zostaje wzmocnione przez widok pasma wysokich gór rozpościerający się za plecami idącego na pewną śmierć bohatera. Rekontekstualizacja *Krywania* możliwa była tylko dzięki zestawieniu pieśni z filmem, czyli stworzeniu nowej hybrydy audiowizualnej na podstawie istniejącego wcześniej tekstu kultury. Taka forma artystyczna pozwoliła na przesunięcie i wzmocnienie znaczenia *Krywania* za sprawą polisensorycznego odbioru dzieła. Dodatkowo, intertekstualne zanurzenie pieśni w fabule filmu skonkretyzowało jej patriotyczny charakter.

Wyzwania, jakim jest promowanie tradycyjnych utworów ludowych w kulturze popularnej XXI wieku, podjął się Gooral, czyli Mateusz Górny, zajmujący się głównie łączeniem nowoczesnej muzyki elektronicznej z utworami góralskimi. *Krywań* pojawił się w jego twórczości aż trzy razy, w trzech odmiennych wersjach: na płycie *Ethno Elektro* (2011), w projekcie GOORAL&MAZOWSZE oraz na płycie *Ethno Elektro 2* (2020). Popularność przyniosła mu wersja druga, wykonywana we współpracy z Zespołem Pieśni i Tańca „Mazowsze”, która szczególnie echem odbiła się po koncercie na festiwalu Przystanek Woodstock w roku 2013²². Żeby odpowiednio zrozumieć wpływ tego aktu performatywnego na odbiór *Krywania*, należy sięgnąć do teorii „dzieła w toku”. Według niej „sens utworu wytwarzany jest każdorazowo w akcie lektury. Dzieło przestaje być artefaktem, a staje się zdarzeniem. Czytelnik natomiast nie jest już jedynie hermeneutą poszukującym znaczenia, a raczej jego aktywnym twórcą”²³. Przekładając to twierdzenie na grunt koncertów muzycznych, należy postrzegać „woodstockowe” wykonanie *Krywania* jako dzieło współtworzone przez muzyków na scenie, ich specyficzne zachowania wynikające z zanurzenia w konkretnym akcie performatywnym oraz reakcje publiczności. Festiwal Przystanek Woodstock (obecnie Pol'n'Rock) dostarcza doskonałego materiału badawczego do analizy wpływu reakcji odbiorcy na dzieło. Specyficzna atmosfera wydarzenia i łamanie bariery między wykonawcą a widzem często prowokują dodawanie w procesie recepcji nowych sensów do znanych tekstów

²¹ Komentarz użytkownika butters19811981 pod fragmentem filmu *Operacja Samum* na portalu youtube.com. <https://youtu.be/AXZAFMEyJQE>. [dostęp 8.01.2021].



²²

²³ J. Woźniak, *Performatyka wobec koncepcji dzieła w toku*, [w:] *Zwrot performatywny w kulturze. Szkice o obyczajach, literaturze, piosence, performansie i tańcu*, red. M. Błaszczak, I. Górńska, Poznań 2015, s. 16.

kultury. Jeżeli pod tym kątem przyjrzymy się wykonaniu *Krywania*, to naszą uwagę zwróci zaskakująca reakcja odbiorców na tę pieśń – w oryginale opowiadającą o smutku i żalu. Tu natomiast publiczność bawi się i tańczy pogo, zanurzając się w rytmicznej warstwie muzyki elektronicznej. Cały performans wprawia w radosny, taneczny nastrój, zupełnie odbiegając od treściowego wydźwięku utworu. Także główna wokalistka, podobnie jak członkowie chóru – o „lejących się łzach” śpiewa z uśmiechem. Wszystkie te elementy składają się na niezrozumienie czy rozumienie-na-nowo *Krywania* i nadanie mu statusu biesiadnej ludowej „nuty”.

Ostania aranżacja *Krywania*²⁴ została opracowana w roku 2020 i jest dowodem na pogłębienie rozbieżności między reinterpretacją a oryginałem. Gooral wraca w tej wersji do bardziej melancholijnego wydźwięku pieśni, wpisując swoją aranżację w styl downtempo. Hipnotyzujący teledysk połączony z jednostajną rytmiczną muzyką wprowadza w trans, którego efektem mają być „myśli stracone”. Należy tu wspomnieć o dużej ingerencji artysty w treść *Krywania* – eliminacji dwóch z trzech zwrotek. W całym czterominutowym utworze Goorala partie wokalne pojawiają się dwa razy: za pierwszym razem – „Krywaniu, Krywaniu wysoki, lecą, płyną nad tobą obłoki”, za drugim – „Tak się toczy moja myśl jak one, ej te myśli, te myśli stracone”. Uwypuklona została funkcja płynących obłoków jako symbolu ulotności i przemijania chwili. Transpozycja intermedialna zmierza w kierunku eskapistycznym, przywodzi na myśl narkotyczny sen i przepisuje na nowo sens *Krywania*. Popularyzacja ludowej pieśni miesza się u Goorala z jej redefinicją i nie tylko uwspółcześnia utwór, ale także zrywa z tematyką smutku i żalu. Zarówno wersja z projektu GOORAL&MAZOWSZE, jak i ta z płyty *Ethno Elektro 2* wychodzą poza wcześniejsze schematyczne postrzeganie *Krywania* i, podobnie jak w *Krywaniu*, *Krywaniu* Skaldów, przesuwają środek ciężkości utworu z tekstu na muzykę.

Wiersz, a później pieśń *Hej, Krywaniu* zostały w ciągu ostatniego stulecia poddane reinterpretacjom, przez co ich sensory rozmnożyły się i obecnie funkcjonują synchronicznie. Dzieło to jest zatem dobrym przykładem procesu, jakim interesuje się zwrot performatywny, a mianowicie sytuacji, w której „tekst przestaje być depozytorem sensu umieszczonego w nim przez autora-boga, a staje się [...] zdarzeniem”²⁵. Jednocześnie fenomen *Krywania* wpisuje się w teorię intertekstualności i intermedialności. Można nawet pójść o krok dalej i nazwać procesy kształtujące znaczenia *Krywania* w popkulturze mianem transpozycji, czyli „migracji znaczących między różnymi systemami semiotycznymi”²⁶.



24

²⁵ J. Woźniak, *Performatyka...*, s. 22.

²⁶ K.M. Maj, hasło *Intertekstualność*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018, s. 247.

Z analizy tychże transpozycji wynika, że *Krywań* zdecydowanie rozszerzył swoje znaczenia za pośrednictwem reinterpretacji muzycznej. Wieloletnia popularyzacja pieśni doprowadziła natomiast do bezrefleksyjnego traktowania jej tekstu i replikowania motywu muzycznego. Odsunięcie treści wiersza Tetmajera na dalszy plan spowodowało nadanie *Krywaniowi* statusu pieśni znajdującej się w kanonicznym, podstawowym śpiewniku narodowo-biesiadnym. Obecnie można mówić o próbie ponownego zawężenia sensu utworu (Gooral, *Ethno Elektro 2*), jednak w stronę zupełnie przeciwną pierwotnej. Najnowsze wykonanie *Krywania* przez Goorala nadaje pieśni nowoczesny charakter zarówno w muzyce, jak i semantyce, dopasowując ją do współczesnej mody.

BIBLIOGRAFIA

- Golec M., *Dwa żywioły? O strategii badań i związkach muzyki z literaturą*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2018, t. 16, nr 2.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Jakóbczyk J., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001.
- Kolbuszewski J., „*Sto se jedna, sto se dwie, stoi baca u jedle...*” *Pieśni podhalańskie w twórczości Kazimierza Tetmajera*, [w:] J. Kolbuszewski, *Literatura i Tatry. Studia i szkice*, Zakopane 2015.
- Maj K.M., hasło: *Intertekstualność*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Pojęcie symbolu*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Tetmajer K., *Na Skalnym Podhalu*, t. 1, Kraków 1955.
- Wasilewska-Chmura M., *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011.
- Wnuk W., *Ku Tatrom*, Warszawa 1978.
- Woźniak J., *Performatyka wobec koncepcji dzieła w toku*, [w:] *Zwrot performatywny w kulturze. Szkice o obyczajach, literaturze, piosence, performansie i tańcu*, red. M. Błaszczak, I. Górską, Poznań 2015.

Maria Kościelniak-Woźniak – doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się tematyką górską w literaturze i kulturze polskiej. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat literackich i kulturowych reprezentacji Górców z perspektywy *spatial studies*. Interesuje się także historią i semantyką studenckiej piosenki turystycznej oraz występowaniem motywów górskich i góralskich w kulturze popularnej. Najważniejsze publikacje: E. Grzęda, M. Kościelniak, *Ludwik Zejszner und Władysław Orkan als Ideengeber für den Emanzipationsprozess der Region Podhale und der Subregion Gorce*, [w:] *Regionsmacher in Ostmitteleuropa*, red. M. Cieśla, S. Jagodzinski, A. Kmak-Pamirska, Z. Nebřrenský, M. Řezník, Warszawa


2021, s. 195–218; „Pejzaże Harasymowiczowskie” i inne tropy obecności Jerzego Harasymowicza w twórczości Wojciecha Belona, „Rocznik Przemyski. Literatura i Język” 2020, t. 56. z. 2 (24), s. 79–88; *Góry pogardzane i góry odkryte. Literackie i turystyczno-krajobrazowe poznanie Gorców w XIX i pierwszych dekadach XX wieku*, [w:] *Od Kaukazu po Sudety. Studia i szkice o poznawaniu i zamieszkiwaniu gór dalekich i bliskich*, red. E. Grzęda, Kraków 2020, s. 293–319; „Góry łopuszańskie” w twórczości Seweryna Goszczyńskiego, „Góry – Literatura – Kultura” 2019, t. 13, s. 151–160; *Szlaki kulturowe, podróże lekturowe, questing – wpływ zorganizowanych form prezentacji dziedzictwa kulturowego na obraz współczesnej turystyki w regionach peryferyjnych na przykładzie Gorców*, [w:] *Sport i turystyka w perspektywie nauk społecznych: Tradycja i współczesność*, red. M. Zowiśło, J. Kosiewicz, Kraków 2019, s. 299–307.

E-mail: maria.koscielniak@uwr.edu.pl



© 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/>)

WOJCIECH MARYJKA
Uniwersytet Rzeszowski

 <https://orcid.org/0000-0001-5324-041X>



Mickiewicz – Stasiuk *– Haydamaky* Literacko-muzyczne podróże po stepach Akermanu

STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje problematykę współczesnej roli twórczości Adama Mickiewicza na przykładzie wydanej w 2017 roku płyty muzycznej *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*. Autor opisuje pomysł ukraińskiego zespołu „Haydamaky”, który wraz z polskim pisarzem Andrzejem Stasiukiem dokonał ciekawych muzycznych interpretacji utworów Adama Mickiewicza (*Sonetów krymskich*, *Upiora*, *Reduty Ordon* i fragmentu *Konrada Wallenroda*). Badacz zwraca też uwagę na nowe ukraińskie tłumaczenia Mickiewiczowskich utworów, przygotowane przez Jurija Andruchowycza oraz Serhieja Żadana. Analizie poddane zostaje tłumaczenie sonetu *Stepy akermańskie*. Autor dowodzi, że sięgnięcie po XIX-wieczne utwory Mickiewicza stanowi udaną próbę pokazania uniwersalnych możliwości i wieloaspektowego charakteru jego dzieł.

Słowa kluczowe

Adam Mickiewicz, Andrzej Stasiuk, Haydamaky, muzyka, płyta, *Sonet* krymskie

SUMMARY

Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky. Literary-Musical Journeys on the Ackerman Steppe

The paper discusses the contemporary role of works by Adam Mickiewicz based on a music record titled *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky* released in 2017. The author describes the concept originating from the Ukrainian band “Haydamaky”, which – together with Andrzej Stasiuk, a Polish writer – made an interesting musical interpretation of Mickiewicz’s works (*The Crimean Sonnets*, *The Phantom*, *Ordon’s Redoubt* and an excerpt of *Konrad Wallenrod*). Attention is also paid to the recent Ukrainian translations of Mickiewicz’s works, which were prepared by Jurij Andruchowycz and Serhij Żadan. The author also analyses the translation of the sonnet *Ackerman Steppe* into Ukrainian. The author proves that reaching for the 19th century works of Mickiewicz represents a successful attempt at showing the versatility and multi-faceted character of his works. The paper concludes that the combination of *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky* is intriguing from the literary-musical perspective, worth getting to know and valuable for shaping Polish-Ukrainian relations.

Keywords

Adam Mickiewicz, Andrzej Stasiuk, Haydamaky, music, record, *Crimean Sonnets*

Jerzy Pilch w felietonie zatytułowanym *Folia nie do zdarcia* pisał:

Płyty kompaktowe to są arcyprzedmioty. Są magią samą w sobie, bo zaklęta jest w te krążki najwyższa ze sztuk: muzyka, i są zarazem cudnymi cackami w czysto rzeczowym sensie. [...] Płyta zawiera sztukę, ale i jej opakowanie bywa dziełem sztuki. Same katalogi – i one bywają do płyt dołączane – jakie to są dech zapierające dzieła same w sobie! Inteligent – dajmy na to jakiś literat chudy – bierze do ręki płytę kompaktową i na sam jej dotyk, na sam jej ogląd doznaje wzruszenia. On doznaje wzruszenia na długo przed słuchaniem. Co dopiero przy słuchaniu!¹

Jak głębokie musi być wzruszenie „chudego literata”, gdy w jego ręce trafia płyta, na okładce której dostrzeżę nazwisko Arcypoety – Adama Mickiewicza? Pilch odpowiedziałby zapewne, że to wzruszenie „fundamentalne” albo wzruszenie „w sensie ścisłym”. I byłoby w tym stwierdzeniu wiele racji. Spróbujmy zatem, korzystając z perspektywy chudego literata, dotknąć tego niewielkiego dzieła i wsłuchać się w pieśni zawarte na płycie, która nagrana została w 2017 roku, a swoją premierę miała na początku roku 2018. Jej tytuł brzmi: *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*².

Rozwijając fonograficzne spostrzeżenie Pilcha, dosyć już odległe, bo zapisane w 2007 roku, zauważyć należy, że sama ewolucja publikacji

¹ J. Pilch, *Folia nie do zdarcia*, [w:] tenże, *Pociąg do życia wiecznego*, Warszawa 2007, s. 283.

² *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*, Wydawnictwo Agora, 2017, płyta CD (digipack).

plytowych doprowadziła do znaczących zmian ich formy. Nie są to już proste, plastikowe pudełka zawierające płytę i skromne, papierowe wkładki, ale niewielkie książeczki w twardej oprawce, z widocznym grzbietem i klejonymi arkusikami³. Wewnątrz tych publikacji zwykle umieszczane są teksty utworów. Całość wygląda jak niewielki, ekskluzywny tomik poezji. Oczywiście, przemiana publikacji płytowej w formę książkową nie oznacza prostego utożsamienia jej z literaturą. Chodzi jednak o zasygnalizowanie przesunięcia w stronę kultury książki, będącej tradycyjnym nośnikiem literatury. W tym kontekście, umieszczone wśród informacji znajdujących się w omawianym albumie zdanie: „Płyta jest integralną częścią książki *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*”, nabiera dodatkowego znaczenia.

Na okładce książeczki, na czarnym niebie widać profile twarzy siedmiu mężczyzn, zawieszane niczym księżyc, spoglądające gdzieś w przestrzeń stepu. Całość obrazu przywodzi na myśl romantyczną, tajemniczą przestrzeń wzniosłości. Na pierwszym planie rozpoznajemy pisarza Andrzeja Stasiuka, pozostali mężczyźni to członkowie ukraińskiego zespołu Haydamaky: Oleksandr Iarmola (założyciel i lider grupy, wokalista, grający też na sopiłce – zaliczanej do tradycyjnych instrumentów muzycznych Ukrainy), Roman Dubonos (gra na trąbce), Maksym Boyko (puzonista), Dmytro Kushnir (perkusista), Andriy Sleptsov (grający na gitarze akustycznej i elektrycznej) oraz Volodymyr Fesiun (gitara basowa)⁴.

Na tylnej części okładki widnieje lista dziesięciu utworów muzycznych, ukraińsko-polskich interpretacji tekstów Adama Mickiewicza, które nagrał zespół. Są to: wypełnione dźwiękami Orientu *Stepy akermańskie; Burza*, w której przeplatają się ostre gitarowe brzmienia, wielogłos chóralnego śpiewu i spokojna melorecytacja Stasiuka; spokojny i melancholijny *Pielgrzym*; mocna, punkowa, skoczna i dynamiczna *Alpuhara*; nostalgiczne, przepełnione smutnym dźwiękiem trąbki *Mogily haremu; Upiór*, którego Haydamaky śpiewają w języku polskim oraz śpiewa go także Stasiuk i robi to upiornie (przy tej ocenie nie potrzeba muzycznie wprawnego ucha); *Bajdary* – lekkie i skoczne; dynamicznie brzmiąca *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, której towarzyszą dźwięki gitary akustycznej; długa, ponad-sześciominutowa *Reduta Ordona* z mocnym gitarowym głosem oraz optymistyczny w brzmieniu *Pytasz, za co Bóg...* kończący się frazą: „Kto pragnie ziemię posiadać, niechaj siedzi w ciszy”⁵. I z tą wymowną ciszą, po wyprawie na step z Mickiewiczem, pozostawiają odbiorcę Haydamaky⁶.

³ W nomenklaturze muzyczno-wydawniczej książeczka, która pełni funkcję oprawki płyty, określana jest z języka angielskiego jako „digipack”.

⁴ Odnotować należy także gościnną obecność innych muzyków, którzy wzięli udział w nagraniu płyty. Są to klarncista Oleh Kaduk oraz multiinstrumentalista Maksym Bereznyuk, grający na sopilkach, duduku, fłojarze, drymbie i ney. Dźwięki instrumentów związanych z muzyczną tradycją Ukrainy, Turcji czy Armenii w intrygujący sposób tworzą klimat orientalizmu obecnego w twórczości Adama Mickiewicza. Na płycie owej „orientalizacji” szczególnie doświadczyć można w odsłuchu *Pielgrzyma, Alpuhary, Mogiły haremu* i *Upiora*.

⁵ A. Mickiewicz, *Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił*, [w:] tenże, *Dzieta*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 406.

⁶ Szerzej o charakterze i znaczeniu muzyki na płycie *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky* pisze Adam Regiewicz w artykule *Muzyka jako przestrzeń dyskursu imagologicznego. Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*, „Filologicznej czasopis” 2018, nr 2 (12), s. 110–118.

Haydamaky to pochodzący z Kijowa zespół, którego początki sięgają lat 90. XX wieku. W okresie formacyjnym, który zbiegł się także z czasem ogłoszenia niepodległości Ukrainy, muzycy występowali na rodzimej, undergroundowej scenie, pod nazwą „Actus”. W 2001 roku grupa zdecydowała się na zmianę swojej nazwy na „Haydamaky” i pod takim samym tytułem ukazała się płyta, którą przygotowano w brytyjskiej wytwórni EMI Group. Był to pierwszy podpisany kontrakt tej znanej zachodniej wytwórni na Ukrainie i umożliwił zespołowi uzyskanie większego rozgłosu i wejście na scenę europejską. Melanż folka, rocku, reggae, ska oraz elementów muzyki ukraińskiej, bałkańskiej stał się wizytówką zespołu, który od czasu swojej transformacji nagrał dziesięć płyt⁷. Warto odnotować, że w 2001 roku Haydamaky nagrały album ze znanym polskim zespołem rockowym Voo Voo. Wspólna płyta uzyskała status złotej⁸. Symboliczny był także nagrany w 2012 roku utwór *Hello Euro*, który zespół wykonał wspólnie z Maciejem Maleńczukiem. Tekst skocznej piosenki ukazywał piłkarską wspólnotę Polski i Ukrainy w czasie piłkarskich Mistrzostw Europy. To zresztą znamienne dla Haydamaków, którzy ze swoją muzyką, z ukraińskim folklorem wychodzą ku Europie.

Nie można oczywiście pominąć językowego aspektu istnienia zespołu Haydamaky. Nazwa zespołu prowadzi do historii i do literatury. Hajdamacy to XVIII-wieczni powstańcy chłopski i kozaccy, którzy żyli na Ukrainie po zachodniej stronie Dniepru, występujący zbrojnie przeciwko uciskowi polskiej szlachty. Tragiczne i krwawe wydarzenia tamtego czasu opisywane były przez historyków wielokrotnie. Nie ma potrzeby przywoływać ich tu na nowo. Na oficjalnej stronie zespołu czytamy, że zmiana jego nazwy miała nawiązywać do „chłopskiej rebelii przeciwko zagranicznemu uciskowi w XVIII-wiecznej Ukrainie” i kojarzyć „muzykę grupy z ideami wolności i sprawiedliwości, tworząc jeszcze ściślejszy związek z ukraińską kulturą ludową”⁹. Należy natomiast przypomnieć, że historia stepowych rozbójników zagościła w literaturze głównie za sprawą powstałego w 1841 roku poematu *Hajdamacy* (*Гайдамаки*) Tarasa Szewczenki. Jeśli przywołujemy ów kontekst, to warto zwrócić uwagę, iż jedna z płyt wydanych przez zespół Haydamaky zatytułowana została *Kobziarz* (*Кобзар*) – a to przecież tytuł znanego tomu wierszy Tarasa Szewczenki z 1840 roku, uznawanych za jedno z najważniejszych dzieł związanych z tożsamością ukraińską. Nawiasem mówiąc, wydana w 2014 roku dwujęzyczna, ukraińsko-polska księga poświęcona Tarasowi Szewczence, przygotowana przez Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, zatytułowana została właśnie *Kobziarz* (*Кобзар*)¹⁰. W jakiś sposób, poprzez kontekst wcześniejszej twórczości zespołu i jego nazwy, dochodzi do współczesnego spotkania wielkich poetów – Mickiewicza

⁷ Informacje o zespole przygotowane zostały na podstawie oficjalnej strony „Haydamaków” – <http://www.haydamaky.com> [dostęp 30.09.2018].

⁸ Przypomnę, że złotą płytę w Polsce otrzymuje się za wydanie albumu w nakładzie 15 tysięcy egzemplarzy.

⁹ Fragment tekstu podaję i tłumaczę ze strony <http://www.haydamaky.com> [dostęp 30.09.2018].

¹⁰ Por. T. Szewczenko, *Kobziarz*, przeł. P. Kupryś, Lwów–Lublin 2014.

i Szewczenki. O ich rzeczywistych związkach pisał m.in. Franciszek Rawita-Gawroński w artykule *Taras Szewczenko i Polacy*¹¹. Związków Mickiewicza i Szewczenki w twórczości Haydamaków można by znaleźć jeszcze więcej, ale ten wątek odkładam i wracam do relacji oczywistej i ważniejszej: Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky.

Płyta, której etykietę zdobi zdjęcie stepu, spoczywa w czarnej, tekturowej kieszeni, umieszczonej na końcu książeczki. Utwory Mickiewicza wykonywane są w językach ukraińskim oraz polskim. Zespół korzystał z najbardziej znanych przekładów Mickiewicza, dokonanych przez ukraińskiego poetę, publicystę, tłumacza Maksyma Rylskiego, który – jak pisze Maria Zarebina – „przełożył wiele utworów Mickiewicza na język ukraiński, a w ogóle był jednym z twórców nowoczesnej poezji ukraińskiej, [oraz] [...] autorem książkowych opracowań i rozpraw o poezji Mickiewicza, w szczególności *Pana Tadeusza* [z 1929 roku pierwsze wydanie – przyp. W.M.]”¹². Oprócz klasycznych tłumaczeń Rylskiego¹³ na płycie znalazły się także dwa nowe tłumaczenia. Ukraiński poeta i pisarz Serhij Żadan działaniu translatorskiemu poddał *Pielgrzyma*, natomiast przyjaciel Andrzeja Stasiuka – doskonale znany w Polsce dzięki twórczości poetyckiej, prozatorskiej i eseistycznej – Jurij Andruchowycz przetłumaczył *Stepy akermańskie*. Był to utwór, który zapowiadał płytę i stał się jej wizytówką. To tłumaczenie bardzo różni się od tłumaczenia Rylskiego, które jest bliskie Mickiewiczowskiemu utworowi, towarzyszy jego treści i formie dość precyzyjnie. Jest to łatwo zauważalne nawet dla niewprawnego oka. Spójrzmy na pierwszą strofę *Stepów akermańskich* w tłumaczeniu Rylskiego:

Пливу на обшири сухого океану.
Як човен, мій візок в зеленій гущині
Минає острови у хвилях запашні,
Що ними бур'яни підносяться багряно¹⁴.

Od początku wyłaniają się ze strofy znane Mickiewiczowskie figury: suchy ocean (*сухий океан*), zieloność (*зелений*), ostrowy burzanu (*острови бур'яни*). Rylski nie pozostawia tu wiele wątpliwości. Porusza się duktem słów Mickiewicza. Inaczej wygląda tłumaczenie Andruchowycza. W układzie formalnym nie zachowuje ono formy sonetu Mickiewicza. Andruchowycz tworzy utwór składający się z pięciu czterowersowych strof. Ostatnia w wersji muzycznej jest powtarzana i pełni rolę refrenu, który wspólnie odśpiewuje zespół:

¹¹ F. Rawita-Gawroński, *Taras Szewczenko i Polacy*, „Zdrój” 1918, nr 2, s. 55–58; nr 3, s. 89–92; nr 4, s. 118–120; nr 5, s. 154–157; nr 6, s. 183–185.

¹² M. Zarebina, *O przekładach „Pana Tadeusza” na języki słowiańskie*, „Stylistyka” 1998, nr 7, s. 75.

¹³ Teksty przetłumaczonych przez Rylskiego utworów Mickiewicza zostały przez zespół zaczerpnięte ze strony Biblioteki Ukraińskiej Literatury – <https://ukrlib.com.ua> [dostęp 30.09.2018].

¹⁴ A. Mickiewicz, *Akermans'ki stepi*, tłum. M. Rylski – <https://ukrlib.com.ua/world/print.php?tid=313> [dostęp 20.10.2018].

Стіймо! – як тихо!
 Їдмо – степ широкий...
 Чуємо: клич Литви
 Летимо у неспокій¹⁵

Pierwszy wers tej strofy to tłumaczenie początku trzeciej strofy utworu Mickiewicza („Stójmy! – jak cicho!”¹⁶). W drugim dostrzec można realizację finalnej części *Stepów akermańskich*: „Jedźmy, nikt nie woła”¹⁷, która zostaje zastąpiona frazą „Їдмо – степ широкий...” („Idźmy! Step szeroki...”). Określenie „szeroki step” pojawia się w tłumaczeniu Andruchowycza także wcześniej, w czwartej strofie. Takiego bezpośredniego określenia stepu nie ma w utworze Mickiewicza. U niego bowiem obraz stepu rodzi się w metaforze, w oksymoronie, w porównaniach, w poetyckim układzie horyzontalnych i wertykalnych współrzędnych. Sądzę, że Andruchowycz zdecydował się na taki wybór, by włączyć do utworu Mickiewicza element, który bliski jest literaturze ukraińskiej i zakorzeniony w niej dzięki twórczości Tarasa Szewczenki. To właśnie w jego bardzo znanym, nostalgicznym, patriotycznym wierszu zatytułowanym *Testament* pojawia się motyw szerokiego stepu. Przywołuję tylko początkowy fragment tego utworu:

Kiedy umrę, pochowajcie
 Na stoku mogiły –
 Pośród stepu szerokiego
 Ukrainy mój.
 Żeby łąny pól szerokich,
 Dniepr wśród urwisk mknący
 Widać było, słycać było,
 Jak ryczy ryczący¹⁸.

Andruchowycz w interesujący sposób dookreśla charakter przestrzeni, którą opisuje Mickiewicz. Sięga po to, co znane i usankcjonowane w rodzimej literaturze, i co może oddawać niezwykły charakter opisywanego miejsca i jego znaczenia. W dalszej części strofy ponownie zbliżamy się do sonetu Mickiewicza, bowiem słyszymy głos (płacz) z Litwy, a zakończenie utworu przynosi uczucie niepokoju („Летимо у неспокій”), którego doświadczają podróżnicy. Ów niepokój, inaczej niż u Mickiewicza, zostaje wyrażony wprost. Translatorski pomysł Andruchowycza na *Stepy akermańskie*, pomimo tego, że oddala się od bezpośredniości tłumaczenia, w intrygujący sposób zatrzymuje ducha sonetu Mickiewicza. Najwyraźniej słycać to w wersji muzycznej, w której *Stepy akermańskie* są odczytywane po polsku mocnym, ciemnym głosem Andrzeja Stasiuka i połączone z zaśpiewaną przez Oleksandra Iarmolę wersją sonetu w języku ukraińskim.

¹⁵ Tekst tłumaczenia *Stepów akermańskich* wykonany przez Andruchowycza znajduje się w książeczce do płyty *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*.

¹⁶ A. Mickiewicz, *Stepy akermańskie*, [w:] tenże, dz. cyt., s. 236.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ T. Szewczenko, *Testament*, [w:] tenże, *Kobziarz*, Lwów–Lublin 2014, s. 420.

Wydanie nowej płyty przez zespół Haydamaky zrodziło dyskusje na temat współczesnej roli Mickiewicza, a precyzyjniej, pozwoliło na przeniesienie tej dyskusji poza obszar akademicki, specjalistyczny, literaturoznawczy. Na tych bowiem polach ocena ważności Mickiewicza ciągle jest dokonywana. Wystarczy przywołać choćby książki Magdaleny Rabizo-Birek¹⁹, Arkadiusza Bağlajewskiego²⁰ czy Anny Spólnej²¹. Płyta stała się zatem pretekstem do postawienia oczywistego pytania: Dlaczego właśnie Mickiewicz? Na to pytanie wielokrotnie musiał odpowiadać Andrzej Stasiuk. Oto garść jego wypowiedzi: Mickiewicz to „najlepszy tekściarz, jakiego wydał język polski”, „innego klasyka na rockowo nie zrobisz” – tak mówił pisarz w popularnym programie „Kuba Wojewódzki”, dodając, iż otrzymuje sygnały od nauczycieli, że uczniowie tańczą przy muzycznej wersji *Alpuhary* (sic!). O aktualności Mickiewicza Stasiuk tak wypowiadał się na antenie telewizji TVN: „W przypadku wielkiej poezji, to ona nigdy nie traci aktualności, bo odbija się w niej człowieczeństwo. Tak jest u Mickiewicza”²². W rozmowie z Agatą Passent, w programie „Xięgarnia” Stasiuk mówi: „Mickiewicz to jest zjawisko, fenomen, żywioł. Krwiobieg polskiej literatury i kultury, który w jakimś sensie oddychał Mickiewiczem. Mówić o nim jak o poecie to takie spłykanie jego roli”²³. Wypowiada się też o muzyczności języka Mickiewicza:

Słychać przecież, że on się klei muzycznie. Wszystko tam płynie. To nie jest jakaś norwidowska wymyślna fraza – awangarda, asonanse dziwne. Mickiewicz po prostu płynie. Płynie. Musi być muzycznie, bo sensem się nie nadaży, np. za *Wielką Improwizacją*. Przecież to nie może być ułożone w głowie, bo człowiek nie nadaża za tym. To musi być na zasadzie tonalności, muzyczności, melodyjności. Trzeba słyszeć melodię, żeby ją w polszczyźnie oddać i to z sensem. Desygnaty ze słowem się zgadzają. To wielkość! Mickiewicz zresztą by rapował dzisiaj. Stałby na scenie z mikrofonem w szerokich gaciach. Albo w wąskich. Nie, w wąskich nie...²⁴

Wypowiedzi w podobnym tonie, w którym wyraźnie słychać zachwyty Stasiuka Mickiewiczem, można znaleźć jeszcze więcej. W kontekście

¹⁹ M. Rabizo-Birek, *Romantycyści i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.

²⁰ A. Bağlajewski, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015.

²¹ A. Spólna, *Dialogi z Mickiewiczem. Aktualizacje tradycji romantycznej w nowej i najnowszej poezji polskiej*, Radom 2018. Do grona książek podejmujących temat obecności tradycji Mickiewiczowskiej dołączam również pracę mojego autorstwa: „Nieśmiertelne pieśni”? Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku, Rzeszów 2016.

²² Jestem Polakiem i czuję, że mój kraj postępuje źle, z A. Stasiukiem rozmawia E. Prugar, wywiad dla programu telewizyjnego „Magazyn TVN24” – <https://www.tvn24.pl/magazyn-tvn24/jestem-polakiem-i-czuję-że-mój-kraj-postępuje-źle,140,2502> [dostęp 30.09.2018].

²³ Mickiewicz to jest żywioł, z A. Stasiukiem rozmawia A. Passent, wywiad dla magazynu telewizyjnego „Xięgarnia” – https://www.tvn24.pl/wideo/z-anteny/mickiewicz-to-jest-zywioł-andrzej-stasiuk-w-xiegarni,1707436.html?playlist_id=27924 [dostęp 30.09.2018].

²⁴ Mickiewicz by dzisiaj rapował, z A. Stasiukiem rozmawia Z. Karaszewska – <http://lubimczytac.pl/aktualnosci/9966/mickiewicz-by-dzisiaj-rapowal---wywiad-z-andrzejem-stasiukiem> [dostęp 30.09.2018].

wydania płyty i jej promocji nie są one może czymś nadzwyczajnym, ale jeśli spojrzeć na twórczość Stasiuka, to trudno znaleźć tak liczne i intensywne dowody na fascynację Mickiewiczem, choć wydawałoby się, że z racji opisywanych przez pisarza przestrzeni Wschodu powinno być to jednoznaczne. Tymczasem w twórczości i w wywiadach Stasiuka bezpośrednich znaków fascynacji Mickiewiczem do momentu wydania płyty *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaki* było niewiele. Nie chwalił się nim, jak choćby Zygmuntem Hauptem czy Andriejem Platonowem i jego powieścią *Wykop*, z którą podróżował po Rosji. Mickiewicz u Stasiuka pojawia się rzadko, jak np. w utworze *Osiółkiem*, którego bohater podróżuje po Ukrainie, Rosji, Azji i dociera do Turkistanu, gdzie ogląda wzniosłe mauzoleum poety Chodży Ahmeda Jasawiego, zbudowane z polecenia Timura Chromego, co robi na nim ogromne wrażenie. Powiada narrator: „Bóg wie, jakie wiersze pisał Ahmed Jasawi, ale musiały na Kulawym zrobić wrażenie. U nas nawet Mickiewicz nie ma niczego podobnego. Ani w Anglii Byron, ani w Rosji Puszkina”²⁵. To zaledwie wzmianka o Mickiewicz. W zbiorze felietonów *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach* odnajdujemy tekst pt. *Dziady*²⁶, poświęcony sprowadzaniu szczątków zmarłych ze Wschodu do Polski. O samym Mickiewicz Stasiuk w *Dziadach* jednak milczy. Przyczyn takiej sytuacji może być kilka.

Po pierwsze, Stasiuk konsekwentnie rysuje własną mapę, własne centrum świata. Wybierając się w podróż na Wschód, nie porusza się utartymi szlakami, nie szuka Polski na Ukrainie, na Białorusi czy w Kazachstanie. Po Stasiukowej mapie Europy Środkowej, jak pisze Przemysław Czapliński, „poruszać [...] się może tylko ten, komu zależy na dotarciu do określonego miejsca – jakiś niespieszny wędrowiec, który godzi się, by cel był doraźny i by konkretny etap wyznaczała droga, nie zaś powzięty uprzednio plan”²⁷. Taka wędrowcza perspektywa wyklucza wybieranie tego, co znane, oswojone, stąd też brak wyraźnych Mickiewiczowskich aluzji.

Po drugie, dla Stasiuka obecność Mickiewicza zamknięta jest w oczywistości, która skazuje go na milczenie. Innymi słowy, Stasiuk godzi się z wielokrotnie przywoływanym „my z niego wszyscy”, ale nie znajduje konieczności potwierdzania owej frazy w swojej twórczości. Autor *Jadąc do Babadag* mówi więc:

Jak ktoś żyje w polszczyźnie, żyje w polskiej literaturze – ja sobie pochlebiam, że jednak należę do tej sekty języka polskiego – to ten Mickiewicz jest w krwiobiegu. W genach. Nie trzeba go czytać. Wszyscy wiemy, że jesteśmy spod płaszcza Mickiewicza, że jakby się człowiek nie szarpał, to się z tego sznura nie urwie. I nie ma sensu²⁸.

Trzecia przyczyna konsekwentnego milczenia o Mickiewicz związana jest także z jego pomnikowością, która zbudowana została przez

²⁵ A. Stasiuk, *Osiółkiem*, Wołowiec 2016, s. 165.

²⁶ Tenże, *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec 2013, s. 125–127.

²⁷ P. Czapliński, *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2016, s. 262–263.

²⁸ *Mickiewicz by dzisiaj rapował*, dz. cyt.

szkolny przymus, w którym choćby *Pan Tadeusz* przestaje być wspaniałym poematem, a staje się „polonistyczną piłą”. Takie doświadczenie nie ominęło i Stasiuka, który – w kontekście rozmowy o płycie z Haydamakami – powiada:

Oczywiście, że [szkoła – dop. W.M.] potrafi zrazić i oczywiście mnie zraziła. Co ja z tego Mickiewicza pamiętałem? *Matecznik z Pana Tadeusza* mogę pani wyrecytować. Na szczęście byłem dosyć odporny na szkołę, więc ona nie potrafiła mnie skrzywdzić, może dzięki temu też nie skrzywdziła Mickiewicza we mnie. Świadomie, ze zrozumieniem i z przyjemnością czytałem go jako trzydziestolatek, a to jest kolejny powrót do niego. Powrót i jednocześnie odkrycie nowych dróg. [...] Mickiewiczowskich. Współpraca z nim, z tym, co stworzył, z jego polszczyzną przenosi w inny rejon. Nadaje mu nowe życie, inny smak niż ten, do którego jesteśmy przyzwyczajeni, do poważnego Mickiewicza, samotnego poety²⁹.

Można więc założyć, że kumulacja wypowiedzi gloryfikujących Mickiewicza jest po prostu konsekwencją kolejnego z nim spotkania w wieku dojrzałym. Stasiuk dostrzega bowiem Mickiewiczowski uniwersalizm, odkrywa, jak wiele może mieć współcześnie Poeta do powiedzenia i że jego wiersze stają się „nieśmiertelnymi pieśniami”. Dla Stasiuka Mickiewicz staje się odkryciem, odkryciem zaskakującym, bo wydobytym z oczywistej wielkości Arcypoety. Z perspektywy ukraińskiej, którą wyraża lider zespołu Oleksandr Iarmola, Mickiewicz także jest oczywisty, ale jego twórczość jest mało znana:

Ukraina. Wszędzie, gdzie spojrzysz, pomnik Mickiewicza. Lwów, Odessa, Iwano-Frankowsk, Drohobycz, Zbaraż i wiele innych miejsc. Ale jeśli sięgniemy do ukraińskiego programu nauczania, kilka ledwie utworów. A przecież on tą ziemią podróżował, pisał o niej, zachwycał się przestrzenią stepów. Dla nas okazał się idealnym tematem muzycznym, z którego można wydobyć tęsknotę za domem, zachwyty nowym, dzikość, obietnicę, wolę walki³⁰.

A więc płyta Haydamaków jest też próbą pokazania możliwości i wieloaspektowego charakteru twórczości Mickiewicza. Poczuciem jej potrzeby w obecnym czasie. Szczególne znaczenie ma w tym przypadku *Reduta Ordona*, której obecność w albumie jest wyjątkowa.

W książeczce *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky* znajduje się bowiem kilka interesujących palimpsestów, które na pierwszy rzut oka wydają się zwykłym elementem dekoracyjnym, uzupełniającym estetykę wydawnictwa, ale jednak widocznym. Otóż pod wstępem Andrzeja Stasiuka, a precyzyjniej – za tekstem przez niego napisanym, widoczny jest fragment rękopisu. Sprawdzam informacje na przedostatniej stronie albumu. Projekt graficzny

²⁹ Tamże.

³⁰ Wypowiedź zamieszczona w albumie *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*.

przygotowany został przez Agnieszkę Pasierską. Jest też wzmianka, że „W albumie wykorzystano materiały ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”. Brak doprecyzowania, konkretnie pozostawia furtkę działaniu detektywistycznemu, grafologicznemu. Bez większego trudu można rozpoznać tu pismo Adama Mickiewicza. W najbardziej czytelnym miejscu odszyfrowując fragment „wielki, samowładnik świata”³¹. I tu wszystko staje się jasne. *Reduta Ordon*.

Na innej stronie książeczki ponownie prześwietlone pismo Mickiewicza. Trudniej tu odszyfrować tekst, ale ostatecznie można wyczytać frazę: „jak głąz bodzący morze”³². Ponownie *Reduta Ordon*. Dalsza część książeczki przynosi czytelny fragment: „Gdzież jest król, co na rzezie tłumy te wyprowadza?”³³. Najwięcej problemów związanych z rozszyfrowaniem stwarza czwarty palimpsest. Jest on ledwie widoczny, jakby zapisany ołówkiem, a później niedokładnie wymazany. Inaczej niż poprzednie, umieszczony jest na karcie o barwie nie żółtej, ale białoszarej, co może sugerować, że jest to dzieło inne niż *Reduta Ordon*. Potrzeba tu „szkiełka i oka”. W prawej dolnej części strony dostrzec można ozdobny, złożony z dużych liter wyraz: „autor”. To duże ułatwienie (dla Mickiewiczologów rzecz rozstrzygająca), bowiem wskazuje na podpis pod wstępem, przedmową bądź dedykacją. A skoro płytę otwierają *Sonet* krymskie, to kontekst znanej dedykacji „Towarzyszom podróży krymskiej. Autor”³⁴ nasuwa się w pierwszej kolejności. Znajomość tego kontekstu pozwala na przyłożenie go do zarysów liter na karcie albumu. Słowo „towarzyszom” przykryte jest nadrukowaną strofą wiersza [*Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił?*] i pozostaje nieczytelne, wyraz „podróży” staje się widzialny, a „krymskiej” zamknięte jest w intuicyjnym dopasowaniu. Fragment umieszczony na stronie albumu Haydamaków został więc przeniesiony z karty dedykacji *Sonetów krymskich* w pierwodruku przygotowanym w Moskwie. Charakterystyczna karta dedykacji znana jest dzięki fotografii, którą w swojej pracy, poświęconej pierwszym wydaniom książek Mickiewicza, umieścił Teofil Syga³⁵. Uznaję, że waga palimpsestu przez jego potrójnie staje się znacząca. I pokazuje, jak bardzo aktualne znaczenie może mieć Mickiewicz dla Ukraińców. Wydobywam przestrzenie palimpsestów, by nie tylko ukazać ich ważność, ale też proporcje między obecnością *Sonetów krymskich* a *Redutą Ordon* w całym albumie. W książeczce, w rękopisie Mickiewicza, *Reduta Ordon* dominuje nad sonetami. W części muzycznej większość stanowią sonety, a *Reduta Ordon* wydaje się rodzajem dodatku. Jeśli jednak połączymy te sfery, to okaże się, że ich wspólną przestrzenią jest doświadczenie wolności, doświadczenie jej potrzeby, co ma szczególne znaczenie w kontekście zbrojnego konfliktu Ukrainy z Rosją.

³¹ A. Mickiewicz, *Reduta Ordon*, [w:] tenże, dz. cyt., s. 343.

³² Tamże, s. 342.

³³ Tamże, s. 343.

³⁴ A. Mickiewicz, *Sonet* krymskie, [w:] tenże, dz. cyt., s. 234.

³⁵ „Pierwsze wydanie zawiera dwadzieścia dwa sonety erotyczne i osiemnaście sonetów krymskich. Odbite na ładnym, trwałym papierze, w formacie 40, o pięknym układzie graficznym, złożone jest dużą czcionką, szczególnie w tytulaturze i w dedykacji („Towarzyszom podróży krymskiej – Autor”) – T. Syga, *Te księgi proste. Dzieje pierwszych polskich wydań książek Mickiewicza*, Warszawa 1956, s. 34. Zdjęcie opisywanej karty znajduje się na stronie 35.

W jednym z wywiadów zamieszczonych w książce *Patrząc na wschód. Przestrzeń, człowiek, mistycyzm* Andrzej Stasiuk mówi: „Step [...] to jest coś w rodzaju zmaterializowanej religii. W ogóle przestrzeń to jest przecież jakaś forma absolutu. A to się zaczyna właśnie na wschód od nas”³⁶. Album *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaki* pozwala przypomnieć o wartości takiego doświadczenia, ale daje także możliwość udziału w niezwykłej wędrówce z poezją i muzyką. Wystarczy tylko włączyć odtwarzacz i powtórzyć za Mickiewiczem: „Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów”³⁷.

BIBLIOGRAFIA

- Bagłajewski A., *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015.
- Czapliński P., *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2016.
- <http://www.haydamaky.com> [dostęp 30.09.2018].
- Jestem Polakiem i czuję, że mój kraj postępuje źle*, z A. Stasiukiem rozmawia E. Prugar, wywiad dla programu telewizyjnego „Magazyn TVN24” – <https://www.tvn24.pl/magazyn-tvn24/jestem-polakiem-i-czujze-ze-moj-kraj-postepuje-zle,140,2502> [dostęp 30.09.2018].
- Maryjka W., *„Nieśmiertelne pieśni”? Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku*, Rzeszów 2016.
- Mickiewicz A., *Akermans'ki stepi*, tłum. M. Rylski – <https://ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=313> [dostęp 20.10.2018].
- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Mickiewicz by dzisiaj rapował*, z A. Stasiukiem rozmawia Z. Karaszewska – <http://lubimyczytac.pl/aktualnosc/9966/mickiewicz-by-dzisiaj-rapowal---wywiad-z-andrzejem-stasiukiem> [dostęp 30.09.2018].
- Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaki*, Wydawnictwo Agora, 2017, płyta CD (digipack).
- Mickiewicz to jest żywiol*, z A. Stasiukiem rozmawia A. Passent, wywiad dla magazynu telewizyjnego „Xięgarnia” – https://www.tvn24.pl/wideo/z-anteny/mickiewicz-to-jest-zywiol-andrzej-stasiuk-w-xiegarni,1707436.html?playlist_id=27924/ [dostęp 30.09.2018].
- Patrząc na wschód. Przestrzeń, człowiek, mistycyzm*, A. Stasiuk, M. Wilk, J. Hugo-Bader, M. Skopek, J. Morawiecki, M. Książek, W. Górecki, M. Jastrzębski, W. Radziwinowicz, W. Śmieja, W. Pawluczuk w rozmowie z P. Brysaczem, Białystok 2013.
- Pilch J., *Pociąg do życia wiecznego*, Warszawa 2007.
- Rabizo-Birek M., *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.
- Rawita-Gawroński F., *Taras Szewczenko i Polacy*, „Zdrój” 1918, nr 2, s. 55–58.

³⁶ *Patrząc na wschód. Przestrzeń, człowiek, mistycyzm*, A. Stasiuk, M. Wilk, J. Hugo-Bader, M. Skopek, J. Morawiecki, M. Książek, W. Górecki, M. Jastrzębski, W. Radziwinowicz, W. Śmieja, W. Pawluczuk w rozmowie z P. Brysaczem, Białystok 2013, s. 15.

³⁷ A. Mickiewicz, *Bajdary*, [w:] tenże, *dz. cyt.*, s. 244.


- Rawita-Gawroński F., *Taras Szewczenko i Polacy*, „Zdrój” 1918, nr 3, s. 89–92.
- Rawita-Gawroński F., *Taras Szewczenko i Polacy*, „Zdrój” 1918, nr 4, s. 118–120.
- Rawita-Gawroński F., *Taras Szewczenko i Polacy*, „Zdrój” 1918, nr 5, s. 154–157.
- Rawita-Gawroński F., *Taras Szewczenko i Polacy*, „Zdrój” 1918, nr 6, s. 183–185.
- Regiewicz A., *Muzyka jako przestrzeń dyskursu imagologicznego. Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*, „Filologicznej časopis” 2018, nr 2 (12), s. 110–118.
- Spólna A., *Dialogi z Mickiewiczem. Aktualizacje tradycji romantycznej w nowej i najnowszej poezji polskiej*, Radom 2018.
- Stasiuk A., *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec 2013.
- Stasiuk A., *Osiółkiem*, Wołowiec 2016.
- Syga T., *Te księgi proste. Dzieje pierwszych polskich wydań książek Mickiewicza*, Warszawa 1956.
- Szewczenko T., *Kobziarz*, przeł. P. Kupryś, Lwów–Lublin 2014.
- Zarębina M., *O przekładach „Pana Tadeusza” na języki słowiańskie*, „Stylistyka” 1998, nr 7, s. 67–92.

Wojciech Maryjka – adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury XIX wieku oraz Badań Mitoznawczych Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor monografii *„Nieśmiertelne pieśni”? Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku* (Rzeszów 2016). Jego zainteresowania naukowe koncentrują się głównie na dziedzictwie romantycznym w literaturze polskiej XX i XXI wieku oraz na poezji najnowszej. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Studiach Norwidianach”, „Tematach i Kontekstach” i „Frazie”.
E-mail: wmaryjka@ur.edu.pl



© 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/>)

KATARZYNA CUDZICH-BUDNIAK
Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0001-5002-384X>



„Śpiewające wiersze” z *Kabaretu Kici Koci* w autorskim wykonaniu Mirona Białoszewskiego

STRESZCZENIE

Tekst stanowi część powstającej rozprawy doktorskiej na temat perspektywy audialnej w twórczości Mirona Białoszewskiego. Na przykładzie wybranych wierszy z cyklu *Kabaret Kici Koci* autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak kwestia głosowej realizacji utworów przez poetę (nagrania zarejestrowane były na użytek domowy i są dostępne w Pracowni Fonicznej Muzeum Literatury w Warszawie) wpływa na odbiór wierszy zapisanych. Nie bez znaczenia na interpretację pozostaje również fakt autorskiego wykonania wierszy niewybranych przez Białoszewskiego do tomów *Rozkurz czy „OHO” i inne wiersze* (zostały zamieszczone dopiero w 2017 roku w zbiorze *Świat można jeść w każdym miejscu*) czy też choćby *Piosenki placu do tańca*, która nigdy nie została zapisana przez autora. Praca nawiązuje do koncepcji poezji „głośniejszej”, „gadanej”, realizowanej głosowo, która – w przekonaniu Białoszewskiego – tylko w ten sposób osiągała swoje „pełne bycie”.

Słowa kluczowe

Miron Białoszewski, *Kabaret Kici Koci*, intermedialność, audialność, konkretyzacja głosowa, wykonanie autorskie

**“Singing Poems” from *Kabaret Kici Koci* in an Authorial Performance
by Miron Białoszewski**

The text is part of a doctoral dissertation which is being written on the subject of auditory perspective in the works of Miron Białoszewski. On the example of selected poems from the series titled *Kabaret Kici Koci*, the author attempts to answer the question of how the issue of the poet's voice interpretation of his works (the recordings were made for home use and are available in the Audio Department of the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw) affects the reception of recorded poems. Not without significance for the interpretation is also the fact of the author's performance of poems not chosen by Białoszewski for the volumes titled *Rozkurz* czy „OHO” i *inne wiersze* (were only included in 2017 in a collection titled *Świat można jeść w każdym miejscu*) or *Piosenka placu do tańca*, which was never written down by the author. The work refers to the concept of “loud” or “spoken” poetry, realised through voice, which – in Białoszewski's opinion – was the only way to achieve its “full being”.

Keywords

Miron Białoszewski, *Kabaret Kici Koci*, intermediality, audibility, voice concretisation, authorial performance

1.

Na *Kabaret Kici Koci* Mirona Białoszewskiego składają się wiersze powstałe w latach 1975–1983. To dzieło nie posiada osobnej książki, w której wszystkie wiersze z serii byłyby zebrane w jedną całość, utwory są bowiem rozproszone w różnych tomach: od *Rozkurzu*, przez „OHO” i *inne wiersze*, aż do *Świata [który] można jeść w każdym miejscu*¹. U tego autora taki chaotyczny, niemalże łamigłówkowy, zamysł artystyczny nie dziwi. Wielu badaczy podkreślało rolę dziecka w jego twórczości², czy to w doborze języka, czy to w sposobie postrzegania świata, czy właśnie w nieco zabawowym stosunku do literatury, pisania i życia w ogóle. Sam poeta w jednym z programowych szkiców ujmuje to tak: „W moich wierszach jest wiele różnych spraw, obok smutku, dużo humoru, zabawy i słowno-znaczeniowej, i innej”³.

¹ Posługuję się następującymi wydaniem: M. Białoszewski, *Rozkurz*, Warszawa 2015; M. Białoszewski, „OHO” i *inne wiersze*, Warszawa 2017 oraz M. Białoszewski, *Świat można jeść w każdym miejscu*, Warszawa 2017.

² Zob. przede wszystkim rozdział „W stronę języka dziecięcego” w książce Stanisława Barańczaka (S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wyd. 2 rozszerzone, Wrocław 2016). Ponadto Jacek Łukasiewicz mówi o „dziecięcej naiwności”, „dziecięcej świeżości”, ale i – jako konsekwencji – „dziecięcych lękach” (J. Łukasiewicz, *Prolegomena do leżenia na łóżku*, [w:] tenże, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963, s. 49). Z kolei Czesław Miłosz taką postawę nazwie „pierwotnym i dziecięcym – stosunkiem do świata” (Cz. Miłosz, *Dar nieprzyzwyczajenia. Nowy poeta polski*, „Kultura” [Paryż] 1956, nr 10/108, s. 469), a Mateusz Werner wspomni o „dziecięco-naiwnej świadomości” (M. Werner, *Jak można dziś mówić o poezji Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4, s. 74).

³ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, [w:] tenże, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 9.

Z zabawowym stosunkiem do literatury obecnym u tego poety wiąże się również rola, jaką do odegrania ma odbiorca⁴. Krytyka często mówiła o Białoszewskim jako o tym, który wymyśla nam rebusy i gry językowo-literackie, a jak już odkryjemy wszystkie znaczenia, wyjdzie nam wynik⁵. Wiele mówi się właśnie o grach słownych⁶, ale też czytamy o „grze w potoczność”⁷, „grze między znaczeniem, formą graficzną i brzmieniem”⁸, „grze pomiędzy złudzeniem prawdy a jawnym zmyśleniem”⁹. Są jednak badacze, którzy wyrażają sprzeciw wobec takiego zero-jedynkowego spojrzenia na twórczość Białoszewskiego, udowadniając, że na zabawie się nie kończy, bo przecież idzie o coś więcej¹⁰. Mamy więc tutaj do czynienia z charakterystyczną dla tego poety wieloznacznością recepcji. Autor *Rachunku zachciankowego* to poeta aporii. Niejako mimochodem udawało mu się realizować wizję, której główną ideą było „zamienianie brzydoty w piękność, z dysharmonii robienie nowej harmonii”¹¹. To na styku różnych sprzecznych jakości powstaje oryginalna twórczość. Forma jest tu jedynie wypadkową treści, co przyznał sam poeta w wywiadzie ze Zbigniewem Taranienko: „Zależało mi naprawdę na przekazaniu t e g o , c o b y ł o [podkr. K. C.-B.], na treści. Nie dbałem o formę”¹². O potrzebie realizowania wizji rzetelnego

⁴ Romuald Cudak zakłada, że „praktyka pisarska Białoszewskiego stanowi także wyraz neoawangardowych tendencji do sprowadzania roli artysty do technika i majsterkowicza, redukcji aktywności twórczej do wyboru i obróbki, powierzania odbiorcy aktu dokończenia dzieła” (R. Cudak, *Czytając Białoszewskiego*, Katowice 1999, s. 53), zaś w książce Henryka Pustkowskiego czytamy o „wieloznaczności motywowanej, gotowej w każdej chwili do rozszyfrowania” (H. Pustkowski, *Miron Białoszewski i Tymoteusz Karpowicz*, [w:] tenże, *Gramatyka poezji?*, Warszawa 1974, s. 79).

⁵ Pisała o tym m.in. Anna Świrek: „Odbiorca wciągnięty w autorską zabawę, by w pełni w niej uczestniczyć, musi rozpoznać reguły gry” (A. Świrek, *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997, s. 25).

⁶ Por. np. Jarosław Fazan: „Językowa gra aliteracjami oraz podobieństwem brzmieniowym słów o przeciwnym znaczeniu odkrywa przestrzeń dla poezji. Dziwaczne i niezwykle wyszukane zabawy słowami koncentrują się na zacieraniu różnic między biegunowo różnymi jakościami” (J. Fazan, *Ale ja nie Bóg: kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998, s. 102).

⁷ P. Sobolczyk, *Język potoczny Białoszewskiego w przekładzie*, [w:] *Między oryginałem i przekładem XII. Głos i dźwięk w przekładzie*, red. J. Brzozowski, J. Konieczna-Twardzik, M. Filipowicz-Rudek, Kraków 2006, s. 85.

⁸ J. Fazan, *Ale ja nie Bóg...*, s. 107.

⁹ E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006, s. 215.

¹⁰ Tu warto przywołać na przykład słowa Anny Sobolewskiej: „W życiu i pisaniu Mirona Białoszewskiego zabawa była nie tylko rozrywką, ale czymś więcej – jego własnym projektem egzystencjalnym” (A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja: szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 32) i jeszcze: „Wielu czytelników nie dostrzegają, że jego strategia zabawy językiem, parodii, dowcipu jest rozumiana jako obrona własnego «ja» i własnego widzenia świata przed fałszywym określeniem. Dowcip jest próbą ujęcia własnego losu, własnego stosunku do spraw ostatecznych – z dystansu i w zabawie” (tamże, s. 42–43), a także Tadeusza Sobolewskiego: „Prosto ze swojej zabawy, która była jego życiem, zabawy, którą nieraz wytykano, której mu zazdrozczono, potrafił przejść do rzeczy ostatecznych. [...] W tym, co wydawało się w jego życiu niepoważne, frywolne, dziecinne, nagle okazało powagę, konsekwencję do samego końca” (T. Sobolewski, *Szaman*, [w:] *Miron – wspomnienia o poecie*, zebrała H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 233).

¹¹ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu...*, s. 9.

¹² M. Białoszewski, *Szacunek dla każdego drobiazgu*, rozm. przepr. Z. Taranienko, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 398.

odwzorowywania rzeczywistości mówiono często, podkreślając jego równie kreatywny, co realistyczny wymiar. „Zadyszany kronikarz codzienności”¹³ – jak powie Józef Baran – cenił to, co realne. Czy zatem traktowanie dorobku Mirona Białoszewskiego jako przykładu dzieł realistycznych jest zasadne?

Pytanie odnieśmy już bezpośrednio do utworu będącego tematem niniejszego wywodu: czy zatem *Kabaret Kici Koci* można uznać za tak zwane „świadczenie epoki”¹⁴? Z jednej strony mamy głosy, w których przypisywane jest mu wręcz „werystyczne przedstawienie” rzeczywistości¹⁵, a jego cel upatruje się w „utrwaleniu i komentowaniu polskiej codzienności początku lat 80.”¹⁶, z drugiej – słyszymy apel o ostrożność¹⁷ i zwrócenie uwagi na to, że „historia dla Białoszewskiego to nie zbiór realnych faktów, ale przebie-ranka”¹⁸. Jak wobec tego pogodzić dwa tak odmienne spojrzenia na ten problem? Czy możliwa jest odpowiedź na pytanie Dariusza Pawelca o wartość poznawczą modelu świata Białoszewskiego: „czy wyraża on schemat rzeczywistości, czy jej interpretację?”¹⁹

Krystyna Pietrych zauważa, że:

[Białoszewskiego] nie interesuje Historia pisana wielką literą, interesują go historie osobne, indywidualne – wielość tych równorzędnych i symultanicznie dziejących się historii, zdawać by się mogło tak nieistotnych w tym dziejowym momencie, jak np. smażenie placków kartoflanych ze śliwkami²⁰.

Miron Białoszewski pisze sumę małych historii i z nich tworzy Historię. Literatura ta powstaje na styku tego, co publiczne i prywatne. Tak samo powstał *Kabaret Kici Koci*. Jego genezę Białoszewski opisuje w nagraniu²¹

¹³ J. Baran, *Mistrz Miron i pani gość*, [w:] *Miron – wspomnienia o poecie...*, s. 327.

¹⁴ Jacek Kopciński w tekście *Stare klabzdry na wojnie. „Kabaret Kici Koci” Mirona Białoszewskiego* powołuje się na antologię poezji stanu wojennego (*Zielona wrona. Antologia poezji okresu stanu wojennego*, wybór, wstęp D. Dąbrowska, Gdańsk 1994) i zauważa, że poezja Mirona Białoszewskiego nie została tam uwzględniona, bowiem nie jest to utwór mieszczący się „w konwencji poezji politycznej i patriotycznej” (J. Kopciński, *Stare klabzdry na wojnie: „Kabaret Kici Koci” Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1995, nr 1). Kwestią *Kabaretu Kici Koci* na tle poezji okresu PRL zajmuje się też Dariusz Pawelec (D. Pawelec, *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*, Katowice 1994).

¹⁵ D. Pawelec, *Lingwiści i inni...*, s. 69.

¹⁶ J. Kopciński, *Stare klabzdry na wojnie...*, s. 62.

¹⁷ „Traktując literaturę jako świadectwo, trzeba być ostrożnym. W poezji Białoszewskiego, o której mówi się, że jest niewyczerpanym źródłem wiedzy o codziennych sposobach bycia człowieka, że z fotograficzną dokładnością potrafi zatrzymać ulotne fragmenty ludzkiej egzystencji – w tej właśnie poezji jest wiele białych plam, miejsc, których poeta po prostu nie chciał widzieć” (M. Werner, *Jak można dziś mówić...*, s. 88).

¹⁸ Tamże, s. 89.

¹⁹ D. Pawelec, *Lingwiści i inni...*, s. 70.

²⁰ K. Pietrych, *Białoszewski (nie)zaangażowany. Rekonesans*, [w:] *Formy zaangażowania: pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Brzostowicz-Klajn, G. Pertek, B. Przymuszała, Łódź 2017, s. 221. Kilkadziesiąt lat wcześniej na podobną kwestię zwrócił uwagę Michał Głowiński (M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, [w:] tenże, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 338).

²¹ Nagranie znajduje się w Pracowni Fonicznej Muzeum Literatury, a w 2013 roku zostało wydane przez Bólt Records na płycie *Białoszewski do słuchu vol. 2*.

stworzonym na użytek domowy, na którym wykonuje te – jak sam je nazywa – „śpiewające wiersze”²². Poniżej przytaczam niepublikowaną dotąd wypowiedź poety:

Jak powstał *Kabaret Kici Koci*? Zupełnie niechcący, a może chcący, tylko moja podświadomość czekała na okazję teatralną. Teatralną to znaczy dramatyczno-aktorską, że pisać i to od razu można wykonywać, bo o to mi chodzi, dlatego ja obrażony nie chodzę do teatru. Była w moim towarzystwie, jest nadal, taka poetka. Chciałem ją nastraszyć, trochę jej zrobić na złość, i powiedzieć, że jest druga poetka w tym towarzystwie. No, pomyślałem, kto... Kicia Kocia. Przyjdę do tej znajomej poetki, zaprzyjaźnionej, i powiem, że Kicia Kocia pisze wiersze. Ale jaki dowód na to... Muszę napisać te wiersze. Więc zacząłem przymierzać. Jakie wiersze Kicia Kocia... Chyba takie jak piosenki, duże litery, pisane i śpiewane. Zacząłem się bawić, rozbawiłem się, aż wyjechałem tramwajem na Bielany. I tam chodziłem po lesie, śpiewałem i p r z y m i e r z a ł e m [podkr. K. C.-B.] te teksty²³.

I tak jak o powołaniu do życia tej osoby decydowały względy osobiste (o ile wierzymy autorowi), tak już fakt, że do opisu otaczającego świata w czasie stanu wojennego wybiera on Kicię Kocię zapewne nie jest przypadkowy²⁴. To właśnie dzięki nie do końca poważnej bohaterce możliwe jest opowiadanie o rzeczywistości w krzywym zwierciadle, a tym samym osvajanie jej, na co zwraca uwagę kilku badaczy²⁵, jak choćby Krystyna Pietrych, gdy mówi o „odczynianiu grozy realnego świata”²⁶, czy Anna Sobolewska, określając tego typu zabiegi próbą „zamiany katastrofy w poezję”²⁷. Bardzo szczegółowo ideę tę uchwycił – już w kontekście *Kabaretu Kici Koci* – Jarosław Fazan:

Dla Mirona Białoszewskiego forma kabaretu najlepiej nadawała się do przekazania doświadczenia zagrożenia życia. Śmiechem rozbrajała grozę, oswajała naznaczoną lękiem sytuację; t e a t r a l i z u j ą c [podkr. K. C.-B.]

²² M. Białoszewski, *Tajny Dziennik*, Kraków 2012, s. 547.

²³ Historię tę opowiadają także Anna i Tadeusz Sobolewscy (A. Sobolewska, T. Sobolewski, *Nie mogę kotysać się razem ze wszystkimi*, rozm. przepr. J. Majcherek, „Teatr” 1993, nr 5). Odnosi się do niej również sam Białoszewski w wywiadzie z Marią Janion (M. Białoszewski, *Jeden człowiek wobec drugiego człowieka. Z nieograniczoną odpowiedzialnością*, rozm. przepr. M. Janion, oprac. M. Adamiec, „Punkt” 1980, nr 10).

²⁴ Mowa o dwóch różnych częściach cyklu: pierwszy cykl to ten powstały „przypadkiem”, drugi już stanowi celową kontynuację.

²⁵ Kopciński dodaje, że „Białoszewski w tym świetnym skeczu ośmiesza oficjalną propagandę zagrożenia” (J. Kopciński, *Stare klabzdry na wojnie...*, s. 68), a Barańczak ujmuje to następująco: „Komizm, który rozbraja przemoc; który ośmiesza nie kolejkowe i poezjotwórcze wysiłki Kici Koci, lecz rzeczywistość do tych wysiłków zmuszającą” (S. Barańczak, *Pożegnanie z Białoszewskim*, [w:] tenże, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, s. 613. Pierwotnie tekst został zamieszczony w książce Stanisława Barańczaka *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988).

²⁶ K. Pietrych, *Białoszewski i PRL*, [w:] *PRL – świat (nie)przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010, s. 57.

²⁷ A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja...*, s. 25.

rzeczywiste przeżycia, obiektywizowała je i oczyszczała z egzystencjalnej grozy, a wreszcie chroniła pisarza przed sentymentalnym cierpiętnictwem²⁸.

Fazan wspomina o teatralizacji, będącej kluczową kategorią dla działalności Mirona Białoszewskiego. Zwróćmy uwagę na to, że *Kabaret Kici Koci*, przynajmniej pierwsza jego część, został napisany i wykonany niejako równocześnie. W cytowanej wcześniej wypowiedzi Białoszewski podkreśla różnicę między działalnością dramatyczno-aktorską a teatrem jako takim, gdyż idzie mu o możliwość wykonania dzieła od razu, *ad hoc*, to znaczy „sprawdzenia sobą”, wypróbowania, czy też „przymierzania” go na bieżąco i na żywo. Zatem mamy tu kilka etapów: stworzenie i wykonanie dzieła, nagranie go *post factum* (gdyby ów „człowiek audiowizualny”²⁹, jak określa go Mikołaj Gliński, miał przy sobie telefon komórkowy lub dyktafon, na pewno nagrałby wszystko od razu), a dopiero na samym końcu zapisanie – czy też przepisanie? – i wydanie utworów.

2.

Jakiego typu to było „przymierzanie”? Nie chodzi jedynie, jak można by przypuszczać, o czytanie tych utworów na głos. Sygnały o „śpiewaniu Kici Koci” pojawiają się kilkakrotnie u poety w różnych miejscach³⁰, ale także ich ślady odnajdujemy u innych komentatorów jego twórczości³¹. Maria Janion w rozmowie z pisarzem³² dźwiękowe wykonanie Białoszewskiego nazywa „dodatkowością”. Nie wnikając na tym etapie w teoretyczno-badawcze niuanse związane z głośną interpretacją dzieł, odnotuję tu jedynie, że określenie Janion wyraźnie sytuje działania Białoszewskiego po stronie badaczy traktujących dźwiękowe realizacje jako przydatne, nie zaś konieczne. Dodatek, czyli coś, co może być, a nie musi. Warto jeszcze zanotować, że autorka *Krytyki fantazmatycznej* określenie „dodatkowość” opatrzyła komentarzem „jakby to pan powiedział”. Pytanie jednak brzmi, czy według Białoszewskiego faktycznie mamy do czynienia z jakością *de facto* zbędną, albo inaczej: ambiwalentną? Abstrahując od innych pozaliterackich komentarzy aktora *Teatru Osobnego*, wystarczy spojrzeć na odpowiedź, której udzielił w wywiadzie „profesor Misi”:

²⁸ J. Fazan, *Ale ja nie Bóg...*, s. 171.

²⁹ M. Gliński, *Miron – człowiek audiowizualny*, Culture.pl 2014, on-line: <https://culture.pl/pl/artykul/miron-czlowiek-audiowizualny> [dostęp 25.04.2021].

³⁰ Zob. np.: „Śpiewałem Kicię Kocię na paradnym tle” (M. Białoszewski, *Aaameryka*, [w:] *Małe i większe prozy*, Warszawa 2017, s. 249).

³¹ Do faktu „śpiewania” *Kabaretu...* odniósł się na przykład Adam Poprawa: „Informację o śpiewaniu autor zaraz powtarza, chcąc wyraźnie zaznaczyć przeznaczony dla niektórych własnych tekstów kształt realizacji wokalne. To było dla pisarza istotne. Z jego wspomnień o doświadczeniach teatralnych wynika zresztą, że także niemuzyczne wykonanie tekstu wcale nie musi być czymś jednorodnym” [mowa o śpiewaniu-mówieniu – K. C.-B.] (A. Poprawa, *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3, s. 51).

³² M. Białoszewski, *Jeden człowiek wobec drugiego człowieka...*, rozm. przepr. M. Janion, s. 34.

Bo tak właściwie wiersze Ciotki Anieli były do czytania, a wiersze Kici Koci były do wykonywania. A były wydrukowane prawie niechcący. [...] Ja sobie myślę książka to co innego, a takie pismo to przeleci, to tak jak *libretto* albo jakaś rybka³³.

Ten fragment wypowiedzi autora *Było i było* rzadko bywa komentowany przez krytyków czy teoretyków literatury³⁴. Tu zaś Białoszewski używa wręcz kategorii „libretto” czy „rybka” i bardzo wyraźnie komunikuje, że pismo jest w tej sytuacji wręcz wynikiem przypadku. Sytuuje się więc w pewnym sensie po stronie autorów, którzy widzieli w jego tekstach rodzaj partytury (od Stanisława Barańczaka³⁵, poprzez Jacka Kopcińskiego³⁶ i Andrzeja Hejmeja³⁷, aż do Piotra Bogaleckiego³⁸). Istotniejsze od pisma jest więc wykonanie na żywo, nietraktowane jednak tylko jako „odczytanie” czy „deklamowanie”, ale bardziej jako rodzaj performatywnego – bo ściśle związanego z działaniem, tudzież białoszewskawym „dzianiem się” – wygłoszenia (połączonym z głosem i jego istnieniem w przestrzeni i czasie).

Mamy więc muzyczno-aktorską genezę powstania dzieła, a także jego muzyczno-aktorskie realizacje obok (pomimo?) już istniejącego zapisu. Mamy też sygnały płynące z samego tekstu, zatem jeśli chcemy uszanować tak zwane Ecowskie *intentio operis*, sięgnięcie po interpretację dźwiękową staje się już pewnego rodzaju „odpowiedzialnością”. Jakie to wskazówki wewnątrztekstowe? Wśród wierszy możemy wskazać utwory, które poprzez swoje tytuły wiążą się z gatunkami muzycznymi (przez Jerzego Wiśniewskiego zwane „wierszami-piosenkami”³⁹), jak na przykład *Piosenka na wyjazd* (KKK/R) czy *Piosenka Kici Koci do stanu wojennego* (KKK/O). I tak jak w przypadku tej ostatniej w tekście brakuje informacji, które kierowałyby na wykonanie realnie muzyczne, tak w przypadku na przykład *Melodii na zamknięcie* (KKK/O) mamy do czynienia już z wykonaniem utworu przy fortepianie (zresztą fortepian w części „OHO...” pojawia się kilkakrotnie).

Didaskalia dotyczą zarówno kwestii teatralnych („wchodzi”, „krzyczą”, „wsiada do szafy”, „sunie” etc.), jak i wskazówek muzycznych („intonuje”, „tańczy”, „śpiewają”, „zasiada do fortepianu” etc.). Mamy też odniesienia do konkretnych tytułów piosenek: popularnych, ludowych, jak również związanych z tradycją narodową (*Boże coś Polskę* czy *My pierwsza brygada*). Z kolei

³³ Tamże, s. 34.

³⁴ Badacze najczęściej powołują się na tekst *Mówienie o pisaniu* (M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu...*) czy odczyt *O tym Mickiewiczu jak go mówię* (M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6).

³⁵ S. Barańczak, *Język poetycki...*

³⁶ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.

³⁷ A. Hejmej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, [w:] tenże, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2008.

³⁸ P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu? Teatralne konteksty wierszy-partytur Mirona Białoszewskiego i Mariana Grzeźczaka*, [w:] tenże, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Kraków 2020. Jako ciekawostkę warto tu odnotować, że książka Piotra Bogaleckiego, w której autor interpretuje wiersze z *Kabaretu Kici Koci* jako wiersze-partytury, powstawała niezależnie i równoległe z niniejszym tekstem.

³⁹ J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004, przyp. 13, s. 43.

w trzeciej odsłonie *Kabaretu...* (KKK/Ś) pojawiają się też kolędy (*Hej kolęda, kolęda, Wśród nocnej ciszy, Chwata na wysokości*), a także odniesienia do muzyki poważnej, jak *Koncert Brandenburski Bacha* (który Kicia Kocia „śpiewa z podrygami”) czy melodia z *Aidy*.

Można zatem wysnuć następującą hipotezę: Białoszewski traktuje muzykę jak wszystkie pozostałe elementy rzeczywistości⁴⁰. Śpiew i taniec są równie naturalne, jak mówienie czy chodzenie, a momentami są wręcz istotniejsze. Wystarczy przywołać na przykład fragment, w którym Kicia Kocia „nagle niepewna” tego, co mówi, przechodzi „w śpiew” (KKK/Ś, s. 279), czy wiersz *Było tak* (KKK/R): w miejscu, w którym powinny pojawić się zwierzenia bohaterki, znajduje się tajemnicze „trallala” (muzyka przyjmuje więc w pewnych momentach formę kamuflażu). Jeśli zatem obecność tych muzycznych elementów jest kluczowa dla tekstu, nie można ich potraktować jedynie jako metaforycznych wstawek, za czym optują zwolennicy czytania dzieł tego autora czysto wzrokowo. Dla pełniejszej – a może wręcz „jedyniej możliwej”? – interpretacji konieczne wobec tego zdaje się prześledzenie autorskich wykonań tekstów Białoszewskiego.

Druga część sekwencji nagrań *Białoszewski do słuchu vol. 2*⁴¹ (pierwszą część stanowią nagrania z kabaretu *Pieśni na krzesło i głos*) rozpoczyna się tak jak pierwszy tom zawarty w *Rozkurzu* – od cyklu nazwanego *Wiersze Kici Koci wynajmującej barany i robiącej na drutach*. Do pewnego momentu kolejność utworów jest zachowana. Później pojawiają się wybrane numery z tomu „OHO”..., a po następnym komentarzu odautorskim przewijają się teksty z trzech tomów już bez zachowania kolejności (por. Aneks). Wydaje się, że z jednej strony rządzi tu przypadek, z drugiej – wybierane są te bardziej charakterystyczne, zdaniem autora, wiersze. Całość wieńczy *Piosenka placu do tańca*, która nie została zamieszczona w żadnym z tomów⁴², stanowi więc dzieło *stricte* dźwiękowe. Co ciekawe, mamy tu również kilka wierszy, których Białoszewski nie uwzględnił w tomach *Rozkurz* czy „OHO”..., jak na przykład *Kicia Kocia z Zawichostu, Amerykańskie Dziady Kici Koci* czy *Kicia Kocia ogląda amerykańską telewizję*. Warto także zauważyć, że w kilku przypadkach pojawiają się inne tytuły (por. Aneks), co pokazuje, że dzieło czytane było z osobistych notatek (dodatkowo wskazuje na to słyszalny w tle szelest kartek), nie zaś z gotowej, wydanej już książki. W przypadku tekstów z tomu *Świat można jeść w każdym miejscu* z kolei to nagrania właśnie służyły za pomoc w rozszyfrowywaniu tekstów z rękopisów autora⁴³, co dodatkowo wskazuje na swoistą niegotowość tych utworów (w wierszu *Posłałam me-go świa-dka* pojawia się zapis „dwa wersy nieczytelne” ujęty w kwadratowym nawiasie), a także daje kolejny argument za niezwykle istotnym znaczeniem tych dźwiękowych wykonań.

⁴⁰ Jest to zgodne ze stwierdzeniem, że u Białoszewskiego „motyw, także muzyczny, jest *per se* elementem świata przedstawionego” (A. Poprawa, *Motywy muzyczne...*, s. 52).

⁴¹ *Białoszewski do słuchu vol. 2...*

⁴² *Piosenka* dostępna jest pod tym linkiem: bit.ly/piosenka_o_placu [dostęp 25.04.2021].

⁴³ W *Nocie od wydawcy* czytamy: „Dokumentują one [taśmy – K. C.-B.] zwykle pierwsze wersje utworów, nieuwzględniające poprawek nanoszonych przez poetę na rękopisach. Podczas pracy nad książką nagrania te niejednokrotnie pozwoliły rozstrzygnąć wątpliwości dotyczące kształtu tekstów i skorygować błędy powstałe w wyniku mylnego odczytania rękopisów” (M. Byliniak, M. Sokołowska, *Świat można jeść w każdym miejscu...*, s. 329).

Mniej więcej połowa tytułów została zrealizowana wokalnie (doprecyzowując: „umuzyczniona”). Z jednej strony interesujący wydaje się fakt, że brakuje tu takich tytułów, jak choćby *Piosenka na wyjazd* czy *Oberek z bloku*. Te dwa utwory Białoszewski zrealizował bowiem bez sięgnięcia po linię melodyczną, choć właśnie ich tytuły jak najbardziej na to wskazują. Z drugiej strony mamy kategorię wierszy zupełnie „niemuzycznych”, to znaczy takich, w których w warstwie tekstowej nie pojawiają się żadne wskazówki muzyczne, a które Białoszewski wykonał z wykorzystaniem linii melodycznej. Do takich należą na przykład wiersze: *Coś ogólnego* brzmiący jak ludowa piosenka, *Komunikat* zaśpiewany w rytmie oberka, melorecytowana *Skakanka ufoistki* czy melodia charakterem przypominająca dziecięcą wylizankę: *Idzie sobie człowiek*. Tu cenne będą refleksje Piotra Bogaleckiego, który zwraca uwagę, że systemy zapisu Białoszewskiego „nie muszą być bynajmniej w pełni transparentne”⁴⁴, a w innym miejscu określa je „nieprzeniknionymi”⁴⁵. Ów fakt niekonsekwencji może wynikać z traktowania wykonania dzieła jako jednorazowego aktu, niczym improwizacyjnego utworu, którego powtórzyć się nie da. Wtedy uprawomocnione wydają się pewne zmiany i modyfikacje. Swoista autoironia Białoszewskiego to także pewnego typu gra konwencją⁴⁶, gra z odbiorcą, a wreszcie może i gra z samym sobą, w końcu przecież idzie o to, by samemu też się zabawić. A zatem element zaskoczenia i wytrącenie z utartego schematu są potrzebne, by zachować równowagę i nie dać się wtłoczyć w ramy (wystarczy, że sam fakt istnienia tekstu stanowi już swoistą ramę).

Pozostałe wiersze są już raczej bezpośrednim odzwierciedleniem tego, co zapisane w tekście (uzasadniałoby więc użycie wobec nich kategorii partytury lub chociaż „partytury”), a zatem: *Tango Kici Koci* wykonane jest w charakterze tanga, *Kicia Kocia* w *Buffalo* śpiewa o piramidzie na melodię *Patrzaj, dziadu, idzie pani*, a *Kicia Kocia* z *Zawichostu* – pieśń wojskową *Marsz Pierwszej Kadrowej* na słowach: „raduje się serce, raduje się dusza, kiedy Kaligula dziadka poduszką dodusza”. Co z realizacją pozostałych piosenek? Niestety, ani utwór z tomu „*OHO*”..., w którym pojawia się hymn *Boże, coś Polskę* („ustawił w ogony”), ani wiersz *3 maj*, w którym *Kicia Kocia* śpiewa piosenkę *Psa* wyprowadziła na melodię pieśni *My, Pierwsza Brygada*, nie zostały przez Białoszewskiego zinterpretowane głosowo. Nie mamy więc pewności, czy byłyby zaktualizowane, czy też nie. Wydaje się jednak, że przynajmniej w tekście *Kabaretu Kici Koci* (jak również w tekstach z *Teatru Osobnego*) przywoływane tytuły piosenek są traktowane całkowicie dosłownie, a nie jedynie metaforycznie.

Jak aktor *Teatru Osobnego* wykonuje utwory z *Kabaretu Kici Koci*? Dużo tu improwizacji (rozumianej także w sposób muzyczny), dowolnego traktowania linii melodycznej czy też metrum. Ważny jest rytm i puls – autor nieraz dopełnia pauzami do końca taktu, ale czasem „zrywa frazy” i idzie dalej, bez „ogładania się” na kwestie metryczno-rytmiczne. W swoich

⁴⁴ P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu?...*, przyp. 155, s. 192.

⁴⁵ Tamże, s. 197.

⁴⁶ Adrianna Kabza-Biernacka powie: „gra z formułą” (A. Kabza-Biernacka, „*Osmędeusze*” *Mirona Białoszewskiego – o pogrzebie, który jest weselem*, „*Kwartalnik Opolski*” 2007, nr 1, s. 75).

interpretacjach parafrazuje utwory polskiej piosenki okresu międzywojennego (np. chór Dana, Eugeniusz Bodo) i wczesnopowojennego, jak na przykład Kabaret Starszych Panów, piosenki Marii Koterbskiej, Kaliny Jędrusik, Mieczysława Fogga. Wielokrotnie mamy do czynienia z kontrafakturą (na co zwraca także uwagę Piotr Bogalecki) – Białoszewski piosenki nostalgiczne zmienia na żartobliwe, wręcz frywolne, nie interesuje go spójność z oryginałem. Wiele tu także inspiracji muzyką ludową – słyhać wpływy środowiskowe charakterystyczne dla rodzinnych i towarzyskich śpiewów, a także tak zwanych „piosenek podwórkowych” (kategoria ta pojawia się m.in. w *Osmędeuszach*): dziecięce melodie, zabawy, wyliczanki. Można wysnuć hipotezę, że są to autorskie melodie twórcy *Wypraw krzyżowych* powstałe w oparciu o zasłyszane piosenki z czasów dzieciństwa i młodości, a także współczesne, popularne utwory. Pojawiają się kompilacje melodii, rytmów, metrum. Melodyka często kantylenowa, ale również deklamacyjna (muzyczna recytacja, melodeklamacja, melorecytacja – charakterystyczne dla Białoszewskiego „śpiewanie-mówienie”). Jeśli słuszne jest przypuszczenie, że ów meloman, za jakiego uchodził autor *Obrotów rzeczy*, sam umuzyczniał te wiersze, a nie sięgał po gotowe piosenki (pomijając sytuacje, gdy powołuje się na nie wprost), świadczy to o jego wyjątkowym słuchu, na który nieraz w różnych kontekstach zwracano uwagę⁴⁷.

3.

Chciałabym teraz przyjrzeć się zagadnieniu głosowej realizacji utworów przez Białoszewskiego na przykładzie wiersza *Kabaret Kici Koci* z cyklu *globalnego* (KKK/R, s. 270).

Kabaret Kici Koci
z cyklu **globalnego**
Na melodię wirującą
„Medytować, a potem”:

Lewitować
Lewitować
Choć życie ciągnie do dna.

Alarmować
Alarmować
Że wszystko jest na sto dwa.

Bombardować!
Bombardować!
Co tylko z góry się da.

⁴⁷ Zob. m.in. J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski i muzyka... oraz I. Puchalska, Muzyka w okolicznościach lirycznych*, Kraków 2017.

Odbudować
Odbudować
I śmiać się cha cha cha cha!

Szczególnie ciekawe wydaje się określenie „na melodię wirującą”, które Białoszewski zawarł w czymś w rodzaju podtytułu utworu (mamy tu niewątpliwie do czynienia z paratekstem). Tomasz Stępień traktuje ten utwór jako inicjujący drugą część kabaretu, za pierwszą uznając *Wiersze Kici Koci wynajmującej barany i robiącej na drutach kiecki*⁴⁸. Miałoby to sens, gdyż uzasadniałoby dobór słowa „cykl globalny” (wcześniej widocznie był cykl bardziej lokalny), jednakże cykl ten byłby dość ubogi, zawierałby oprócz tego tekstu, jeszcze tylko trzy inne. Trudno wobec tego wyrokować, jak ów zabieg porządkujący interpretować.

Wspomniane określenie „na melodię wirującą” można rozumieć metaforycznie, natomiast jeśli prześledzić inne zapisy Białoszewskiego o muzyce, łatwo zaobserwować, że tworzenie neologizmów, które obrazowo mają opisać utwór, jest dla niego charakterystyczne. Anna Śliwa zwraca uwagę, że „kręcenie, wirowanie to ruch, do którego autor *Obrotów rzeczy* dość często porównuje zmienne tempo utworów muzycznych”⁴⁹. Ale może też chodzić na przykład o melodię, która „krąży” od góry do dołu lub też po prostu powtarza się. Interpretacja ta wydaje się trafna, kiedy spojrzymy na warstwę tekstową utworu. Mamy tu bowiem liczne powtórzenia czynności: „lewitować”, „alarmować”, „bombardować”, „odbudować”. Powtórzenia pojawiają się zarówno w obrębie poszczególnych wersów – wszystkie bezokoliczniki wypowiedziane są dwukrotnie, jak również powtarzany jest układ wersów: aab, z tym że każde „a” rymuje się z kolejnym „a” i każde „b” rymuje się z kolejnym „b” („lewitować” – „alarmować” – „bombardować” – „alarmować” oraz „do dna”, „sto dwa”, „się da”, „cha cha!”). Jest jeszcze taka możliwość, że „melodia wirująca” dotyczy tylko słów ujętych w cudzysłów, to znaczy „Medytować, a potem”. Zastanawia również sugestia, czy nie jest to tytuł jakiejś piosenki, która posiada „melodię wirującą” – wskazywałby na to zapis dużą literą, cudzysłów oraz dwukropki na końcu. Co prawda, w kolejnych tomach tytuły piosenek zapisywane były kursywą (np. „na melodię *To jest Ameryka*”, KKK/O, s. 241) lub „na melodię *Spotkamy się na Nowym Świecie*”, KKK/Ś, s. 292), jednak możliwe, że w tym wydaniu koncepcja była inna (w tomie z utworami z *Teatru Osobnego* zapis przywoływanych utworów pojawia się w cudzysłowie i kursywą). Możliwe, że jest to też jakiś cytat lub nazwa własna „mantry” Białoszewskiego, którą należy wykonywać na „melodię wirującą”, czyli powtarzalną właśnie. Dodatkowo fakt, że wiersz został ujęty w swoisty „cykl globalny”, pokazuje, że może on stanowić pewnego rodzaju wiersz programowy. Rozważania Tomasza Stępnia podążają w podobnym kierunku, gdy określa on utwór „manifestem”⁵⁰.

⁴⁸ T. Stępień, *Najmniejszy kabaret świata*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2001, s. 150.

⁴⁹ A. Śliwa, *Miron i muzyka*, „Bliza” 2013, nr 4, s. 151.

⁵⁰ T. Stępień, *Najmniejszy kabaret świata...*, s. 150.

Czy jednak sam fakt zaproponowania sposobu, w jaki należy ten utwór wykonywać, zmienia coś w jego interpretacji? Wydaje się, że podanie typu melodii ma za zadanie utwierdzić odbiorcę w przekonaniu, że ma do czynienia z konkretną medytacją (a nie rozumianą przenośnie jako na przykład „myślenie, zastanawianie się”). Dopiero medytacja wykonywana w określony sposób – a tu jest on określony precyzyjnie, choć enigmatycznie – ma pomóc wznieść się ponad to, co tu i teraz, a także widzieć wszystko na „sto dwa” i „śmiać się cha cha cha cha!”.

Posłuchajmy więc nagrania, na którym Miron Białoszewski realizuje głosowo ten utwór (nagr. 21)⁵¹. Najpierw w p o w i e d z i a n y [podkr. K. C.-B.] zostaje tytuł oraz wskazówka wykonawcza⁵²: na melodię wirującą / „Medytować, a potem”. Wykonanie Białoszewskiego nie wprowadza jednak dodatkowej informacji i nie rozwiewa wątpliwości, czym ów tajemniczy zwrot jest. Następnie – zgodnie z informacją zawartą w tekście – pojawia się wspomniana melodia (próba rekonstrukcji w zapisie nutowym poniżej; tego typu zapis Andrzej Hejmej określa „wtórnym preparowaniem notacji muzycznej”⁵³).

Kabaret Kici Koci z cyklu Globalnego

Le - wi - to - wać Le - wi - to - wać choć ży - cie cią - gnie do dna.

A - lar - mo - wać, a - lar - mo - wać, że wszy - stko jest na sto dwa.

Bom - bar - do - wać, bom - bar - do - wać, co tyl - ko zgó - ry się da.

Od - bu - do - wać, od - bu - do - wać i śmiać się cha cha cha cha.

Co jest w niej charakterystycznego? Nie jest to na pewno melodia powstała *ad hoc* (ma spójną kompozycję) i nawet jeśli jest autorstwa samego

⁵¹ Białoszewski *do słuchu vol. 2...*

⁵² Zwraca na to uwagę również Bogalecki: „Inaczej niż w pozostałych przykładach, w zachowanym wykonaniu utworu inicjującą instrukcją z jakichś powodów autor *Rozkurzu* wygłasza – tyle tylko, że wyraźnie mniej śpiewnie niż właściwą część tekstu (rozpoczynając się od czasownika „lewitować” (P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu?...*, s. 197).

⁵³ A. Hejmej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego...*, s. 153.

Białoszewskiego, to na pewno powstała pod wpływem piosenek istniejących realnie, o czym była już mowa. Melodyka kantylenowa, śpiewna, falująca (to określenie jest szczególnie przydatne w kontekście wspomnianej wskazówki wykonawczej zawartej w tekście), oparta na dźwiękach gamy (diatoniczna). Mamy tu do czynienia ze zbliżeniem do melodyki deklamacyjnej: mówienio-śpiewania, swoistej melorecytacji w kabaretowo-teatralnym sposobie wykonania, co wynika z jednej strony z przyjętej konwencji, a z drugiej z pewnych braków warsztatowo-emisyjnych wykonawcy. Białoszewski nie trzyma się też metrum, swobodnie traktuje kwestię rytmu i śpiewa raczej *Ad libitum*.

Oparta na motywie sekundowym i utrzymana w małym *ambitusie* melodia zbudowana jest z czterech powtarzających się – z niewielkimi zmianami – fraz, co łączy się ze wspomnianym już wirowaniem. „Krążenie” melodii zauważalne jest już w obrębie powtarzanych bezokoliczników: każde ze słów umuzycznione jest w inny sposób, ale wspólnym mianownikiem jest typ melodii falującej. W drugim powtórzeniu frazy („Alarmować / Że wszystko jest na sto dwa”) mamy do czynienia z progresją opadającą, w kolejnym („Bombardować! / Co tylko z góry się da”) – melodia wznosi się, prowadząc do punktu kulminacyjnego. Wraz z ekspresją i charakterem tekstu rośnie napięcie i zmienia się dynamika (dodajmy tu dla ścisłości: rozumiana muzycznie). W powtórzeniu ostatnim melodia opada i mamy do czynienia z rozładowaniem napięcia. A zatem melodia stopniowo wznosi się ku górze (w międzyczasie również opada – na tym też polega jej wirowanie), niejako ilustracyjnie podkreślając obecne w tekście „lewitowanie”, by dojść do kulminacji na słowach „bombardować” (zauważmy, że po raz pierwszy pojawia się w tym miejscu wykrzyknik, dwukrotnie powtórzony). Kulminacja przejawia się także poprzez samo brzmienie słowa (zlepek głosek wybuchowych), a także sposób jego wypowiedzenia: Białoszewski akcentuje słowo i śpiewa je dużo głośniej niż pozostałe (*sforzato* i *subito forte*)⁵⁴. W ostatnim wersie („i śmiać się cha cha cha cha!”) również pojawia się wykrzyknik, dodatkowo czterokrotnie powtórzona zostaje sylaba „cha”. Można więc odnieść wrażenie, że to tam mamy do czynienia z punktem kulminacyjnym, jednak w realizacji wokalne Białoszewskiego ten ostatni trójwers następuje już po kulminacji – odnotowujemy spadek napięcia, melodia opada, jest też zaśpiewana ciszej (*decrescendo*) i lżej (*leggiero*) niż wykonane w mocnym *forte* słowo „bombardować”. Zauważmy też, że mowa jest o bombardowaniu „z góry” (słowo „z góry” autor dodatkowo akcentuje głosowo), wydaje się więc, że „lewitująca” melodia zaprowadziła do góry, skąd ma owo bombardowanie nastąpić. Dopiero na słowach „odbudować” ma miejsce opadanie melodii (oraz podmiotu, który wznosił się w niebo).

⁵⁴ I znów sięgnijmy do Bogaleckiego: „W swoim wykonaniu najwyraźniej artykułuje on też np. nagłosową sylabę wyrazu bombardować – jako onomatopieczne «bum», co nie zostało jednak w żaden sposób zaznaczone w zapisie” (P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu?...*, s. 197). Pytanie tylko, czy wykrzyknik po słowie „bombardować” nie jest formą wskazówki wykonawczej, która ma mocniej zaakcentować pierwszą sylabę, choć jeśli nawet, nie jest to czytelne i jednoznaczne, o czym wcześniej wspominał Bogalecki.

Z tej analizy wynika, że tak naprawdę odbudowanie jest tylko pozorne, niejako prześmiewcze. Z rzeczywistością, która „ciągnie w dół”, nie wygramy, choć możemy próbować⁵⁵. Warto więc – jak chce Kicia Kocia – „wznosić się” pomimo, wbrew, niezależnie od. Za przyczyną medytacji bowiem jesteśmy w stanie zobaczyć świat „z góry”, niejako zdystansować się wobec niego⁵⁶. Ale należy wznosić się na każdy z możliwych i dostępnych sposobów. Czy to będzie więc forma wewnętrznego wyciszenia i próba wprowadzenia się w trans poprzez „mantryczne” powtarzanie konkretnych słów i rytmu, czy dosłowne wręcz wzniesienie się „na wyżyny” poprzez „lewitowanie”, unoszenie się w powietrzu, czy też może „uniesienie” artystyczne, do którego doprowadzi umuzycznienie owej medytacji – nie ma to znaczenia, choć najlepiej próbować wszystkiego. Jedynie takie przygotowanie duchowe bowiem umożliwi realizację celu, jakim jest nie tylko uniezależnienie się od zewnętrżności, ale także próba przejścia nad nią władzy.

W interpretacji Tomasza Stępnia, która nie odnosiła się do wykonania autora *Kabaretu...*, czytamy:

Mistyka i herezja, ostrzeżenie przed nadmiernym optymizmem cywilizacyjnym, dekonstrukcja schematów, stereotypów i mitologii użytkowych oraz tworzenie nowych, bardziej adekwatnych do ruchliwej rzeczywistości – być może tak należałoby skonkretyzować postulaty Kici Koci. Kicia Koci, która medytując i lewitując, przekracza granice ziemskiego pobytu⁵⁷.

Co wobec tego wnosi nam dźwiękowa interpretacja Białoszewskiego? Po pierwsze, fakt niezrealizowanej wokalnie melodii wirującej „Medytować, a potem” pokazuje swoisty dystans wobec tego, co czytamy. Białoszewski, niczym Gombrowicz, zdaje się mówić: „Myślicie, że to jakaś melodia, a to jest tylko «melodia». Kto myślał inaczej, ten trąba!”. Zabieg ów obnaża także pewną wieloznaczność owej „melodii”, gdyż każdy może ją rozumieć w inny sposób, a tym samym zrealizować różnorako⁵⁸ (także pozamuzycznie – „mantryczne” zaśpiewy nie mają zapisanych melodii, są raczej rodzajem niejednoznacznego dźwięku).

Po drugie, wspomniany przesunięty już punkt kulminacyjny z ostatniego wersu „śmiać się cha cha cha cha!” na wers trzeci „bombardować co tylko z góry się da” pokazuje wyraźny akcent, wyeksponowanie owej czynności niszczenia, nie zaś odbudowywania. Interpretacja głosowa wskazuje na ironiczny sens ostatniego wersu i pozorność aktu odbudowywania. Dlaczego odbudowywanie jest pozorne? Czy wiąże się to z dosłownym odbudowywaniem kraju po zniszczeniach wojennych, zwłaszcza zaś Warszawy po powstaniu, która dziś już nie ma w sobie nic z tej dawnej stolicy Polski?

⁵⁵ I tu ma rację Michał Głowiński, mówiąc, że jest do napisania rozprawa choćby o egzystencjalizmie Białoszewskiego (M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego...*, s. 332).

⁵⁶ Warto tu odnotować, że we wszystkich cyklach mamy do czynienia ze swoistym synkretyzmem religijnym oraz parodią wszelkich form duchowości.

⁵⁷ T. Stępień, *Najmniejszy kabaret świata...*, s. 151.

⁵⁸ Co skądinąd zbieżne jest z konstatacjami Bogaleckiego, który zwraca uwagę na wieloznaczność zapisu partytury: „zapis umożliwiający potencjalnie nieskończoną serię różnorodnych wykonań utworu” (P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu?...*, s. 187).

(co Białoszewski komentował choćby w przywoływanym już wywiadzie z Baranem⁵⁹). Czy może owym „odbudowaniem” jest socrealizm i okres PRL, który miał być ratunkiem dla zmęczonych wojną Polaków?

Jest w tym zapewne wiele goryczy, która, jak czytamy we wspomnieniach o poecie czy jego zapiskach w *Tajnym Dzienniku*, w tym ostatnim okresie życia poety coraz częściej dochodziła do głosu. I choć konwencja kabaretu jest prześmiewcza, nie jest to śmiech dla samej rozrywki. Sporo tu smutku i rozczarowania, czy – by sparafrazować cytowane już słowa poety – „wiele różnych spraw, obok humoru, dużo smutku”.

ANEKS

Spis utworów nagranych na płycie ze wskazaniem źródła i tytułu obowiązującego w tomie

15. *Wiersze Kici Koci wynajmującej barany...: A kiedy miłość...; Ach, co się stanie?; Piosenka na wyjazd; Upiję się; Było tak; Tango Kici Koci*
16. *Z ostatniej chwili*
17. *Coś ogólnego*
18. *Komunikat*
19. *Płyta wspomina*
Płyta płacze
Ktoś przebija
20. *Oberek z bloku*
21. *Kabaret Kici Koci z cyklu globalnego*
22. *Kicia Kocia robi doktorat...*
23. *„To jest wszystko...”* [komentarz Mirona Białoszewskiego]
24. *Niespodzianka na „N”* (KKK/O)
25. *Przemowa Kici Koci już po otrzymaniu Nagrody Nobla*
26. *Moja filozoo*
27. *Głowa na sztylcie*
28. *Kicia Kocia przekopuje się przed zastraszająco narastające śniegi* [tytuł wiersza to *Zima*]
29. *Pustelnia 1982* [tytuł wiersza to *Pustelnica 1982*]
30. *„Aha, zapomniałem powiedzieć...”* [komentarz Mirona Białoszewskiego]
31. *Kicia Kocia na Manhattanie* (KKK/O)
32. *Kicia Kocia ogląda amerykańską telewizję* (KKK/Ś)
33. *Niagara* (KKK/O)
34. *Stopy amerykańskie* (KKK/O)
35. *Amerykańskie Dziady Kici Koci* (KKK/Ś)
36. *Kabaret Kici Koci w Bufallo* (KKK/O)
37. *Kicia Kocia dostaje kartkę* [tytuł wiersza to *Kicia Kocia w sklepociągach*] (KKK/O)
38. *Idzie sobie człowiek ABC* (KKK/Ś)
39. *Skakanka ufoistki* (KKK/R)
40. *Na zimę* [tytuł wiersza to *Kabaret Kici Koci na Grochowie*] (KKK/R)

⁵⁹ M. Białoszewski, *Warszawa była mi stale pod ręką*, rozm. przepr. J. Baran, [w:] J. Baran, *Autor! Autor! Rozmowy z ludźmi pióra i palety*, Warszawa 1986.

41. *Kicia Kocia z Zawichostu* (KKK/Ś)
42. *Kicia Kocia poręcza dryf* (KKK/R)
43. *A oto garść mowy wiązanej...: Oda do wody (Wodooda); Wołanie z Zawichostu do baby z mostu; Sonet zawichostski; Rozmowa Wisły ze mną; [Na czarną go-dzinę pisany wiersz tyłem do przodu...]* (KKK/R)
44. *Piosenka placu do tańca* [audio]

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Białoszewski M., *Kabaret Kici Koci: „OHO” i inne wiersze*, Warszawa 2017.
Rozkurz, Warszawa 2015.
Świat można jeść w każdym miejscu, Warszawa 2017.

Źródła internetowe i audiowizualne

- Białoszewski do słuchu vol. 2*, płyta, wyd. Bólt Records, 2013.
 Gliński M., *Miron – człowiek audiowizualny*, Culture.pl 2014, <https://culture.pl/pl/artypkyl/miron-czlowiek-audiowizualny> [dostęp 25.11.2021]).
Piosenka o Placu Zbawiciela, bit.ly/piosenka_o_placu [dostęp 25.11.2021].

Opracowania

- Autor! Autor! Rozmowy z ludźmi pióra i palety*, Warszawa 1986.
 Baran J., *Mistrz Miron i pani gość*, [w:] *Miron – wspomnienia o poecie*, zebrała H. Kirchner, Warszawa 1996.
 Barańczak St., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wyd. 2 rozszerzone, Wrocław 2016.
 Barańczak St., *Pożegnanie z Białoszewskim*, [w:] St. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wyd. 2 rozszerzone, Wrocław 2016.
 Białoszewski M., *Jeden człowiek wobec drugiego człowieka. Z nieograniczoną odpowiedzialnością*, rozmowę przeprowadziła M. Janion, oprac. M. Adamiec, „Punkt” 1980, nr 10.
 Białoszewski M., *Małe i większe prozy*, Warszawa 2017.
 Białoszewski M., *Mówienie o pisaniu*, [w:] M. Białoszewski, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976.
 Białoszewski M., *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6.
 Białoszewski M., *Szacunek dla każdego drobiazgu*, rozmowę przeprowadził Z. Taranienko, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986.
 Białoszewski M., *Tajny Dziennik*, Kraków 2012.
 Białoszewski M., *Warszawa była mi stale pod ręką*, rozmowę przeprowadził J. Baran, [w:] J. Baran, *Autor! Autor! Rozmowy z ludźmi pióra i palety*, Warszawa 1986
 Bogalecki P., *Na scenie czy estradzie tekstu? Teatralne konteksty wierszy-partytur Mirona Białoszewskiego i Mariana Grześczaka*, [w:] P. Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Kraków 2020.
 Cudak R., *Czytając Białoszewskiego*, Katowice 1999.


- Fazan J., *Ale Ja nie Bóg: kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998.
- Głowiński M., *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, [w:] M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.
- Hejmej A., *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, [w:] A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2008. <https://doi.org/10.14746/pt.2005.5.4>
- Kabza-Biernacka A., „Osmędeusze” Mirona Białoszewskiego – o pogrzebie, który jest weselem, „Kwartalnik Opolski” 2007, nr 1.
- Kopciński J., *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Kopciński J., *Stare klabzdry na wojnie: „Kabaret Kici Koci” Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1995, nr 1.
- Łukasiewicz J., *Prolegomena do leżenia na łóżku*, [w:] J. Łukasiewicz, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.
- Miłosz Cz., *Dar nieprzychydzajenia. Nowy poeta polski*, „Kultura” [Paryż] 1956, nr 10/108.
- Pawelec D., *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*, Katowice 1994.
- Pietrych K., *Białoszewski (nie)zaangażowany. Rekonesans*, [w:] *Formy zaangażowania: pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Brzostowicz-Klajn, G. Pertek, B. Przymuszała, Łódź 2017.
- Pietrych K., *Białoszewski i PRL*, [w:] *PRL – świat (nie)przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010.
- Poprawa A., *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3.
- Puchalska I., *Muzyka w okolicznościach lirycznych*, Kraków 2017.
- Pustkowski H., *Miron Białoszewski i Tymoteusz Karpowicz*, [w:] H. Pustkowski, „Gramatyka poezji?”, Warszawa 1974.
- Sobolczyk P., *Język potoczny Białoszewskiego w przekładzie*, [w:] *Między oryginałem i przekładem XII. Głos i dźwięk w przekładzie*, red. J. Brzozowski, J. Konieczna-Twardzik, M. Filipowicz-Rudek, Kraków 2006.
- Sobolewska A., *Maksymalnie udana egzystencja: szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Sobolewska A., Sobolewski T., *Nie mogę kotysać się razem ze wszystkimi, rozmowę przeprowadził J. Majcherek*, „Teatr” 1993, nr 5.
- Sobolewski T., *Szaman*, [w:] *Miron – wspomnienia o poecie*, zebrala H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Stępień T., *Najmniejszy kabaret świata*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2001.
- Śliwa A., *Miron i muzyka*, „Bliza” 2013, nr 4.
- Świrek A., *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997.
- Werner M., *Jak można dziś mówić o poezji Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4.
- Winiecka E., *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006.
- Wiśniewski J., *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004.
- Zielona wrona. *Antologia poezji okresu stanu wojennego*, wybór i wstęp D. Dąbrowska, Gdańsk 1994.

Katarzyna Cudzych-Budniak – doktorantka Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Katedra Teorii Literatury), absolwentka Wiedzy o kulturze (Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych). Jej rozprawa na temat perspektywy audialnej w interpretacji poezji Mirona Białoszewskiego mieści się w zakresie szeroko rozumianej kategorii intermedialności. Najważniejsze publikacje: *Cypriana Kamila Norwida operowanie dźwiękiem, czyli o dynamice muzycznej w poezji*, [w:] *Literatura – Muzyka*, Filia Uniwersytetu w Piotrkowie Trybunalskim 2010; *Jazz według Kisiela*, [w:] *Dysonanse. Twórczość Stefana Kisielewskiego (1911–1991)*, Kraków 2011; *Dynamika jako element muzyki w poezji XX wieku na przykładzie wybranych wierszy Stanisława Barańczaka*, [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych*, Łódź 2012; *Dynamika muzyczna w poezji na podstawie nagrania „Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz Dziady”*, [w:] *Potencjał wiersza*, Warszawa 2013; *Zjawiska intermedialne w realizacji prozy Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, Kraków 2016.



© 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/>)

PAWEŁ MARCINIAK
Instytut Chemii Bioorganicznej PAN

 <https://orcid.org/0000-0002-9635-7375>



„Znawca miłosnych pieśni / i dojrzałych czereśni”¹

– o zaśpiewanych wierszach
Ewy Lipskiej

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy niszowego (w kontekście recepcji) aspektu twórczości Ewy Lipskiej. Chodzi o kształtowanie się gatunku piosenki na bazie dorobku literackiego autorki kojarzonej głównie z nurtem wysokoartystycznym, do którego zalicza się poezja. Wstępne partie artykułu (przywołanie i analiza odnośnych tekstów teoretycznych) wprowadzają czytelnika w świat filiacji między wierszem a piosenką. W części głównej dokonywane są interpretacje poszczególnych utworów Ewy Lipskiej, które posłużyły niegdyś jako teksty do piosenek takim artystom, jak chociażby Grzegorz Turnau czy Anna Szałapak. W artykule autor próbuje zdestabilizować pojęcie „poezji śpiewanej”, osłabiając także stereotypy (związane z arbitralnym

¹ E. Lipska, *Kot Koneser*, [w:] *taż, Kocia trzynastka czyli Skotland Yard*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020, s. 41.

przyporządkowaniem jedynie do poezji intelektualnej) narastające wokół twórczości Ewy Lipskiej.

Słowa kluczowe

poezja Ewy Lipskiej, piosenka, poezja śpiewana, kultura popularna, recepcja relacji między wierszem a piosenką

SUMMARY

“A connoisseur of love songs / and ripe cherries” – on the Sung Poems of Ewa Lipska

The article focuses on a niche (in the context of reception) aspect of Ewa Lipska's work, namely the formation of the genre of the song on the basis of the literary output of the author associated mainly with high art, which includes poetry. The introduction (quotation and analysis of relevant theoretical texts) introduces the reader into the world of filiation between a poem and a song. The main part of the paper contains interpretations of selected works by Ewa Lipska which were used as song lyrics by such artists as Grzegorz Turnau or Anna Szałapak. In this article the author attempts to destabilise the notion of “sung poetry”, weakening also the stereotypes (connected with arbitrary assigning it only to intellectual poetry) growing around Ewa Lipska's works. In the article, the author attempts to destabilise the notion of “sung poetry”, weakening also some stereotypes (connected with the arbitrary attribution only to intellectual poetry) around Ewa Lipska's work.

Keywords

Ewa Lipska's poetry, song, sung poetry, popular culture, reception of the relation between poem and song

Oklaskiwać ją, kiedy bisuje na życzenie publiczności?

Jakiej publiczności?

Ewa Lipska, *Historia*²

O śpiewaniu wierszy

Wiersze Ewy Lipskiej, zwłaszcza te pochodzące z początkowego okresu jej twórczości, stawały się niekiedy impulsem do tworzenia na ich podstawie piosenek. Z tekstów poetki chętnie korzystali Grzegorz Turnau oraz Marek Grechuta. Wspomniani artyści, zaliczani do przedstawicieli nurtu poezji śpiewanej, wprowadzali utwory literackie do obszaru kultury masowej, w znaczący sposób ingerując jednak w ich warstwę słowną. W tym miejscu powinny się pojawić niezbędne uściślenia terminologiczne. O tym, jak

² E. Lipska, *Historia*, [w:] *taż, Droga pani Schubert...*, Kraków 2012, s. 21.

wiele kłopotów przysparza stosowanie pojęcia „poezji śpiewanej”, można przekonać się, czytając wstęp do książki *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, w którym Michał Traczyk dokonuje przeglądu różnych ujęć badawczych pod kątem rozumienia tego terminu na gruncie polskiego literaturoznawstwa³. Klasyką pozycją dotyczącą omawianej tematyki wydaje się z kolei praca Anny Barańczak *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, w której autorka na przykładach utworów muzycznych analizuje sposoby odchodzenia od konwencji przynależących do kultury masowej. Jako jedną z metod przełamania schematu podaje wykorzystanie tekstu wiersza w piosence⁴. W swoim artykule zdecydowałem się na odrzucenie wszelkich definicji „poezji śpiewanej”, uznając nieprzystawalność (wyczerpanie?) tego terminu w zetknięciu z aktualnymi procesami kształtującymi charakter (głównie estetyczny) współczesnej muzyki. W tym kontekście warto przywołać także uwagi Edwarda Balcerzana dotyczące współistnienia kultury wysokiej i popularnej:

Czesław Niemen śpiewa *Bema pamięci żałobny rapsod* Norwida. W repertuarze Ewy Demarczyk znajdziemy *Garbusa* Leśmiana, *Pocatunki* Jasnorzewskiej, wiersze Baczyńskiego, *Karuzelę z madonnami* Białoszewskiego. Przez pewien czas głośnym przebojem estradowym i radiowym był wiersz Miekiewicza *Niepewność*, śpiewany przez Marka Grechutę; ten sam wykonawca zmontował piosenkę z fragmentów *Wesela* Wyspiańskiego. Łucja Prus zdobyła popularność piosenkowym wykonaniem wiersza Szymborskiej *Nic dwa razy się nie zdarza*. Śpiewanie tekstów poetyckich weszło w modę⁵.

Cytowany fragment wskazuje na symbiotyczny charakter relacji (choć Balcerzan sygnalizuje raczej zależność pasożytniczą⁶) pomiędzy poezją a piosenką w latach 60. oraz na początku lat 70. XX wieku. Z dzisiejszej perspektywy zastanawia zwłaszcza ostatnie zdanie, podkreślające istotę estetycznych tendencji muzycznych, bo tak należy rozumieć wykorzystywanie w piosenkach repertuaru poetyckiego. Po niemal pięćdziesięciu latach zaobserwować można dekonstrukcję utrwalonych schematów, dokonującą się na wszystkich płaszczyznach wielokodowego gatunku. O niektórych przejawach nowej estetyzacji piosenki wspominał ostatnio Krzysztof Gajda, opisując fenomen Doroty Masłowskiej (Mister D.) oraz

³ M. Traczyk, *Poezja śpiewana – problemy genologiczne i terminologiczne*, [w:] tenże, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 7–27.

⁴ A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983. Interesujący dla zagadnienia poezji śpiewanej jest zwłaszcza rozdział III tego opracowania (s. 104–145).

⁵ E. Balcerzan, „*W muzykalny łączą się porządek*”, [w:] tenże, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 279.

⁶ „Nie każdy utwór poetycki, łącząc się z muzyką, może zostać piosenką. Nie każda piosenka jest bowiem gotowa do podjęcia dialogu z tymi znaczeniami, jakie kształtują się w tradycyjnym systemie *dur-mol*. Współcześnie sztuka piosenkarska oferuje szansę popularności tylko niektórym poetykom i stylistykom sztuki słowa [...]. Piosenka dzisiejsza, korzystając z poezji gotowej, nie jest w stanie jej ani zastąpić, ani – w całości – spopularyzować. Poezja w ostatecznym rozrachunku powinna obronić się sama”. Zob. E. Balcerzan, „*W muzykalny...*”, s. 294–295.

Wojciecha Bąkowskiego (zespół Niwea). Wymienieni artyści sami wykonują własne utwory, a siła ich przekazu tkwi przede wszystkim w formie – fałszowanie (negacja dykcji, rytmu, etc.), celowo niedokończona (niedopracowana) oprawa dźwiękowa, a także niebanalne (korzystające z różnych rejestrów językowych) teksty uchodzą za najważniejsze wyznaczniki poetyki „antypiosenki”, używając terminu zaproponowanego przez Gajdę do określenia współczesnych działań awangardowych w obszarze muzycznym⁷.

Nakreślone powyżej ramy teoretyczne stwarzają okazję do zaobserwowania polaryzowania się dwóch biegunów w procesie, za jaki uznać należy fuzję kultury masowej oraz elitarnej (na przykładzie poezji oraz piosenki). Warto zauważyć, iż tekst Balcerzana ukazał się około pięciu lat przed pierwszym zwycięstwem Jacka Kaczmarskiego na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie w 1977 roku. Przywołuję to wydarzenie, ponieważ niejednorodna gatunkowo twórczość autora *Obławy* całkiem niedawno stanowiła jeszcze przyczynek do dyskusji na temat poetyckości piosenki oraz popularności literatury⁸. Podobnych przykładów można odnaleźć rzecz jasna znacznie więcej⁹, lecz moje rozważania nie roszczą sobie pretensji do wyczerpania ani nawet do uporządkowania zagadnienia. Najważniejszym zadaniem pozostaje dla mnie zwrócenie uwagi na – wielokrotnie nadużywane – pojęcie „poezji śpiewanej”, które, przy uważnej obserwacji dokonujących się współcześnie estetycznych przemian, wydaje się niemożliwe do utrzymania.

Za takim poglądem przemawiać może fakt, iż do poezji sięgają przedstawiciele niemal wszystkich gatunków muzycznych. Wymienić można tu chociażby rap – formę melorecytacji, w której tekst bez podkładu (bitu) posiada nikiel (ale nie niemożliwe) szanse funkcjonowania. W 2015 roku warszawscy artyści, Sokół i Hades, wydali płytę (wraz z duetem producenckim Sampler Orchestra), której tytuł doskonale obrazuje jej zawartość: „Różewicz – Interpretacje”. Jednak rap, ze względu na dość szybkie tempo i jednostajność rytmiczną (bity oparte na samplach składają się z pętli, czyli krótkich powtórzeń)¹⁰, nie sprawdza się jako efektywny nośnik rozmaitych sensów poetyckich, toteż zubożenie wiersza wydaje się w tym przypadku niemal oczywiste. Jako inny przykład przywołać można album „Herbert” z roku 2009, charakteryzujący się synkretyzmem gatunkowym na płaszczyźnie muzycznej. Pomysłodawca projektu, Karim Martusewicz, zaznaczał, że

⁷ K. Gajda, *Antypiosenka poetycka. (Nie)śpiewający poeci*, [w:] tenże, *Szarpidruły i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 395–404.

⁸ Wspomnianą kwestię akcentują między innymi polemiczne stanowiska Krzysztofa Gajdy oraz Michała Traczyka. Por. K. Gajda, *Język poetycki piosenek Jacka Kaczmarskiego*, [w:] tenże, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 219–282; M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*, [w:] „Zostały jeszcze pieśni...”. *Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, pod red. K. Gajdy i M. Traczyka, Kraków 2010, s. 349–363.

⁹ Aby choć w nieznacznym stopniu uświadomić sobie ogrom materiału, wystarczy przypomnieć bogatą egzemplifikację zawartą w książce Michała Traczyka *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*.

¹⁰ Więcej o architekturze utworu rapowego: T. Kukulowicz, *Pętla, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego*, [w:] *Hip-hop w Polsce*, red. M. Miszczyński, Warszawa 2014, s. 21–38.

całość „nie przypomina poezji śpiewanej w tradycyjnej formie”¹¹. Idąc krok dalej – można uznać, że w ogóle poezją śpiewaną nie jest.

Pamiętać trzeba, że termin „poezja śpiewana” od samego początku budził wiele kontrowersji. Anna Barańczak wspomina na przykład o „przypadkowym doborze tekstów”¹² przez niektórych artystów oraz nieadekwatności języka muzycznego wobec tekstu słownego (wiersza)¹³. Dziś poezja śpiewana kojarzy się głównie z nurtem rozwiniętym w drugiej połowie XX wieku, skoncentrowanym na skromnie zaaranżowanych piosenkach, w których najważniejszą rolę odgrywa tekst. Konieczna wydaje się jednak rewizja rozumienia tego terminu, o czym świadczą głosy samych artystów kształujących wspomniane tendencje:

Strasznie mnie denerwuje określenie „poezja śpiewana”. Poezja jest na papierze, ją się czyta. Jak się ją śpiewa, to już nie jest poezja, to jest tekst do piosenki. Miałem taki epizod, że zaśpiewałem dwa teksty Gałczyńskiego i później w wywiadzie powiedziałem: „nigdy więcej nie wrócę do Gałczyńskiego”. I tak się stało. Dalsze moje poszukiwania tekstów do piosenek polegały już na czymś innym – szukałem czegoś, co wyrażałoby nie tyle emocje poety, ile moje emocje. Śpiewany przeze mnie tekst jest projekcją moich emocji, a nie estetyzowaniem i interpretacją wizji poetyckiej¹⁴.

Powyższe słowa wypowiedział Tadeusz Woźniak¹⁵, autor legendarnego *Zegarmistrza światła* i wielu innych piosenek skomponowanych do tekstów Bogdana Chorażuka. Wykorzystanie wiersza w piosence powoduje zatem, iż tekst poetycki staje się częścią utworu muzycznego, ale cała moc sprawcza sytuuje się wówczas po stronie artysty zawłaszczającego (śpiewającego).

W związku z dokonanymi ustaleniami, świadomie odrzucam pojęcie „poezji śpiewanej”, a w niniejszym artykule posługuję się po prostu terminem „piosenka”. Ów zabieg pozwala na zaakcentowanie indywidualności artystycznej wykonawcy (na przykład Grzegorza Turnaua czy Marka Grechuty), a nie wyeliminowanie obecności danego poety (w tym wypadku poetki, Ewy Lipskiej) z procesu interpretacji. W dalszym ciągu interesująca wydaje się obserwacja zmian, jakie zachodzą w trakcie intersemiotycznego przekładu (bo do takiego niewątpliwie dochodzi), przy czym powodzenie transferu znaczeń niesionych przez dany wiersz nie odgrywa kluczowej roli w przeprowadzonej analizie. Aktualne pozostaje przede wszystkim pytanie o status poezji Lipskiej w twórczości muzyków.

¹¹ <http://muzyka.interia.pl/plyta-herbert,dId,8298> [dostęp 15.02.2018].

¹² A. Barańczak, *Słowo w piosence...*, s. 140.

¹³ Tamże, s. 140–141. Barańczak powołuje się między innymi na – nietrafione jej zdaniem – wykonanie wiersza Norwida *Bema pamięci żałobny rapsod* przez Czesława Niemena.

¹⁴ *Zegarmistrz światła*, Tadeusz Woźniak w rozmowie z Witoldem Górką, Poznań, 2016, s. 236.

¹⁵ Artysta potwierdził swoją wypowiedź w trakcie spotkania autorskiego (prowadzonego przez Izoldę Kiec) w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu (dnia 2.10.2017).

Grzegorz Turnau

Oficjalny debiut artysty, którego kariera z powodzeniem trwa do dzisiaj, przypada na 1991 rok, a więc datę wydania albumu „Naprawdę nie dzieje się nic”. Od samego początku Turnau zdecydował się na śpiewanie nie tylko własnych tekstów, lecz także wierszy znanych, przeważnie polskich poetów. W efekcie na pierwszej płycie, pośród „klasyków” rodzimej poezji¹⁶ (Krzysztof Kamil Baczyński, Konstanty Ildefons Gałczyński, Józef Czechowicz), odnaleźć można piosenki napisane przez Michała Zabłockiego¹⁷ oraz jeden utwór Ewy Lipskiej – *Nie baw się więcej kulą ziemską*. Wspomniany tekst nie wpisuje się jednak w tematykę mojego artykułu, ponieważ nie znajduje się w żadnym z tomików poetyckich wydanych przez autorkę *Stypendystów czasu* – nie jest zatem przykładem wiersza zaśpiewanego, ale stanowi efekt współpracy poetki z krakowskim artystą (analogicznej do przedsięwzięć artystycznych podejmowanych przez Lipską z Anną Szałapak oraz Zbigniewem Preisnerem).

Za najbardziej reprezentatywny dla niniejszych rozważań uznać należy zatem wydany w 1993 roku (chronologicznie drugi) album „Pod światło” (zawiera 13 piosenek), na którym znaleźć można aż pięć utworów skomponowanych do wierszy Ewy Lipskiej pochodzących z tomików: *Wiersze (Tak samo, Bajka, (dotąd doszliśmy...))*, *Drugi zbiór wierszy (Wielki Odkrywco)* oraz *Trzeci zbiór wierszy (Trąbki)*. Turnau, wykonując wybrane utwory z autorskim akompaniamentem muzycznym, ingeruje niekiedy w sam tytuł (*Krótką bajka* oraz *Wielki Odkrywco Wyobraźni*). Zabieg ten posiada przede wszystkim charakter symboliczny (w mniejszym stopniu semantyczny) – podkreśla gest zawłaszczenia wiersza w celu wzmocnienia autonomii piosenki. Modyfikacje tytułu stanowią zazwyczaj początek szeregu zmian w warstwie tekstowej. Tym sposobem wiersz zaczyna stawać się słowem w piosence, jej integralną częścią, pozostawiając jedynie referencje do pierwotnego kontekstu poetyckiego. Jako egzemplifikację omówić warto utwór *Tak samo*:

Człowiek to taki zwykły człowiek:
jak pierwszy człowiek drugi człowiek.
Różnimy się jedynie tak bardzo podobnie
i przepadamy jak kamienie w wodę.
Ktoś później nas wyławia – ktoś cenny ocenia
ile w nas wody płynie a ile kamienia.

Od trzeciorzędu już tak rządujemy
żądni mapy i władzy. Wojny i pokoju.
Aż do ostatka swoich cech żyjemy.

¹⁶ O popularyzowaniu poezji przez Turnau wspominał Paweł Sobczak: P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 138.

¹⁷ Ciekawostką może być fakt, że współpraca z Zabłockim obfitowała w najbardziej rozpoznawalne piosenki Turnau w jego karierze, starczy wymienić *Naprawdę nie dzieje się nic*, *Bracką*, *Między ciszą a ciszą*, *Tutaj jestem*, *To tu, to tam* oraz utwór, który stał się chyba największym „przebojem” krakowskiego artysty – *Cichosza*.

I doświadczeni w cyfrach i wymiarach
figurujemy w kalkulacji świata.

Bo człowiek to jest zwykły człowiek:
jak pierwszy człowiek drugi człowiek.
Jeden za drugim. Krok za krokiem.
Z wyrokiem czasu praw i mocy.

Tak samo: przedtem teraz potem¹⁸

Powyższą wersję utworu cytuję na podstawie książeczki dołączonej do albumu „Pod światło”, zawierającej zapis wszystkich tekstów (w spisie treści przy każdym z tytułów podany został również autor słów) zarejestrowanych na płycie. Dokonując pobieżnej interpretacji utworu, zaobserwować można obecność motywu przemijania („i przepadamy jak kamienie w wodę”) oraz równości wobec nadchodzącej śmierci („bo człowiek to jest zwykły człowiek: / jak pierwszy człowiek drugi człowiek”¹⁹). Wątki wani-tatywne ujawniają się zwłaszcza w drugiej strofie („od trzeciorzędu już tak rządujemy”²⁰), podkreślającej daremność ludzkich wysiłków w obliczu Historii. Omówione motywy zostają wzmocnione w wykonaniu muzycznym: dość szybkie tempo (instrumentem wiodącym jest oczywiście fortepian) w połączeniu z subtelną (łagodną) aranżacją eksponują kruchość istnienia. W odniesieniu do warstwy wokalnejszej zaznaczyć warto, że Turnau raczej podśpiewuje tekst niż go śpiewa, nadając całości wydźwięk stoickiego spokoju. Utwór *Tak samo* wpisuje się zatem w nurt rozważań egzystencjalnych, akcentujących problem nietrwałości oraz niespełnienia w życiu jednostki.

Wiersz Lipskiej natomiast nie poddaje się jednowymiarowej lekturze, a niesiony przez niego potencjał znaczeniowy w dużym stopniu wykracza poza ramy przesłania analizowanej piosenki. Dysonans interpretacyjny wiąże się głównie z wyeliminowaniem przez Turnaua trzeciej zwrotki literackiego pierwowzoru:

Człowiek to taki zwykły człowiek:
potrafi żyć się nawet z sobą.
Coś w sobie z sieci ma. Coś z ciała.
Na połów swoich własnych powiek
wypływa oko z okiem. Z okien
ciekawość przeźroczyta cała
już pierwszym się widokiem stała²¹

Powyższa strofa – która nie została włączona do piosenki – porusza problematykę związaną z biologiczną reprezentacją człowieka, podkreślając

¹⁸ G. Turnau, *Tak samo*, [w:] tenże, „Pod światło”, EMI Music Poland, 2010 [wkładka dołączona do albumu]. Przywołana pozycja stanowi reedycję wydawnictwa z 1993 roku.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ E. Lipska, *Tak samo*, [w:] taż, *Wiersze*, Warszawa 1967, s. 10.

znaczenie istoty ludzkiej jako jednego z wielu gatunków na naszej planecie. W rezultacie uruchomione zostają nowe konteksty metodologiczne, zmierzające w stronę myślenia posthumanistycznego i opierające się głównie na podważaniu antropocentrycznej wyjątkowości człowieka. Warto również zauważyć, że końcowe wersy – „Z okien / ciekawość przeźroczyta cała / już pierwszym się widokiem stała”²² – sygnalizują aluzję biblijną, odwołując się tym samym do cywilizacyjnych podstaw. Usunięcie analizowanej zwrotki prowadzi rzecz jasna do semantycznego zubożenia piosenki *Tak samo*, ale także stanowi dowód na świadome wykorzystanie tekstu w celu realizowania własnej wizji artystycznej. Propozycja Turnaua może wydawać się jednowymiarowa, podkreślająca przede wszystkim motyw przemijania – i w zamyśle artysty taka właśnie miała być.

Utwór *Tak samo* stanowi najbardziej wyrazisty przykład ze względu na eliminację obszernego segmentu stroficznego, jednak w analogiczny sposób opisać można pozostałe piosenki, w których autor *Cichosza* wykorzystuje wiersze Lipskiej. Zakres modyfikacji rozciąga się od pomijania mniejszych partii tekstowych (*Trąbki*), przez subtelne zabiegi rytmiczne (*Krótką bajka*), aż po drobne korekty w samych tytułach (*Wielki Odkrywco Wyobraźni*). W *Trąbkach* Turnau rezygnuje między innymi z krótkiego fragmentu – „Ty na tle Białego Domu / albo Czerwonego Kremla”²³ – całkowicie odrzucając kontekst polityczny. W konsekwencji piosenka koncentruje się jedynie na interpersonalnych problemach komunikacyjnych, ale dzięki temu w czytelny sposób łączy się z resztą utworów zarejestrowanych na albumie „Pod światło”.

Turnau powraca do Lipskiej na wydanej w 1997 roku płycie „Tutaj jestem”, wykorzystując wiersz *Ostatnie słowa* (*Piąty zbiór wierszy*). Utwór, nieco sztampowo, okazuje się ostatnią piosenką na płycie i, nieco paradoksalnie, bodaj ostatnim wierszem Lipskiej zarejestrowanym przez Turnaua. W swoim wykonaniu artysta nie respektuje kolejności wersów – swobodnie operuje tekstem, ukazując spektrum możliwości interpretacyjnych. W tym punkcie mojego wywodu warto postawić pytanie: dlaczego Turnau rezygnuje z twórczości autorki *Sefera*? Kluczem do znalezienia odpowiedzi wydaje się prześledzenie zmian zachodzących w poezji Lipskiej wraz z jej rozwojem. W kwestii formalnej wskazać można porzucenie wiersza numerycznego, a co za tym idzie – stabilizację wiersza wolnego. Przypominają się spostrzeżenia Edwarda Balcerzana dotyczące podziału na wiersze słabe oraz mocne²⁴, jednakże typologia zaproponowana przez autora *Humanisto, kim jesteś?* nie posłuży tu chyba do finalnego wyjaśnienia tej kwestii. Utwór *Ostatnie słowa* (strofoidy, brak rymów, nieregularne długości wersów) wpiśnywałby się raczej w ramy wiersza mocnego, a przecież Turnau wykorzystuje go w swojej piosence bez większych przeszkód. Dostrzeżenie ewolucji w obszarze poetyki nie przynosi więc satysfakcjonujących odpowiedzi. Dopiero analiza płaszczyzny tematycznej pozwala uzyskać szerszy punkt widzenia i zauważalne staje się to, że Turnau sięga jedynie do wczesnej

²² Tamże.

²³ E. Lipska, *Trąbki*, [w:] *taż*, *Trzeci zbiór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 52.

²⁴ E. Balcerzan, „*W muzykalny łączą...*”, s. 291.

twórczości Ewy Lipskiej i ogranicza swoje wybory do pierwszych pięciu tomików poetyckich, gdyż poszukuje utworów o wyraźnym nachyleniu egzystencjalnym. Im większym zaangażowaniem zaczyna cechować się poezja Lipskiej – zarówno społeczno-politycznym, jak i w kontekście krytyki technokratyzmu – tym większy stanowi dysonans wobec zainteresowań twórczych autora *Brackiej*. Turnau konsekwentnie stara się zachować nostalgiczny charakter swoich piosenek, ogrywając często te same motywy (miłość, śmierć, przemijanie, sztuka, etc.), dlatego zapewne regularnie powraca do utworów Marka Grechuty, Jeremiego Przybory czy Leszka Aleksandra Moczulskiego. Nie tyle więc koncepcja estetyczna, ile etyczna tłumaczyć może nieobecność tekstów Lipskiej w piosenkach Turnaua po 1997 roku.

Marek Grechuta

Na początku lat 70. Marek Grechuta znany jest przede wszystkim z wykonywania piosenek opartych na własnych tekstach oraz wierszach takich poetów, jak Adam Mickiewicz, Tadeusz Miciński, Józef Czechowicz, Konstanty Ildefons Gałczyński czy nawet Julian Przyboś. Za innowację uchodzi wówczas bogate instrumentarium muzyczne towarzyszące poważnym utworom literackim. W 1971 roku, tuż po rozpadzie zespołu Anawa²⁵, w twórczości autora *Dni, których nie znamy* dokonuje się rewolucja. Artysta zwraca się ku poezji współczesnej połączonej z ascetyczną aranżacją muzyczną²⁶. W efekcie, w 1972 roku powstaje album „Droga za widnokres”, na którym Grechuta śpiewa między innymi wiersze Ryszarda Krynickiego (*Może usłyszysz wołanie o pomoc*), Tadeusza Nowaka (*Krajobraz z wilgą i ludziami*), Tadeusza Śliwiaka (tytułowa *Droga za widnokres*) i Ewy Lipskiej (*Pewność*).

Interpretując tekst autorki *Żywej śmierci*, krakowski solista nie wprowadza wielu modyfikacji w warstwie tekstowej: jednokrotna zmiana kolejności wersów, powtórzenia niektórych fraz nieobecne w pierwowzorze literackim oraz rezygnacja z ostatniej strofoidy. Na brak znaczących ingerencji wpływa być może konceptualny charakter albumu. Wiersz Ewy Lipskiej koresponduje z utworami innych poetów, tworząc spójną wizję artystyczną. W rezultacie „Droga za widnokres” oddaje monotony i depresyjny obraz ówczesnego świata, stanowiąc jednocześnie wyraz buntu przeciwko zastanej rzeczywistości (bardziej szczegółowym kontekstem wydają się wydarzenia z grudnia 1970 roku). Transowy, hipnotyczny charakter warstwy muzycznej *Pewności* (wyprzedzający poniekąd rytmiczne kompozycje Jacka Kleyffa i Orkiestry Na Zdrowie) podkreśla filozoficzny wydźwięk wiersza Lipskiej:

Był już taki egzamin z historii
kiedy naraz wszyscy uczniowie oblali.
I został po nich uroczysty cmentarz.

²⁵ Marek Grechuta z zespołem Anawa zarejestrował swoje dwie pierwsze płyty: „Marek Grechuta & Anawa” (1970) i „Korowód” (1971).

²⁶ W. Majewski, *Marek Grechuta: portret artysty*, Kraków 2006, s. 74–75.

Nie ma pewności że to był egzamin.
 Nie ma pewności że wszyscy oblali.
 Jest pewność że został po nich uroczysty cmentarz²⁷

W przywołanym fragmencie poszczególne wersy podejmują ze sobą grę w dialogizujących partiach. W ostatecznym wyniku negacji nie podlega jedynie „uroczysty cmentarz”, czyli śmierć. Egzystencja każdej jednostki pozostaje zatem obarczona świadomością nieuchronnego dążenia do umierania. Podobnie rozumie ten tekst Grechuta, który w swojej piosence stara się podkreślić przede wszystkim piętno życia w ciągłej niepewności. Minimalistyczna, lecz silnie zrytmizowana muzyka imituje jednostajność ludzkiej wędrówki. Jeśli dla Lipskiej gest napisania wiersza stanowi wyraz niezgody na rzeczywistość, to dla autora *Nie dowodź* akt buntu wyraża się w akcie śpiewania tego wiersza. W efekcie wokół Grechuty zdaje się rozrywać muzyczną kompozycję, a utwór za sprawą wykonania w ogóle nie wydaje się monotony.

Album „Droga za widnokres” został zarejestrowany ponownie w 1991 roku. W nowej wersji pojawiło się wiele zmian w stosunku do pierwotnego wzoru²⁸. Za kluczową modyfikację uznać można przewartościowanie aranżacji, na skutek czego utwór *Pewność* staje się energiczną, niemal „chwytną” piosenką, w której Grechuta w stanowczy sposób deklamuje słowa. Egzystencjalna niepewność podszyta jest – nieco paradoksalnie – Herbertowską odwagą związaną z wyborem właściwej ścieżki. Przytoczone powyżej uwagi umocować można w szerszym kontekście, poruszającym problematykę istoty poezji śpiewanej: „Sam Grechuta mówi, że podchodząc po raz kolejny do piosenki, za każdym razem inaczej rozumie jej tekst i nastrój”²⁹. Aktualizacje starych utworów nie ograniczają się zatem do ponownych interpretacji wybranych wierszy, ale całych piosenek – nie sygnalizują zmagania z semantyką danego utworu literackiego, stanowią ważny przełom świadomościowy w rozwoju twórczym.

O ile Grechuta nie ingeruje z nadmierną w wiersz *Pewność*, o tyle inny utwór Lipskiej – *Trochę włóczęki* – staje się w zasadzie kanwą dla odrębnych rozważań. Omawiając utwór *A więc to nie tak*, chciałbym pochylić się nad pewnego rodzaju niedopatrzaniem (zaniedbaniem?) badawczym. W cytowanej przeze mnie książce Wojciecha Majewskiego odnaleźć można następujące uwagi dotyczące analizowanej piosenki:

Po filozoficznej *Pewności* z płyty „Droga za widnokres” kolejne spotkanie Grechuty z poezją Ewy Lipskiej nastąpiło przy okazji utworu *A więc to nie tak*. [...] W chwili gdy kończy się tekst wiersza, Grechuta zaczyna powtarzać jego początkowe strofy, a inicjatywę przejmuje coraz głośniejszy zespół wokalny, proponując nową, płynącą i śpiewną melodię³⁰.

²⁷ E. Lipska, *Pewność*, [w:] *taż*, *Trzeci zbiór wierszy*, Warszawa 1972, s. 14.

²⁸ Marek Grechuta traktował album z 1991 roku jako autonomiczną i odrębną płytę w swoim dorobku twórczym. Zob. W. Majewski, *Marek Grechuta...*, s. 180–183.

²⁹ *Tamże*, s. 182.

³⁰ *Tamże*, s. 89.

W ostatnim zdaniu przywołanego fragmentu pojawia się informacja sugerująca, że wiersz Lipskiej zostaje zaśpiewany w całości, a jedynym dodatkiem wokalnym pozostają powtórzenia niektórych wersów. Publikacja *Marek Grechuta: portret artysty* posiada przede wszystkim charakter popularyzatorski, ale w moim odczuciu formułowanie tak uogólniających wniosków może prowadzić do dezinformacji czytelnika. Po pierwsze, odbiorca błędnie zakłada, że dzięki Grechucie obcuje z nienaruszonym utworem literackim. Po drugie, umacnia się przekonanie o nadrzędnej roli piosenki względem poezji, a w konsekwencji, po trzecie, pogłębiony zostaje proces stereotypizacji terminu „poezja śpiewana”. W analogiczny sposób skonstruowany został zapis we wkładce do płyty „Magia obłoków”, z której pochodzi omawiana piosenka. Na podstawie lapidarnego opisu autorstwa Daniela Wyszogrodzkiego wywnioskować można, iż tytuł wiersza Lipskiej jest tożsamy z utworem Grechuty³¹. Nie przypuszczam, aby wypunktowane przeze mnie nieścisłości okazały się wynikiem niewiedzy lub niekompetencji. Właściwej przyczyny upatrywałbym raczej w zaniechaniu krytycznego spojrzenia na problematykę poezji śpiewanej.

Grechuta w piosence *A więc to nie tak* wykorzystuje dwie pierwsze strofy wiersza *Trochę włóczki*. Warto podkreślić, że w przypadku drugiej zwrotki chodzi zaledwie o pierwszy wers i połowę drugiego:

Węc to nie tak jak było w książkach.
 Węc to nie tak jak na polanie
 kwiaty w zielonej porcelanie
 we włosy wpięta dumna wstążka
 jak ważka gdy nad oceanem
 lat naszych młodych się uniosła.

Ten kto wymyślił wiarę i dynamit
 czy widzi czemu służą [...]”³²

Utwór Lipskiej zamieszczony w *Drugim zbiorze wierszy* jest znacznie dłuższy: składa się z czterech strof, z których najkrótsza posiada 5 wersów, a najdłuższa – 8. Wyraźnie trzeba jednak podkreślić, że Grechuta decyduje się na dopisanie własnych partii lirycznych:

Ten który chmury rozwieszał nad nami
 na jaką liczy dziś burzę?
 Ten kto ucieka do najdalszej ciszy
 by bicie serca usłyszeć
 czy słyszy krzyku porzucone słowa
 czy własny sen kołysze?”³³

³¹ Wkładka do płyty: M. Grechuta, „Magia obłoków”, Warner Music Poland, Warszawa 2000.

³² E. Lipska, *Trochę włóczki*, [w:] też, *Drugi zbiór wierszy*, Warszawa 1972, s. 9.

³³ Cytat przytaczam ze słuchu na podstawie nagrania zarejestrowanego na albumie „Magia obłoków”. M. Grechuta, *A więc to nie tak*, [w:] tenże, „Magia obłoków”, Warner Music Poland, Warszawa 2000.

Przywołanego fragmentu nie sposób odnaleźć ani w utworze *Trochę włóczki*, ani w całym *Drugim zbiorze wierszy*. Analiza porównawcza pozwala zauważyć, iż Grechuta wyraźnie zafascynował się wersem otwierającym: „Więc to nie tak jak było w książkach” – potęgującym uczucie rozczarowania szarą i prozaiczną rzeczywistością. „Książki” symbolizują tu zapewne wiarę w ideały oraz nieco naiwne marzenia, które skazane są na porażkę w konfrontacji z doświadczeniem codzienności. Gorycz, wyzierająca spośród pytań retorycznych, oraz melancholia określają postawę pozbawionego złudzeń pokolenia. W tym miejscu wyczerpują się punkty wspólne omawianych utworów. Lipska w ostatniej strofie swojego wiersza udziela odpowiedzi:

Ale mamy jeszcze
pieśni. I wiarę. I dynamit.
I trochę włóczki. I trochę włóczki
z której można zrobić od nowa
zupełnie od nowa
świat³⁴

Podmiot liryczny wskazuje na ocalającą, choć wątłą moc wyobraźni reprezentowaną przez tytułową włóczkę. Przeciwną drogę obiera Marek Grechuta, który stawia pytania i nie pozwala słuchaczowi zapomnieć o bezsilności. W połowie piosenki wokalista stapia się z partiami chóralnymi, tworząc w efekcie bajkowy, lecz nieco wzniosły nastrój, stanowiący kontrpunkt pesymistycznej wymowy tekstu. Porównanie dwóch utworów: *A więc to nie tak* oraz *Trochę włóczki*, w dość jasny sposób określa sytuację, w której poezja staje się dla piosenki inspiracją, lecz ta nie jest próbą jej interpretacji. W moim przekonaniu dzieje się tak za każdym razem, gdy twórca (muzyczny) sięga do konkretnego wiersza.

Anna Szałapak

Domykając problematykę wierszy zaśpiewanych, przypomnieć warto fragment twórczości³⁵ Anny Szałapak. Myślę tu o piosence zainspirowanej utworem *Brzeg*, pochodzącym z debiutanckiej książki poetyckiej Ewy Lipskiej. Szałapak wykonuje przywołany tekst na płycie „Żywa woda czyli rzeka nierzeczywista”, wydanej w 2000 roku. Nietrudno domyślić się, iż motywem przewodnim albumu okazują się wątki akwaticzne, w czytelny sposób pojawiające się niekiedy w samych tytułach (*Rzeka nierzeczywista*, *Żywa woda*, *Ballada o potoku*, *Źródło życia*, *Kap..., kap..., Nad wodą wielką i czystą*). W ten nurt wpisuje się również piosenka *Brzeg*, w której Szałapak decyduje się na wykorzystanie całego wiersza Lipskiej w niezmienionej formie, z wyjątkiem – jednego słowa:

³⁴ E. Lipska, *Trochę włóczki...*, s. 9.

³⁵ W moim artykule świadomie pomijam dwa projekty: *Serca na rowerach* (2004) oraz kilka utworów z *Kociej trzynastki czyli Skotland Yardu* (2020), które określić należy jako zaplanowaną współpracę dwóch artystek (Ewy Lipskiej oraz Anny Szałapak).

Żart okrutny. Nie poznaję
 twego głosu chociaż krzyczysz.
 I lat naszych popękanych
 nie potrafię się doliczyć.
 Żart okrutny. Nie wiem nawet
 z jakich idę linii rąk.
 Nie znam ciebie. Ani ciebie.
 Kto jest Stamtąd. Kto jest Stąd³⁶

W cytowanym fragmencie, w drugiej strofie wiersza Lipskiej, podmiot opisuje bliską niegdyś osobę jako obcą. Nieregularne długości zdań, waha-
 jące się od połowy do dwóch wersów, wprowadzają do wypowiedzi lirycznej
 dramatyzm, potęgując sytuacyjne napięcie. Punktem kulminacyjnym
 wydaje się postmodernistyczny gest rozbicia tożsamości w figurze odbiorcy:
 „Nie znam ciebie. Ani ciebie. / Kto jest Stamtąd. Kto jest Stąd” – podkreślający
 także wewnętrzne rozdarcie podmiotu. Niemożność ukonstytuowania spój-
 ności wywodu myślowego sygnalizuje zazwyczaj w poezji Lipskiej obecność
 jednego z leitmotywów jej twórczości – szaleństwa. Szałapak w swojej in-
 terpretacji, której siła opiera się na wariacjach rytmicznych, śpiewa jednak:
 „Nie znam ciebie. Ani siebie”, łagodząc tym samym wydzźwięk całego utworu.
 Piosenka *Brzeg* koncentruje się głównie na motywie wypalającej się miłości,
 prowadzącej do „ciemniejszego brzegu”, czyli śmierci.

Warto zauważyć, iż kolejny raz wiersz pochodzący z wczesnego okresu
 twórczości Ewy Lipskiej staje się przyczynkiem do powstania piosenki.
 Anna Szałapak, podobnie jak Grzegorz Turnau i Marek Grechuta, decyduje
 się na poszukiwania w obrębie utworów numerycznych, w których na plan
 pierwszy wybija się między innymi silne zrytmizowanie, regularne i do-
 kładne rymy czy jasny podział stroficzny. Do roku 2000 można odnaleźć
 inne przykłady liryki miłosnej autorstwa Lipskiej, jednak w odniesieniu do
 wyboru dokonanego przez krakowską pieśniarkę aspekt formalny wydaje
 się kluczowy (wiersz wolny nie stanowi raczej materii, z której Szałapak
 chciałaby czerpać inspirację).

Wnioski

Spostrzeżenia zawarte w moim artykule stanowią jedynie fragment szer-
 szego zagadnienia, dotyczącego problematyki piosenki rozpatrywanej
 w perspektywie genologicznej. Ewę Lipską, już od pierwszych tomów,
 kojarzy się głównie z wysokoartystycznym nurtem poetyckim. Badacze,
 krytycy, recenzenci oraz inni komentatorzy utworów autorki *Strefy ogra-
 niczonego postoju* pochylają się w swoich rozważaniach przeważnie nad jej
 wierszami. Recepcja omawianej tu twórczości kładzie zatem nacisk na kwe-
 stie związane z poezją. W moim odczuciu pojawia się tu pewnego rodzaju
 niedoczytanie (wyparcie?) sporej grupy synkretycznych tekstów, którym
 nie sposób jednoznacznie przypisać przynależności gatunkowej. Mowa

³⁶ E. Lipska, *Brzeg*, [w:] *taż*, *Wiersze*, Warszawa 1967, s. 38.

tu o utworach oscylujących pomiędzy poezją a prozą czy – co ważniejsze w kontekście tego artykułu – poezją a piosenką.

Ewa Lipska pisała niegdyś (w drugiej połowie XX wieku) utwory piosenkowe dla popularnych krakowskich zespołów – Waweli oraz Skaldów. W ostatnich dwóch dekadach zaobserwować można współpracę krakowskiej poetki ze Zbigniewem Preisnerem (kolędy napisane na potrzeby reedycji albumu „W poszukiwaniu dróg”, 2015; scenariusz widowiska słowno-muzycznego 2016 *Dokąd?*, 2016), a także z Anną Szałapak (projekt *Serca na rowerach*, 2004; utwory³⁷ do spektaklu *Anikoty*, 2015). Pojawiają się zatem inne konteksty, powiązane z komercyjną współpracą artystyczną. W moim tekście nie poruszam jednak aspektu obecności autorki *Sklepów zoologicznych* na tle kultury popularnej. Przywołany temat zasługuje w mojej opinii na autonomiczną refleksję³⁸.

Za decydującą uznaję konstatację, iż omawiane w tym artykule wiersze funkcjonują – w ramach transferu intersemiotycznego – na prawach samoistnej inspiracji. W konsekwencji dany utwór poetycki określić można jako przyczynek, swoisty punkt wyjścia do skomponowania oraz zarejestrowania piosenki. Pozwala to wykonawcom muzycznym na realizację indywidualnej wizji artystycznej. Chodzi zatem nie tyle o zamiar interpretacji konkretnego wiersza, ile o próbę skonstruowania oryginalnego utworu wielokodowego. W tym wypadku zubożenie semantyczne jawi się jako nieunikniona oraz, co chyba ważniejsze, przewidziana konsekwencja wykorzystania już istniejącego tekstu poetyckiego w nowym – zarówno znaczeniowym, jak i medialnym – kontekście.

Przywołani przeze mnie artyści³⁹ – Grzegorz Turnau, Marek Grechuta czy Anna Szałapak – nie podejmują się przecież eksperymentalnego (niemal ekwilibrystycznego) zadania, które polegałoby na przemyśleniu jak największego ładunku semantycznego (elementu konstytutywnego wielopoziomowej poezji Ewy Lipskiej) do własnych piosenek. Przeciwnie, wspomniani wykonawcy zazwyczaj celowo koncentrują się na jednym li tylko aspekcie – pamiętają zatem o ograniczeniach komunikacyjnych wybranej formy przekazu (piosenka) – który uzyskuje dodatkowe znaczenie w relacjach z innymi utworami wchodzącymi w skład konkretnego albumu o charakterze programowym.

Wiersz (a niekiedy jego poszczególne fragmenty) okazuje się koniec końców zredukowany do warstwy tekstowej danej piosenki. Utwór poetycki, w efekcie przekładu intersemiotycznego, odgrywa rolę słowa w piosence. Pamiętać jednak należy, iż wspomniany mechanizm dokonuje się w oderwaniu od pierwotnego kontekstu – nie chodzi tu zatem o semantyczny rachunek zysków i strat, lecz o potencjał do zaistnienia nowej koncepcji artystycznej. W rezultacie, przy tak zarysowanym ujęciu badawczym, pojęcie „poezji śpiewanej” wydaje się już mało operatywne, a być może – zdezaktualizowane i nieużyteczne.

³⁷ Kilka z nich wydano niedawno (październik 2020 roku) w przywołanym wcześniej zbiorze *Kocia trzynastka czyli Skotland Yard*.

³⁸ Pisałem o tym szerzej w mojej rozprawie doktorskiej poświęconej Ewie Lipskiej.

³⁹ Warto zwrócić uwagę, iż pojawiające się w tym artykule (w kontekście twórczości Ewy Lipskiej) nazwiska (Grzegorz Turnau, Marek Grechuta, Anna Szałapak, Zbigniew Preisner) oraz nazwy zespołów (Wawele, Skaldowie) odnoszą się do wysokoartystycznego środowiska krakowskiego.

BIBLIOGRAFIA


- Balcerzan E., „*W muzykalny łączą się porządki*”, [w:] E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 251–295.
- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
- Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013.
- Gajda K., *Szarpidruły i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017.
- Grechuta M., „*Magia obłoków*” [dokument dźwiękowy], Warner Music Poland, Warszawa 2000 [wkładka dołączona do płyty].
- Kukułowicz T., *Pętle, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego*, [w:], *Hip-hop w Polsce*, red. M. Miszczyński, Warszawa 2014, s. 21–38. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323517696.pp.21-38>
- Lipska E., *Droga pani Schubert...*, Kraków 2012.
- Lipska E., *Drugi zbiór wierszy*, Warszawa 1970.
- Lipska E., *Kocia trzynastka czyli Skotland Yard*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.
- Lipska E., *Trzeci zbiór wierszy*, Warszawa 1972.
- Lipska E., *Wiersze*, Warszawa 1967.
- Majewski W., *Marek Grechuta: portret artysty*, Kraków 2006.
- Sobczak P., *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 127–139. <http://hdl.handle.net/11089/2370>
- Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.
- Turnau G., „*Pod światło*” [dokument dźwiękowy], EMI Music Poland, 2010 [wkładka dołączona do płyty].
- Zegarmistrz światła*, Tadeusz Woźniak w rozmowie z Witoldem Górką, Poznań 2016.
- „*Zostały jeszcze pieśni...*”. *Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, pod red. K. Gajdy i M. Traczyka, Kraków 2010.

Paweł Marciniak – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Jego zainteresowania badawcze dotyczą poezji polskiej (druga połowa XX wieku i współczesność) oraz wszelkich powiązań między poezją a piosenką. Aktualnie zajmuje się humanistyką cyfrową – bada możliwości wykorzystania języka programistycznego (JavaScript) w kontekście przetwarzania i interpretacji danych bibliograficznych. Z pierwszego kierunku wykształcenia romanista.

E-mail: pawel.marciniak.jk@gmail.com



SZYMON TRUSEWICZ
Uniwersytet w Białymstoku

 <https://orcid.org/0000-0002-4313-7256>



Roman Honet i Zdzisław Beksiński – wspólnota fantastycznej wyobraźni

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy porównania poezji Romana Honeta i malarstwa Zdzisława Beksińskiego. Wychodząc od ogólnych podobieństw pomiędzy tymi twórcami, polegających na obecności w ich dziełach estetyki groteski, fantastyki, oniryzmu i surrealizmu, wskazane zostają bardziej szczegółowe podobieństwa. Obu artystów można sytuować w obszarze twórczości fantastycznej, w której ważną rolę odgrywa włączanie w obraz elementów cudownych i niesamowitych, spójne imaginarium i zniekształcające przedstawienie techniki twórcze. Zarówno Honet, jak i Beksiński niechętnie tłumaczą znaczenie swoich dzieł, pozostawiając odbiorcy dowolność skojarzeń lub podkreślając intuicyjny charakter procesu twórczego. Za pomocą przedstawień antropomorficznych hybryd obaj twórcy wskazują na złożony status bytów nie-ludzkich, a co za tym idzie, również samego człowieka, w którym łączy się to, co zwierzęce, i to, co społeczne.

Słowa kluczowe

Roman Honet, poezja polska, wyobraźnia, Zdzisław Beksiński, transdyscyplinarność, intermedialność

Roman Honet and Zdzisław Beksiński – a Fellowship of Fantastic Imagination

The article compares the poetry of Roman Honet and the paintings of Zdzisław Beksiński. Departing from the general similarities between the artists, consisting in the presence of the aesthetics of the grotesque, fantasy, oneirism and surrealism, the author outlines some more specific similarities. Both artists, for instance, can be situated in the field of fantasy art, in which an important role is played by the incorporation into the image of miraculous and fantastic elements, a coherent imaginarium and creative techniques distorting the representation. Both Honet and Beksiński are reluctant to explain the significance of their works, giving the recipient the freedom to make associations or emphasising the intuitive nature of the creative process. Using representations of anthropomorphic hybrids, both artists point to the complex status of non-human entities, and hence also to the human being, in which the animal and the social are combined.

Keywords

Roman Honet, Polish poetry, imagination, Zdzisław Beksiński, transdisciplinarity, intermediality

Cechą charakterystyczną poezji Romana Honeta jest jej „obrazowość”¹ i „wizyjność”², przez co należy rozumieć wykorzystywanie opisu skupionego na jakościach wzrokowych³. Marian Stala mówi wręcz o strategii twórczej, którą nazywa „nastawieniem na obraz”⁴. Wiersze Honeta są bogate w opisy wywołujące wrażenia wizualne, które swoją konwencją odsyłają do estetyki fantastycznej, groteskowej, onirycznej czy surrealistycznej. Wielokrotnie w jednym utworze dochodzi do nagromadzenia obrazów układających się w sekwencje, czasem spojonych za sprawą dysponującego wizjami podmiotu, którego obecność bywa subtelnie zaznaczona:

teraz biegnij przez sklepy,
lecz mnie nie zabieraj. przez porę
psychopatów zaplątanych w kablach, czaszki wariatów w perukach,

¹ „Są wreszcie tacy poeci nieobliczalni i osobni jak Honet, którzy w mniejszym stopniu zaufali fascynacji zbitkami słownymi i nie dali się uwieść frazeologicznym grom, lecz raczej skierowali swoją uwagę na obraz, siłę wewnętrznych pejzaży o neurotyczno-nadrealistycznej proveniencji”. K. Maliszewski, *Głosy z „bezbrzeżnej podróży”*, [w:] tenże, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006, s. 251.

² „Poeta ten – bardziej szaman niż retor – oddaje się przyjemności mieszania obrazów najodleglejszych, byle tylko osiągnąć olśniewający efekt napięcia między dźwiękiem a wizją”. J. Winiarski, *Te ciche spazmy o podartych włóknach*, „Kwartalnik Artystyczny” 1997, nr 2, s. 35.

³ Seweryna Wysłouch definiuje obrazowość literatury jako „szczególną zdolność dzieł literackich do tworzenia przedstawięń bogato wyposażonych w jakości zmysłowe i do wywoływania u czytelnika wrażeń wizualnych, dotyczących koloru, kształtu, watorów przestrzennych”. Zob. S. Wysłouch, *«Ut pictura poesis» – stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 12.

⁴ M. Stala, *Nocna alchemia*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36, s. 36.

pijących limfę i kwas fosforowy,
 tankowce przewożące w płynie
 święte obrazy. [tekst skażony]. biegnij
 poprzez akwaria do przewozu
 chmur, na targi krwi – stoiska
 z używaną żywnością z francji
 i niemiec. lato, jeśli
 nadejdzie, może się wycofa –
 zbliży się anioł z dźwiękoszczelną
 włócznią, pszczoły jak złote skrzepy w termometrze, aby stało się
 zimno. tak zimno od lat
 (idź poprzez sklepy, cp, s. 22)⁵

Biorąc pod uwagę doznania wzrokowe, można stwierdzić, że wiersz zawiera wiele typowych dla poetyki Honeta przedstawień, takich jak groźne lub niepokojące postaci, często wyposażone w rekwizyty i atrybuty wzmacniające ich odrażający wygląd. W wierszu są to psychopaci zaplątani w kable, o „czaszk[ach] wariatów w perukach”, „pijących limfę i kwas fosforowy”. Charakterystyczna jest również „płynna” metaforyka, w wierszu reprezentowana przez obrazy limfy, kwasu fosforowego, tankowców wypełnionych płynem, akwariów i skrzepów. Równie typowa jest w *idź poprzez sklepy* obecność obrazów, których treść odwołuje się do religii (święte obrazy przewożone w płynie, anioł). W wierszu pojawiają się również powracające w twórczości Honeta motywy zwierzęce (pszczoły), letnie lub zimowe krajobrazy. Choć sięganie do stałego repertuaru ulubionych przez poetę motywów naraża go na zarzuty o powtarzalność, to ograniczenie się w doborze środków zapewnia tej dykcji wyrazistość i rozpoznawalność. Może to stanowić zaletę, umacniającą pozycję Honeta jako „wyobraźniowca”, jednak ma znaczenie również ze względu na problem wizualności. Wykorzystywanie powtarzających się obrazów poetyckich buduje bowiem świat w jakimś sensie skończony i zamknięty, co ułatwia czytelnikowi jego przyswojenie. Przeczytawszy tom lub dwa, przed lekturą każdego kolejnego wiersza dysponuje on gotowymi, czekającymi w pogotowiu „wyglądami”. Roman Ingarden pisał, analizując budowę dzieła literackiego:

[...] wyglądy nie łączą się na ogół ze sobą w całość ciągłą, wypełniając bez przerwy wszystkie fazy utworu od początku do końca. Raczej pojawiają się od czasu do czasu, jakby rozbłyskując na chwilę i przygasając wraz z przejściem czytelnika do następnej fazy utworu. W samym dziele znajdują się jakby „w pogotowiu”, w stanie pewnej potencjalności. Mogą one przynależeć do różnych zmysłów, a nawet być pozazmysłowymi, choć niemniej naocznymi „zjawiskami” tego, co psychiczne⁶.

⁵ Przywołując wiersze Honeta, posługuję się następującymi skrótami: m – *moja*, Wrocław 2008; bs – *baw się*, Wrocław 2009; pk – *pięte królestwo*, Wrocław 2011; sbm – *świat był mój*, Wrocław 2014; cp – *ciche psy*, Stronie Śląskie 2017.

⁶ R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] tenże, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000, s. 28.

Wywód Ingardena dotyczy „specjalnej odmiany świadomości”, „spostregania” i „doznawania wyglądu”⁷. W języku psychologii poznawczej mówi się o percepcji czytanego tekstu, którego odbiorca stwarza modele umysłowe⁸. W nieco bardziej metaforyczny sposób zjawisko określa Gaston Bachelard, definiując obraz poetycki jako „nagły wykwit psychiki, wykwit, którego determinanty psychologicznie niełatwo zgłębić”⁹.

Równie spójny świat prezentuje w swojej twórczości Zdzisław Beksiński¹⁰. Zainteresowania Beksińskiego były dosyć zróżnicowane, bo oprócz malarstwa zajmował się on rysunkiem, fotografią, rzeźbą i grafiką komputerową, jednak we wszystkich jego pracach powracają pewne charakterystyczne motywy. Jest to szczególnie widoczne na obrazach olejnych z tzw. okresu fantastycznego, stworzonych w latach 1963–1983. Tadeusz Nyczek w następujących słowach charakteryzuje tworzone w tym czasie przez Beksińskiego dzieła:

Od 1974 roku Beksiński maluje wyłącznie obrazy. [...] wciąż prawie to samo i prawie tak samo. Są to mianowicie, naprzemiennie powracające w różnych odstępach czasu, niemalże stałe motywy: głów bądź postaci obleczonej luszczącą się skórą-pajęczyną, twarzy z profilu w hełmach kutych w najprzeróżniejsze wzory, biblijnych Ukrzyżowań, płonących domów-katedr, obiektów lejących w powietrzu, trupio podobnych stworów pełzających po ziemi, hieratycznie usadowionych postaci „królów” udrapowanych w fantastyczne szaty, pejzaży morskich bądź łąkowych z motywami pojedynczych drzew, nagrobków lub postaci usadowionych na krześle¹¹.

Zarówno Beksiński, jak i Honet, za sprawą powtórzenia pewnych motywów tworzą spójny, charakterystyczny świat. Obaj sięgają po podobnie groteskowe przedstawienia, których nagromadzenie w twórczości oceniać można jako manieryczne lub pretensjonalne.

W wypowiedzi Nyczka zostało wskazane kilka istotnych z perspektywy porównawczej cech malarstwa Beksińskiego z okresu „fantastycznego”. Artysta widział w przekładającym się na anegdotyczny charakter obrazów z tego okresu nagromadzeniu elementów „po prostu potrzeb[ę] namalowania czegoś w każdym fragmencie obrazu”¹². Niemniej ilość elementów umieszczonych na obrazie pozwala jednak na większe możliwości interpretacyjne, poszukiwanie inspiracji, symboli, wewnętrznych powiązań, a w efekcie tworzenie przez oglądającego pewnej opowieści.

⁷ Tamże, s. 26–27.

⁸ R.J. Sternberg, *Psychologia poznawcza*, przeł. E. Czerwińska, A. Matczak, Warszawa 2001, s. 121.

⁹ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 369.

¹⁰ Andrzej Jarosz pisze o „fantastycznym uniwersum”. Zob. A. Jarosz, *Beksiński i źródła wyobraźni*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 28 (48), s. 211.

¹¹ T. Nyczek, *Zdzisław Beksiński*, Warszawa 1989, s. 14.

¹² Tamże, s. 11.



Ilustracja 1. [DG-2455], 1981, olej na płycie pilśniowej, 73 x 87 cm¹³



Ilustracja 2. [DG-2241], 1972, olej na płycie pilśniowej, 100 x 122 cm

¹³ Zbigniew Beksiński nie tytułował obrazów, dlatego podpisuję je oznaczeniami ze strony Piotra Dmochowskiego, z której korzystam: http://beksiniski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=52&picture=2455 [dostęp 20.04.2021].

Piotr Dmochowski zauważa, że w tym okresie aspekty formalne mniej interesowały Beksińskiego: „Najważniejsza była wówczas dla niego atmosfera, którą chciał stworzyć w każdym obrazie, oraz żart, persyflaż czy malarska aluzja, którymi ozdabiał prawie każdy z nich w tamtych czasach. To wszystko wyrażał rekwizytami oraz kolorami, do których się uciekał”¹⁴. Waldemar Siemiński pyta z kolei: „Czy jest, jak mu zarzucają, zbyt literacki? Jeśli literatura jest fabułą i akcją, to czy Beksiński jest do opowiedzenia?”¹⁵. Rzeczywiście, jeżeli za literaturę uznać fabułę i akcję, to Beksiński nie jest „do opowiedzenia”. Inaczej jest jednak, gdy porównujemy obrazy sanockiego malarza z poezją. Fabuła i akcja nie mają tam takiego znaczenia jak sam obraz poetycki czy opis. W języku krytyki, stosowanym do opisu utworów Honeta i dzieł Beksińskiego, widoczne są odniesienia do odrębnych dziedzin sztuki. W przypadku poezji mówi się o „obrazie”, czy też „wizji”, opisując malarstwo, krytycy sięgają po określenia „opowieść” i „symbol”.

Fantastyka

Honeta nazywa się twórcą reprezentującym nurt „ośmielonej wyobraźni”¹⁶ i „imaginatywistą”. Tym ostatnim pojęciem Magdalena Rabizo-Birek określa twórczość, którą cechuje spotęgowana figuratywność i meliczność języka, powrót do wiersza rytmicznego, gry językowe, zwracanie uwagi na kształt wizualny wiersza, antyestetyzm, ekspresjonizm i, co ważne, synestezja oraz typ kreatywnej wyobraźni – fantastyczno-groteskowej i oniryczno-surrealistycznej¹⁷. Trzeba zauważyć, że samo określenie „wyobraźnia wyzwolona” (lub „ośmielona”) bywa postrzegane jako termin zbyt ogólny lub po prostu redundantny, gdyż, jak zauważa Marcin Orliński, „wyobraźnia i poezja w jednym stały domu”. Autor przypomina, że wyobraźnia jest pojęciem często używanym przez krytykę, wskazując, jak różne i odległe w czasie

¹⁴ P. Dmochowski, *Sale muzealne. Sala 10. Obrazy. Lata 1968–1983. Objąsnienie*, <http://bek-sinski.dmochowski.gallery.net/galeria.php?artist=52> [dostęp 20.04.2021].

¹⁵ T. Nyczek, *Zdzisław Beksiński...*, s. 96.

¹⁶ Zob. S. Trusewicz, *Wyobraźnia wyzwolona i oko Romana Honeta*, [w:] *Wyobraźnia przestrzenna w perspektywie geopoetyki*, red. E. Konończuk, K. Trusewicz, S. Trusewicz, Białystok 2018. W artykule przypominam historię pojęcia „ośmielonej wyobraźni”, odnosząc je do twórczości poety. Na temat Romana Honeta jako reprezentanta nurtu „ośmielonej wyobraźni” zob.: M. Stala, *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej polskiej poezji rozmawia P. Marecki*, [w:] *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, wyb. i oprac. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002; M. Orliński, *Sprawa wyobraźni*, <http://members.upoczta.pl/m.orlinski4/sprawawyobrazni.htm> [dostęp 30.03.2021]; M. Jurzysta, *„Ośmielanie wyobraźni” w najnowszej poezji polskiej*, [w:] *Inne dwudziestolecie literackie 1989–2009*, t. II, red. Z. Andres i J. Pasterski, Rzeszów 2010; F. Materkowski, *Od wyzwolonej do ośmielonej wyobraźni, czyli o poetyce imaginatywistów polskich*, [w:] *Wyobraźnia poetycka XXI wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Marchaj, Kraków 2014; M. Peroń, *Świat w rozkładzie. O nurcie „ośmielonej wyobraźni” roczników 70. (Roman Honet, Bartłomiej Majzel, Radosław Kobierski)*, [w:] *Literatura na progu XXI wieku*, red. J. Chłosta-Zielonka, Z. Chojnowski, Olsztyn 2014.

¹⁷ M. Rabizo-Birek, *Bruno Schulz poetów „ośmielonej wyobraźni” (preliminaria)*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 69.

działa się nim opisuje¹⁸. Motywy surrealistyczne, groteskowe i oniryczne łatwo wskazać również w malarstwie Beksińskiego. Krytykom sztuki zdarzyło się dostrzec w nim jednak kicz, infantylność czy patos¹⁹, co wynikać może z niedowartościowania sztuki fantastycznej, która, jak zauważa Aneta Grodecka, „funkcjonuje na pograniczach «dobrego smaku»”²⁰. Badaczka, zaliczając Beksińskiego do grona reprezentantów nurtu fantastycznego, definiuje ten kierunek jako kojarzony ze stałymi motywami,

których rejestr obejmuje charakterystyczne miejsca (miasta, podwodna głębia, podziemie, kosmos) i postaci (stwory baśniowe, mitologiczne, harpie, sfinksy, duchy i zjawy, hybrydy, Obcy). Fantastyka to model obrazowania uwzględniający zasady prawdopodobieństwa, oparty na spójnej, jednolitej motywacyjnie wizji świata. Dzieła tego nurtu wywołują w przestrzeni odbioru poczucie niesamowitości. Na poziomie formy dominuje technika iluzjonistyczna, poparta wirtuozerią warsztatową; to przedstawienia z wyraźną narracją, z napięciem temporalnym, splotem anachronizmu i wizjonerstwa²¹.

Ustalenia badaczki opierają się po części na pracy Rogera Caillosa, który pisał, że fantastyka „jest zerwaniem z ustalonym łaodem, wkroczeniem do niezmienniej legalności dnia tego, co niedopuszczalne, a nie zastąpieniem świata realnego przez świat wyłącznie cudowny”²². Wśród odbiorców poezji Honeta pojawiają się określenia bliskie kategorii fantastyki, takie jak „nadrealizm” i „niesamowitość”²³. W związku z problemem w definiowaniu fantastyki, która obejmuje szereg różnych realizacji „cudowności”²⁴, poezję Honeta i malarstwo Beksińskiego należy traktować zgodnie

¹⁸ M. Orliński, *Sprawa wyobraźni...* Jakub Skurtyś posługując się w swojej krytyce pojęciem „ośmielonej wyobraźni”, określa je epitetami „przemielonej”, „niesławnej”, czy porównując ją do odgrzewanego, ale „przesmacznego kotleta”, czym wskazuje zarówno na popularność i atrakcyjność konwencji wśród poetów najnowszych, jak i samą problematyczność kategorii. Zob. J. Skurtyś, J. Nowacki, *Niech im się śni po nocach*, „Mały Format” 2019, nr 12, <http://malyformat.com/2019/12/im-sie-sni-nocach/> [dostęp 14.04.2021]; J. Skurtyś, *Krytyka negatywna (4): oslepla*, „Mały Format” 2017, nr 9, <http://malyformat.com/2017/09/krytyka-negatywna-4-oslepla/> [dostęp 14.04.2021]; tenże, *Wyobraź to sobie sobie*, „Wakat”, <http://wakat.sdk.pl/wyobraz-to-sobie-sobie/> [dostęp 14.04.2021].

¹⁹ „Malarstwo Beksińskiego stało się zapisem maniackalnych wizji, często balansujących na granicy kiczu” (A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005); „mozolnie, z dbałością o iluzję maluje infantylnie wizje zjawisk nadprzyrodzonych” (Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, *Słownik artystyczny Rastra*, <http://raster.art.pl/archiwa/slownik/slowniczek.htm> [dostęp 14.04.2021]); „[...] Beksiński był malarzem fatalnym. Dosłownym, patetycznym, przewidywalnym, wtórnym, infantylnym”, J. Banasiak, *Zdzisław Beksiński jako totalne dzieło sztuki*, „Szum”, <https://magazynszum.pl/zdzislaw-beksinski-jako-totalne-dzielo-sztuki/> [dostęp 14.04.2021].

²⁰ A. Grodecka, *Fotografie nieistniejącego świata. O polskiej sztuce fantastycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 28 (48), s. 55.

²¹ Tamże, s. 67–68.

²² R. Caillois, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 149.

²³ M. Jurzysta, *Jak i dlaczego ośmielała się wyobraźnia*, [w:] *Bowiem zmarli podróżują szybko. Szkice o twórczości Romana Honeta*, wyb., red. Z. Sala, Kraków 2020, s. 20, 43.

²⁴ Małgorzata Niziołek jako nadrzędną wobec fantastyki kategorię wskazuje *surnaturel* (nadmaturalność), którego realizacjami są fantastyka, *merveilleux*, *science fiction*, *fantasy*, *magie*.

z definicją Grodeckiej, koncentrując się na wymienionych przez badaczkę zabiegach formalnych, takich jak: nagromadzenie elementów, zaburzenie proporcji, monstrualizacja kształtów, wydłużanie sylwetek, zasada reifikacji, zestawianie, „lepienie” elementów, wykorzystanie zwyczajnego przedmiotu w funkcji magicznej²⁵.

Znaczenie

Zarówno Honet, jak i Beksiński są znani z niechęci do egzegetycznych interpretacji swoich dzieł. Poeta mówił: „wątpię w sens wyjaśniania własnych wierszy. Dla mnie to po prostu nie honor. Wobec czytelnika”²⁶. Malarz deklarował w podobnym tonie: „nie chcę tym niczego przekazać, bo nie mam niczego do przekazania”²⁷. W sugestywnie zatytułowanej rozmowie ze Zbigniewem Taranienką, *Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia*, Beksiński mówił o swoim podejściu do interpretacji: „Chciałbym tę wizję namalować tak, jak jawi się w umyśle – bez analizy znaczeń i bez stosowania przenośni”²⁸. Podobnej postawy przy odczytywaniu swojej sztuki zdawał się również oczekiwać od krytyków, mówiąc z irytacją:

Cały czas maluję obraz, oczywiście nie uciekam od nastroju, od atmosfery, bo lubię pewne określone atmosfery, a pewnych innych atmosfer czy nastrojów nie lubię. Tym niemniej nie mogę zgodzić się, gdy mi ktoś bez przerwy zarzuca... albo charakteryzuje moje wizje według własnych upodobań i jeszcze ma pretensje²⁹.

Maluję je [obrazy – przyp. S.T.] całkowicie naiwnie, podobnie jakbym fotografował własne sny. Pomysły przychodzą mi do głowy w ułamku sekundy i nie widzę żadnego powodu po temu, by je oceniać jako mądre, głupie, moralne, niemoralne, budujące lub destrukcyjne³⁰.

Z wypowiedzi Beksińskiego odczytać można niechęć do „hermeneutyki podejrzeń”³¹. Od krytyków oczekiwał koncentracji na aspektach formalnych dzieła, stwierdzając, że „odżegnuje się od wszelkich treści, jeżeli

Zob. M. Niziołek, *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.

²⁵ Tamże, s. 68.

²⁶ R. Honet, *To ja posadziłem palmy i wybrałem małpy. Z Romanem Honetem o książce piąte królestwo rozmawia Konrad Wojtyła*, „biBLioteka. Magazyn Literacki”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/to-ja-posadziłem-palmy-i-wybrałem-malpy/> [dostęp 28.04.2021].

²⁷ Z. Korus, *Zdzisław Beksiński*, „Sound and Vision” 2001 (grudzień), nr 8, s. 110.

²⁸ Z. Taranienko, *Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia (Zdzisław Beksiński)*, [w:] tenże, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 189.

²⁹ M. Skarzyńska, Z. Beksiński, *Wszystko, co jest formą, może podlegać deformacji*, „Akcent” 2006, nr 4, s. 107.

³⁰ Z. Beksiński, *Okrucieństwo? Pornografia? Sztuka?*, „Kultura” 1974, nr 46, s. 11.

³¹ Zob. P. Ricoeur, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. M. Falski, Warszawa 2008. Beksiński niechętnie odnosił się również do psychoanalitycznych analiz swoich dzieł.

idzie o obrazy”³². Zgodziłby się zapewne z Susan Sontag, która przyczyną dominacji interpretacji doszukiwała się właśnie w prymacie treści nad formą³³. Krytyczka mówiła obrazowo:

Niczym spaliny i fabryczne wyziewy zatruwające miejskie powietrze, erupcje interpretacji dzieł sztuki zatruwają dziś naszą wrażliwość. W kulturze, której zasadniczym problemem jest nadmierny rozrost intelektu dokonujący się kosztem świeżości i zdolności odczuwania, interpretacja stanowi zemstę intelektu na sztuce³⁴.

Mimo że zarówno Sontag, jak i Beksiński postrzegają treść i formę, jak również kategorię mimesis nieco schematycznie³⁵, oboje zdają się dopominać o interpretację ikonyczną, niepodporządkowaną zwrotowi językowemu spod znaku Ferdinanda de Saussure’a³⁶.

Wypowiedzi Honeta również sytuują go w gronie „przeciwników interpretacji”, o czym świadczy jego odpowiedź na pytanie o analogię *piątego królestwa* z piątym kręgiem piekielnym Dantego:

Szukanie analogii to zawsze było wygodne zajęcie, dla części współczesnych humanistów stało się czarująco obowiązkowe. Potrafią znaleźć związek między cyklem menstruacyjnym pigmejki a wybuchami supernowych, co Alan Sokal i Jean Bricmont perfekcyjnie wydrwili w *Modnych bzdurach*, używając porównywalnie niedorzecznych przykładów³⁷.

Również krytycy tej poezji zdają się postrzegać ją jako trudną do odczytywania za pomocą tradycyjnych kategorii. Marcin Sierszyński pisze o rezygnacji ze śledzenia „tropów” i „znaczeń”, gdyż te albo „ciągle się gubią”, albo pozostają „niepewne”³⁸, w czym również można dostrzec tendencję ikonicznego pojmowania literatury. Meliczność poezji Honeta, na którą zwróciła uwagę Rabizo-Birek, można rozumieć metaforycznie, jako pewną nastrojowość, którą autor wyraża poprzez obrazy poetyckie. Byłaby to atmosfera melancholii, rezygnacji, smutku lub uspokojenia³⁹, przechodząca w nastrój zagrożenia, zniszczenia, wściekłości i rozemocjonowania. Michał Larek pisał:

³² K. Janowska, P. Mucharski, Z. Beksiński, *Beksiński about inner landscapes*, 2002, <https://youtu.be/MiYrn44lP2U?t=77> [dostęp 28.04.2021].

³³ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 13.

³⁴ Tamże, s. 16-17.

³⁵ Zob. A. Kopkiewicz, *Spóźniona zmysłowość i nowa wrażliwość* (O «Przeciw interpretacji i innych esejach» Susan Sontag), „Wielogłos” 2012, nr 2 (12).

³⁶ Zob. A. Zeidler-Janiszewska, „Visual Culture Studies” czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze, „Teksty Drugie” 2006, nr 4.

³⁷ R. Honet, *To ja posadziłem palmy i wybrałem małpy...*

³⁸ M. Sierszyński, *Genetycznie sensualna fantazja Honeta*, „biBLioteka. Magazyn Literacki”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/genetycznie-sensualna-fantazja-honeta/> [dostęp 28.04.2021].

³⁹ Zob. G. Jędrak, *Romana Honeta „świat był mój”, czyli uniwersum straty*, [w:] *Bowiem zmarli podróżują szybko. Szkice o twórczości Romana Honeta*, wyb., red. Z. Sala, Kraków 2020.

Honet daje to, czego nie potrafi dać Zagajewski, a od czego większość z nas, jak sądzę, jest uzależniona dzisiaj: pikanterię, dosadność, perwersję, okrucieństwo. Honet lepiej zaspokaja nasze zmysły, które przecież programują nasze techniki mówienia o świecie i bycia w świecie⁴⁰.

Sam poeta określa swoją twórczość za pomocą muzycznej metafory: „ja tu piszę poezję, robię rock'n'rolla w pustce i kostnicach, co mnie obchodzi filozofia”⁴¹. Również Beksiński, opisując swoją technikę twórczą, sięgał po porównania muzyczne: „To co jest namalowane, nie ma dla mnie większego znaczenia. Ważne jest, jak to działa w sensie dźwięku, formy i dźwięku koloru położonych w tym, a nie innym miejscu. A więc posługuję się kształtem, ale dla celów, które nazwałbym celami muzycznymi”⁴². Mimo sympatii do klasycznego rocka, którego słuchał głośno podczas malowania, artysta inspirował się również muzyką klasyczną, stąd zapewne porównanie pracy malarskiej do komponowania XIX-wiecznego poematu symfonicznego, w którym ważne jest to, czego nie sposób wyrazić w słowach⁴³.

Beksiński zwykle odżegnywał się od objaśniania znaczeń, twierdząc, że maluje w sposób bezrefleksyjny i intuicyjny. Niektóre z obrazów zdają się jednak sugerować pewien namysł, jak ten przedstawiający dwa wilki spoglądające na unoszący się balon z umieszczonym na nim słowem *nevermore*. Zapytany o intencję twórczą w przypadku tego dzieła, malarz przyznał, że rzeczywiście chciał wyrazić taką kompozycją pewną konkretną treść. Wyraźnie zakłopotany jej objaśnianiem, powiedział, że wilki przeżywają sytuację, która więcej im się nie przytrafi, co wyrażać ma napis umieszczony na balonie. Malarz przyznał, że ze względu na dystans czasowy nie potrafi „wprowadzić się w nastrój” i do końca wyjaśnić, jakie intencje mu towarzyszyły⁴⁴. Trzeba zauważyć, że omawiany obraz jest metaforą intuicyjnej strategii malarskiej Beksińskiego. Odlatujący balon stanowiłby obecne jedynie przez krótki czas w zasięgu percepcji wrażenie, uczucie, być może wizję, których nie sposób po przeminieciu danej chwili odtworzyć.

Antropomorficzne hybrydy

Wśród motywów obecnych zarówno w utworach Honeta, jak i obrazach Beksińskiego uwagę zwracają przedstawienia antropomorficznych hybryd⁴⁵.

⁴⁰ M. Larek, *Dlaczego potrzebny jest nam Honet?*, „biBLioteka. Magazyn Literacki”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/dlaczego-potrzebny-jest-nam-honet/> [dostęp 30.04.2021].

⁴¹ G. Czekański, R. Honet, *Milczenie, powrót, dzieciństwo*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/milczenie-powrot-smierc-dziecinstwo/> [dostęp 30.04.2021].

⁴² J. Czopik, Z. Beksiński, *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35, s. 10.

⁴³ M. Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 138.

⁴⁴ Z. Beksiński, *Beksiński on the Meaning of His Art*, <https://youtu.be/1EsYHvVtb34?t=286> [dostęp 30.04.2021].

⁴⁵ Traktuję porównywane utwory w duchu transdyscyplinarności postulowanym przez Ryszarda Nycza (zob. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006) i stosując transdyscyplinarne kategorie, takie jak:



Ilustracja 3. [DG-2508], 1982, olej na płycie pilśniowej, 73 x 91 cm

Jedno z nich pojawia się w wierszu Honeta pod tytułem *drzewo przeludnione*, który proponuje zestawić z obrazem Beksińskiego z 1982 roku. Głównym tematem obu dzieł jest przedstawienie drzewa o antropomorficznych cechach. W wierszu Honeta mowa jest o twarzach wrośniętych w pień i zaplątanych w konarach rękach. Beksiński przedstawia drzewo, którego korona przypomina szkielet. Kości nie są bezpośrednio odsłonięte, co można dostrzec, przyglądając się obciążonym skórą stawom. Samo przedstawienie nie jest jednorodne, gdyż antropomorficzny kształt zachowuje jedynie część drzewa wyeksponowana na pierwszym planie, lepiej oświetlona. Najbardziej zacieniona część drzewa wygląda realistycznie, natomiast jaśniejsze fragmenty przyjmują trudne do jednoznacznego określenia, przejściowe, roślinno-zwierzęce kształty. Mimo statycznej ekspozycji obraz zdaje się przedstawiać metamorfozę drzewa-hybrydy. Co istotne, przejście

metafora, symbol, przestrzeń (zob. S. Wysłouch, *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*, „Estetyka i Krytyka” 2009–2010, nr 17/18, s. 49–50).

między roślinną i zwierzęcą formą drzewa zachodzi za sprawą zmiany perspektywy. Drzewo prezentuje się jako roślina dopiero po chwili, gdy spojrzy się na zacięzione gałęzie na drugim planie. Dzieje się to za sprawą percepcji patrzącego, który kieruje wzrok najpierw centralnie, ku oświetlonej części. Można powiedzieć, że ta antropomorficzna część drzewa zdaje się zbliżać ku oglądającemu, prosząc go o uwagę i dostrzeżenie jego odrębności od reszty skrytych w cieniu gałęzi. Wrażenie sięgania ku patrzącemu potęguje obecność kilku okrągłych kształtów, przypominających otwarte usta, uchwycone w niemym krzyku.

Beksiński konceptualizuje obecność patrzącego, angażując go emocjonalnie w los roślinno-zwierzęcej hybrydy, która niczym u Leśmiana, próbuje „się zjawić” i zaistnieć w ludzkiej świadomości, przeistaczając się w bardziej antropomorficzną, zwracającą uwagę formę. Możliwe jest to dzięki wyjątkowemu znaczeniu systemu percypowania twarzy wśród systemów przetwarzających bodźce wzrokowe, będącego konstruktem wrodzonym⁴⁶. Z perspektywy filozoficznej można mówić o epifanii twarzy, która oznacza opisaną przez Emmanuela Levinasa spotkanie z Innym. Zdaniem filozofa inność, której doświadcza rozmówca, wrywa go ze świata, wzywa do siebie, stawia opór⁴⁷. Schematyczny wyraz twarzy, który można dostrzec na obrazie Beksińskiego, wyraża krzyk, wołanie o pomoc, jednak pomimo tego, służącego wzbudzeniu empatii, komunikatu, za sprawą swojego monstrualnego, roślinno-zwierzęcego wyglądu, wywołać może strach i niechęć. Drzewo zmienia się w dziwną formę monstrum, stworzenia, które oczekując kontaktu, może wzbudzić grozę i nieufność.

Levinas konceptualizuje ludzką twarz jako byt, którego nie sposób odrzucić, będący wezwaniem, na które nie można nie odpowiedzieć⁴⁸. Beksiński w swoim obrazie modyfikuje ten problem, pytając, czym jest twarz, co ją definiuje i czyni, jak to określa Levinas, nieredukowalną do rzeczy, a więc niepodległą mojej władzy, otwierającą na nieskończoność⁴⁹. Odnosząc się do filozofii Levinasa, Jacques Derrida proponuje nieantropocentryczne spojrzenie na egzystencję istot nie-ludzkich. Poniekąd tematyzując również twarz i patrzenie, opowiada o spojrzeniu swojej kotki i podkreśla jej indywidualną egzystencję⁵⁰. W świetle rozważań Derridy również monstrualna twarz, wychylająca się na obrazie Beksińskiego ku człowiekowi, zasługuje na uwagę.

Obraz Beksińskiego podejmuje zatem problem ludzkiego i nie-ludzkiego, odróżnienia twarzy od nie-twarzy i wynikające z tego konsekwencje etyczne. Malarz czyni to, konceptualizując obecność patrzącego

⁴⁶ E. Kamasz, *Twarze i ich percepcja – kilka słów o tym, jak przetwarzamy ekspresję emocjonalną ludzkich twarzy, z uwzględnieniem roli wybranych cech osobowości w tym procesie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia” 2018, vol. XXXI, s. 4.

⁴⁷ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 227.

⁴⁸ Tamże, s. 236.

⁴⁹ Tamże, s. 232.

⁵⁰ J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, „Critical Inquiry” 2002, vol. 28, no. 2. Zob. P. Szaj, *Zwierzę jako absolutny inny – otwieranie nie/możliwości*, „Analiza i Egzystencja” 2016, nr 36.

i mechanizmów percepcyjnych i empatii, przez co pokazuje człowieka jako podobną roślinno-zwierzęcemu drzewu hybrydę, w której nie sposób rozgraniczyć tego, co „naturalne”, i tego, co społeczne. Na nieoczekiwane wyzwanie twarzy wyrastającej z monstrualnego drzewa można odpowiedzieć w bardzo różny sposób, zarówno odrazą i odrzuceniem, jak też zainteresowaniem i empatią, upodmiotowiając ją lub urzeczowiając. Człowiek aspirując do miana jednostki odrębnej, wyrwanej siłą kultury ze świata zwierząt czy roślin, tworzy fałszywe wyobrażenie samego siebie. Tymczasem jego istota przypomina raczej przedstawianą przez Beksińskiego hybrydę, która, odpowiednio oświetlona, oglądana pod pewnych kątem, w różnych okolicznościach prezentuje się bardziej ludzko lub bardziej zwierzęco, o ile te stereotypowe rozróżnienia zachowują w przypadku jednorodnego, spletanego organizmu, takiego jak przedstawione drzewo, swój sens.

W wierszu Honeta pierwsze strofy nie pokazują pełni obrazu drzewa, choć tę tematykę sugeruje już sam tytuł. To on pomaga w rozpoznaniu dominanty semantycznej wiersza⁵¹, co, patrząc na samą treść, nie jest zadaniem łatwym, ze względu na wtrącane, oddalające od głównego tematu, obrazy poetyckie.

nagły błysk nożyc,
zajętych w mroku pracą nad długością barw,
drzewo w zimowym szepcie: kto was tak
odmienił? twarze wrośnięte w pień, zaplątane

w konarach ręce – za dużo zmarłych
jest w drzewie. las to kostnica, w której pada śnieg,
żeby oświetlić to, co utracili. krwiobieg
łśniący jak zegar w podwodnej świątyni,

drżenie owadów w kościach,
aby zapewnić ciału wdzięk i niepokój, gdy odchodzili, bezradnie
zaciskając pięści, bo właśnie trwały

zniwa, słońce czerwone jak kula,
w której odbywa się poród lub biczowanie – i głos, ten niepojęty,
powtarzał nad nimi: żyć. nie umierać
(*drzewo przeludnione*, bs, s. 74)

Opisując szczegóły drzewa, Honet sięga po porównanie „krwiobieg łśniący jak zegar w podwodnej świątyni”, które wyraźnie odbiega semantycznie od dominanty, a służy jedynie podkreśleniu łśniącego, płynnego wyglądu drzewa. Wynika z tego oczywista różnica pomiędzy poezją Honeta i malarstwem Beksińskiego, w której dzieło rozwija się, zgodnie

⁵¹ Seweryna Wysłouch analizuje rolę opisu w perspektywie wizualności literatury, dokonując przy tym typologii, w której jednym z rodzajów jest opis z dominantą semantyczną, którą odbiorca musi ustalić, aby odkryć, jakiego obiektu dotyczy. Zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 31.

z Przybosiową metaforą kwiatu, natomiast obraz stanowi gotowe przedstawienie. Obrazy w wierszu Honeta rzeczywiście rozgałęziają się, co pozwala mówić o obrazie w obrazie. Takie praktyki zdarzają się również w malarstwie, dosyć przypomnieć realistyczny obraz *Arcyksiążę Leopold Wilhelm w swojej galerii w Brukseli* (1651–1653) Davida Tienersa Młodszeo czy surrealistyczne *Oświecone przyjemności* (1929) Salvadora Dalego. W przypadku porównania z malarstwem Beksińskiego, jeden wiersz Honeta można odnosić do wielu obrazów malarza. Przywoływane porównanie „kwiobieg lśniący jak zegar w podwodnej świątyni” jest realizacją motywu katedry, powtarzającego się zarówno w twórczości Honeta, jak i Beksińskiego:

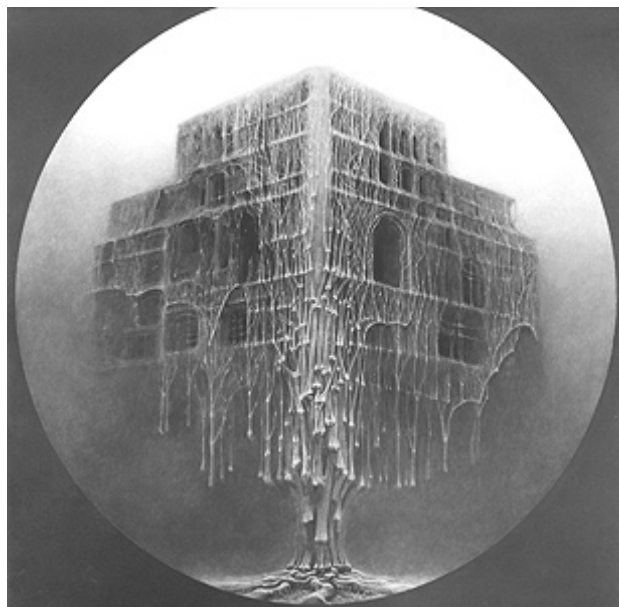
ułożył bieg swej krwi w katedrę (*bs*, s. 10)

katedry kołyszące się w srebrnych płomieniach (*m*, s. 59)

psy i dzwony syczące w budach i katedrach (*pk*, s. 26)

jakby bóg spawał katedrę w osłonie denaturatu (*pk*, s. 38)

Można w tym przypadku mówić o powtarzalności motywu, jednak jeden z obrazów Beksińskiego wskazuje na malarskie połączenie rozwijającego się obrazu poetyckiego w *drzewie przeludnionym* Honeta.



Ilustracja 4. [DG-3349], 1979–1980, olej na płycie pilśniowej, 87 x 87 cm

Przedstawienie świątyni i przedstawienie drzewa-hybrydy umieszczone są na planie koła, co zdarzało się Beksińskiemu bardzo rzadko. Na obu obrazach obiekty zostały oplecione roślinno-zwierzęcym pnączem z wyraźnie zaznaczonymi stawami kostnymi, którego kształt przypomina gałęzie drzewa omawianego obrazu (DG-2508). Kształt budowli,

z niknącym we mgle fundamentem, przypomina drzewo, którego korzenie, czy też żyły, krzewią się po ziemi, kierując się w stronę oglądającego. Oplatający budowlę kształt, który obecny jest również na innych obrazach, uznać można za symboliczne połączenie między obrazami, zaświadczające o spójnym charakterze kreowanego przez Beksińskiego świata.

Pomimo rozwijanych piętrowo obrazów poetyckich w *drzewie przeludnionym*, Honet powraca do głównego tematu. Poeta anarchizuje swój opis, zaczynając od obrazu błysku nożyc, które „pracują w mroku nad długością barw”, jak gdyby przycinały powstającą wizję do odpowiednich proporcji, by dać się jej rozwinąć w czasie. Honet pisze jedynie o „błysku” nożyc, które pracują w ciemności, dopiero w kolejnych strofach odsłaniając szczegółły przedstawianego drzewa. W obu dziełach istotna jest dynamika opisu, który skupia się na zmianę na szczególe i ogóle, pierwszym planie i tle, który pozwala różnicować kształty i podkreślić motyw przemiany. Na obrazie Beksińskiego widoczne jest to poprzez kontrastujące przedstawienie gałęzi znajdujących się w cieniu z tymi na pierwszym planie.

W wierszu Honeta motyw przemiany odczytać można z obrazu złączonych ludzkich zwłok z rośliną, o których monstualnym wyglądzie zaświadcza retoryczne pytanie „kto was tak odmienił?”. W utworze poety przenikanie się tego, co ludzkie i nie-ludzkie, sproblematyzowane zostaje z innej perspektywy. Ostatnia strofa wskazuje na historyczne źródło całego obrazu. Wiszący na drzewie ludzie to ciężko pracujący na rachunek swojego pana chłopci. Nie sposób stwierdzić, czy inspiracją była ludowa historia Polski czy Stanów Zjednoczonych. Honet, inaczej niż Beksiński, koncentruje się na procesach następujących w ciele człowieka po jego śmierci, które prowadzą do jego metamorfozy nekrotycznej. Ewa Domańska w pracy *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała* wskazuje między innymi na dendryfikację, czyli przemianę ciała w resztki, na których wyrasta roślina, zawierająca w sobie jego pierwiastki⁵². W *drzewie przeludnionym* Honet pisze o wcześniejszym etapie, na którym zaszła już w ciałach pewna przemiana, ale której daleko do dendryfikacji. Niemniej kreowane przez poetę sugestywne obrazy wrośniętych w pień twarzy, zaplątanych w konary rąk opowiadają o nekrotycznych metamorfozach i dalszych etapach istnienia człowieka po śmierci. Zarówno obraz poetycki Honeta, jak i obraz malarzski Beksińskiego zdają się dotyczyć tego samego – związków biologicznego i duchowego trwania człowieka, jego relacji z tym, co nie-ludzkie. Honet zdaje się pytać, czy wrośnięta w pień twarz pozostaje twarzą, jak istnieje po śmierci, Beksiński natomiast zastanawia się, kiedy twarz staje się twarzą, czyli jak antropomorficzne staje się ludzkie.

Obrazy poetyckie, jakie pozostawia w czytelniku poezja Honeta, kryształizują się wraz z kolejnymi tomikami, nie sposób jednak zaprzeczyć, że proces konceptualizacji wspierają treści graficzne w postaci okładek książek. Na części z nich pojawiają grafiki, zwykle o melancholijnej symbolice, takie jak stare zdjęcia dzieci, na innych z kolei grafiki o proveniencji fantastycznej. Szczególnie sugestywne grafiki znalazły się na okładce tomu *ciche*

⁵² E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, s. 11.

psy, ostatniej jak dotąd książki poety. Ich autor, Jarek Kubicki, zdaje się wzorować na malarstwie Beksińskiego. Niezależnie od tych potwierdzonych przez to wydawnictwo skojarzeń z malarstwem, możliwa jest interpretacja porównawcza również wcześniejszych wierszy Honeta.

W artykule skupiłem się jedynie na kilku wybranych obszarach, rozwijając ogólne intuicje, wskazujące na podobieństwo między oboma twórcami. Widoczne jest ono w wykorzystaniu tanatycznego i turpistycznego obrazowania, monotematycznych tendencjach w użyciu pewnych motywów (u Honeta w postaci metamorfoz zwierzęco-somatycznych, a u Beksińskiego szczegółów anatomicznych i monumentalizmu), gotyicyzmie, estetyce surrealistycznej, ekspresjonistycznej, onirycznej i groteskowej. Zestawienie ze sobą wierszy i obrazów ujawniło bardziej szczegółowe pokrewieństwo między oboma twórcami. Obaj metaforyzują procesy percepcyjne, wykorzystując je jako elementy znaczące, podporządkowane, w przypadku analizowanych utworów, refleksji nad nie-ludzkim życiem. Powtarzalność motywu przemiany i przedstawień hybrydycznych w twórczości artystów pozwala przypuszczać, że może to być temat ważny w całym dorobku. Przedstawione komentarze Honeta i Beksińskiego, dotyczące egzegetycznych interpretacji, treści i formy i znaczenia w ogóle, sugerują, że obaj postrzegają proces twórczy jako intuicyjny i wyobraźniowy. Niejako wbrew zastrzeżeniom formułowanym przez obu twórców, obrazowość ich prac nie wyklucza obecności treści filozoficznych. Inspirujące okazują się odczytania włączające refleksję nad wyobraźnią, percepcją, empatią i somatycznością, jakim bez wątpienia są te dotyczące nie-ludzkiego życia.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1975.
- Banasiak J., *Zdzisław Beksiński jako totalne dzieło sztuki*, „Szum”, <https://magazynszum.pl/zdzislaw-beksinski-jako-totalne-dzielo-sztuki/> [dostęp 14.04.2021].
- Beksiński Z., *Beksiński on the Meaning of His Art*, <https://you.tube/1ESYHvVt-b34?t=286/> [dostęp 30.04.2021].
- Beksiński Z., *Okrucieństwo? Pornografia? Sztuka?*, „Kultura” 1974, nr 46.
- Caillois R., *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005.
- Czekański G., Honet R., *Milczenie, powrót, dzieciństwo*, <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/wywiady/milczenie-powrot-smierc-dziecin-stwo/> [dostęp 30.04.2021].
- Czopik J., Beksiński Z., *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35.
- Derrida J., *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, „Critical Inquiry” 2002, vol. 28, no. 2. <https://doi.org/10.1086/449046>

- Dmochowski P., *Sale muzealne. Sala 10. Obrazy. Lata 1968–1983. Objaśnienie*, <http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria.php?artist=52> [dostęp 20.04.2021].
- Domańska E., *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017.
- Gorczyca Ł., Kaczyński M., *Słowniczek artystyczny Rastra*, <http://raster.art.pl/archiwa/sloownik/sloowniczek.htm> [dostęp 14.04.2021].
- Grodecka A., *Fotografie nieistniejącego świata. O polskiej sztuce fantastycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 28 (48). <https://doi.org/10.14746/pspsl.2016.28.3>
- Grzebalkowska M., *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014.
- Honet R., *baw się*, Wrocław 2009.
- Honet R., *ciche psy*, Stronie Śląskie 2017.
- Honet R., *moja*, Wrocław 2008.
- Honet R., *piąte królestwo*, Wrocław 2011.
- Honet R., *świat był mój*, Wrocław 2014.
- Honet R., *To ja posadziłem palmy i wybrałem małpy*. Z Romanem Honetem o książce *piąte królestwo* rozmawia Konrad Wojtyła, „biBLioteka. Magazyn Literacki”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/to-ja-posadzilem-palmy-i-wybralem-malpy/> [dostęp 28.04.2021].
- Ingarden R., *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.
- Janowska K., Mucharski P., Beksiński Z., *Beksiński about inner landscapes*, 2002, <https://youtu.be/MiYrn44IP2U?t=77> [dostęp 28.04.2021].
- Jarosz A., *Beksiński i źródła wyobraźni*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 28 (48). <https://doi.org/10.14746/pspsl.2016.28.11>
- Jędrsek G., *Romana Honeta „świat był mój”, czyli uniwersum straty*, [w:] *Bowiem zmarli podróżują szybko. Szkice o twórczości Romana Honeta*, wyb., red. Z. Sala, Kraków 2020.
- Jurzysta M., *Jak i dlaczego ośmielała się wyobraźnia*, [w:] *Bowiem zmarli podróżują szybko. Szkice o twórczości Romana Honeta*, wyb., red. Z. Sala, Kraków 2020.
- Jurzysta M., *„Ośmielanie wyobraźni” w najnowszej poezji polskiej*, [w:] *Inne dwudziestolecie. Dwudziestolecie literackie 1989–2009*, t. II, red. Z. Andres, J. Pasterski, Rzeszów 2010.
- Kamasz E., *Twarze i ich percepcja – kilka słów o tym, jak przetwarzamy ekspresję emocjonalną ludzkich twarzy, z uwzględnieniem roli wybranych cech osobowości w tym procesie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia” 2018, vol. XXXI. <https://doi.org/10.17951/j.2018.31.4.307-322>
- Kopkiewicz A., *Spóźniona zmysłowość i nowa wrażliwość (O „Przeciw interpretacji i innych esejach” Susan Sontag)*, „Wielogłos” 2012, nr 2 (12).
- Korus Z., *Zdzisław Beksiński*, „Sound and Vision” 2001 (grudzień), nr 8.
- Larek M., *Dlaczego potrzebny jest nam Honet?*, „biBLioteka. Magazyn Literacki”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/dlaczego-potrzebny-jest-nam-honet/> [dostęp 30.04.2021].
- Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.

- Maliszewski K., *Głosy z „bezbrzeżnej podróży”, [w:] K. Maliszewski, Rozproszone głosy. Notatki krytyka, Warszawa 2006.*
- Materkowski F., *Od wyzwolonej do ośmielonej wyobraźni, czyli o poetyce imaginywistów polskich, [w:] Wyobraźnia poetycka XXI wieku, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Marchaj, Kraków 2014.*
- Niziołek M., *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.*
- Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego, [w:] Kulturowa teoria literatury, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.*
- Nyczek T., *Zdzisław Beksiński, Warszawa 1989.*
- Orliński M., *Sprawa wyobraźni, <http://members.upcpoczta.pl/m.oriński4/sprawawyobrazni.htm> [dostęp 30.03.2021].*
- Peroń M., *Świat w rozkładzie. O nurcie „ośmielonej wyobraźni” roczników 70. (Roman Honet, Bartłomiej Majzel, Radosław Kobierski), [w:] Literatura na progu XXI wieku, red. J. Chłosta-Zielonka, Z. Chojnowski, Olsztyn 2014.*
- Rabizo-Birek M., *Bruno Schulz poetów „ośmielonej wyobraźni” (preliminaria), „Schulz/Forum” 2019, nr 13. <https://doi.org/10.26881/sf.2019.13.05>*
- Ricoeur P., *O interpretacji. Esej o Freudzie, przeł. M. Falski, Warszawa 2008.*
- Rottenberg A., *Sztuka w Polsce 1945–2005, Warszawa 2005.*
- Sierszyński M., *Genetycznie sensualna fantazja Honeta, „biBLioteka. Magazyn Literacki”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/genetycznie-sensualna-fantazja-honeta/> [dostęp 28.04.2021].*
- Skarzyńska M., Beksiński Z., *Wszystko, co jest formą, może podlegać deformacji, „Akcent” 2006, nr 4.*
- Skurtys J., *Krytyka negatywna (4): oślepta, „Mały Format” 2017, nr 9, <http://malyformat.com/2017/09/krytyka-negatywna-4-oslepla/> [dostęp 14.04.2021].*
- Skurtys J., *Wyobraź to sobie, „Wakat”, <http://wakat.sdk.pl/wyobraz-to-sobie-sobie/> [dostęp 14.04.2021].*
- Skurtys J., Nowacki J., *Niech im się śni po nocach, „Mały Format” 2019, nr 12. <http://malyformat.com/2019/12/im-sie-sni-nocach/> [dostęp 14.04.2021].*
- Sontag S., *Przeciw interpretacji, [w:] S. Sontag, Przeciw interpretacji i inne eseje, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012.*
- Stala M., *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej polskiej poezji rozmawia P. Marecki, [w:] Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”, wyb. i oprac. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002.*
- Stala M., *Nocna alchemia, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36.*
- Sternberg R.J., *Psychologia poznawcza, przeł. E. Czerwińska, A. Matczak, Warszawa 2001.*
- Szaj P., *Zwierzę jako absolutny inny – otwieranie nie/możliwości, „Analiza i Egzystencja” 2016, nr 36. <https://doi.org/10.18276/aie.2016.36-03>*
- Taranienco Z., *Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia (Zdzisław Beksiński), [w:] Z. Taranienco, Rozmowy o malarstwie, Warszawa 1987.*
- Trusewicz S., *Wyobraźnia wyzwolona i oko Romana Honeta, [w:] Wyobraźnia przestrzenna w perspektywie geopoetyki, red. E. Konończuk, K. Trusewicz, S. Trusewicz, Białystok 2018.*

- Winiarski J., *Te ciche spazmy o podartych włóknach*, „Kwartalnik Artystyczny” 1997, nr 2.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wysłouch S., *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*, „Estetyka i Krytyka” 2009–2010, nr 17/18.
- Wysłouch S., «*Ut pictura poesis*» – stara formuła i nowe problemy, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
- Zeidler-Janiszewska A., „*Visual Culture Studies*” czy antropologicznie zorientowana *Bildwissenschaft*? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze, „Teksty Drugie” 2006, nr 4.


Szymon Trusewicz – dr, zatrudniony w Pracowni Teorii i Antropologii Literatury Kolegium Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się polską poezją najnowszą, geopoetyką i wyobraźnią poetycką. Członek zespołu redakcyjnego „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”. Współredaktor monografii *Wyobraźnia przestrzenna w perspektywie geopoetyki* (2018), autor książki *Poetyka przestrzeni geobiograficznej Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* (2021).
E-mail: s.trusewicz@uwb.edu.pl



© 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/>)

IWONA GRODŹ

Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze

 <https://orcid.org/0000-0003-0151-6909>



Intermedialność

Alicji w Krainie Czarów

Przykład adaptacji Tima Burtona

STRESZCZENIE

Prezentowany artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o współistnienie słów i obrazów w tekście kultury, w kontekście rozważań o „intermedialnym zwrocie”. Za przykład posłużyła filmowa adaptacja powieści *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla dokonana przez Tima Burtona (2010). (R)ewolucja w tym aspekcie to przede wszystkim zmiana formy komunikowania i pozyskiwania informacji. Celem jest wskazanie waloru edukacyjnego tego typu synergii, dzięki której otwierają się możliwości dotarcia do nowych pokoleń odbiorców.

Słowa kluczowe

film i literatura, adaptacja, edukacja, Tim Burton, *Alicja w Krainie Czarów*

SUMMARY

Intermediality of *Alice in Wonderland*. An Example of Tim Burton's Adaptation

This article attempts to answer the question of co-existence of words and images in a cultural text, in the context of reflections on the ‘intermedial turn’. The example used in the paper is the film adaptation of Lewis Carroll’s *Alice in Wonderland* by Tim Burton (2010). (R)evolution in this aspect primarily involves a change in the form of

communication and information acquisition. The aim is to point out the educational value of this type of synergy, which opens up the possibility of reaching new generations of recipients.

Keywords

film and literature, adaptation, Tim Burton, *Alice in Wonderland*

Lecz czym jest życie? – tylko snem.
Lewis Carroll¹

Opowieści intermedialne to niewątpliwie znak naszych czasów i wielkie wyzwanie². Andrzej Hejmej przypomniał, że „komparatystyka intermedialna, analizująca fenomen literatury jako medium pośród innych mediów, mierzy się obecnie z dwoma głównymi wyzwaniami współczesnego świata: interkulturowością, intermedialnością³ oraz transmedialnością⁴. Na polskim gruncie definicję tej ostatniej przedstawiła m.in. Katarzyna Kopecka-Piech w *Leksykonie konwergencji mediów*:

jest to opowiadanie w poprzek wielu platform medialnych, oparte na rozlicznych komponentach, przynoszących w efekcie progres narracyjny. [...] W odróżnieniu od wieloplatformowości transmedialność nie opiera się tylko i wyłącznie na zastosowaniu zróżnicowanych mediów, lecz również na utworzeniu między nimi relacji, które skutkują nową, często nieliniową strukturą opowiadania. Transmedia nie oznaczają opowiadania tej samej historii na różnych platformach, ale przekazywanie różnych informacji na temat tego samego świata przedstawionego. Opowiadanie transmedialne angażuje docelowo odbiorcę do zróżnicowanych aktywności, dzięki którym kolekcjonuje on poszczególne komponenty, by dotrzeć do całokształtu opowiadania. Na paletę medialną w takim przypadku może się składać np. serial, jako komponent zasadniczy, oraz towarzyszące mu: strona internetowa, książka, gra komputerowa czy film pełnometrażowy⁵.

¹ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. B. Kaniewska, Poznań 2010, s. 370.

² Konrad Chmielecki przypomniał: „audiowizualne doświadczenie kulturowe zostało uprzywilejowane w stosunku do werbalnego przez mechanizmy odbiorcze; uczestnicy kultury współczesnej nastawieni są na scalanie informacji audialnych i wizualnych w jedną znaniową całość” (zob. K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 9).

Por. też M. Boczkowska, *Opowieść transmedialna – znak naszych czasów*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2, s. 125–137.

³ A. Hejmej, *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, s. 9, 12.

⁴ Henry Jenkins tak definiował to pojęcie: „Opowiadania transmedialne to sztuka tworzenia światów. Aby w pełni doświadczać każdego fikcyjnego świata, konsumenci muszą przyjąć rolę myśliwych i zbieraczy, ścigających fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych, porównujących między sobą notatki w sieciowych grupach dyskusyjnych i współpracujących. Gwarantuje to, że każdy, kto zainwestuje czas i wysiłek, zyska bogatsze doświadczenie rozrywkowe (zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Filiciak, M. Bernatowicz, Warszawa 2008, s. 35).

⁵ K. Kopecka-Piech, *Leksykon konwergencji mediów*, Kraków 2015, s. 40–41.

Każdorazowo w centrum uwagi są: narracja – medium – umysł odbiorcy i czas⁶. Ta pierwsza różni się jednak od narracji klasycznej⁷. Kognitywistyka podkreśla: „zwątpienie w stałość i niezmiennosc narracji”⁸ oraz „uwrażliwia na medium”⁹. „Antycypacja”, czyli zapowiedź, intermedialności, na przykładzie *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla¹⁰, potwierdza wagę interferencji między „polami” literatury i filmu¹¹. Kluczem do jej zrozumienia jest interakcja, a więc przejście od ‘pojedynczości’, ‘autorskości’, ‘izolacjonizmu’, do ‘zespolowości’, ‘współsprawstwa’ i ‘otwartości’¹². Każdorazowo w centrum uwagi jest nie tylko relacja słowo–obraz, ale też określenie znaczenia i celu owego „przejścia”. Jest nim „walka” o uwagę, a więc nowego odbiorcę (zwiększenie potencjału frekwencyjnego aktywnie uczestniczącego). Zrozumienie, że spotkanie literatury–filmu z nowymi mediami pozwala na ponowne przyjrzenie się, mniej lub bardziej znanym, tekstom czy obrazom. Zakłada odrzucenie przeświadczenia, że konfrontacja ta będzie

⁶ Trzeba pamiętać, że „cofanie się w czasie oznacza identyfikowanie tekstualnych sieci w poszukiwaniu tekstualnych skamielin i rekonstruowaniu praktyk produkcyjnych oraz konsumpcyjnych” (zob. C. Scolari, P. Bertetti, M. Freeman, *Introduction: Towards an Archeology of Transmedia Storytelling*, [w:] *Transmedia Archeology. Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*, eds. C. Scolari, P. Bertetti, M. Freeman, New York 2014, s. 6).

Zob. też T. Żaglewski, *Wprowadzenie do narratologii transmedialnej jako projektu kulturoznawczo-medioznawczej archeologii. Casus politycznych narracji „Kapitana Ameryki”*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2018, t. 14, nr 4, s. 126–149; J. Czopek, *Opowieść transmedialna jako przykład kreatywnych możliwości fandomu*, „Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej” 2018, nr 23, s. 191–202.

⁷ Tomasz Żaglewski przypominał, że „Narratologia klasyczna – nazywana również strukturalną – bazuje przede wszystkim na pracach Umberto Eco, Tzvetana Todorova, Roland Barthesa czy Claude’a Bremonda. Jej fundamentalnym założeniem jest doszukiwanie się w tekstach (przede wszystkim literackich) „gramatyki narracji”, tzn. niezmiennych reguł i schematów organizujących struktury opowieści oraz działających na wzór gramatyki języka. Narratologia postklasyczna – poststrukturalna – proponuje z kolei zerwanie z „mechanicystyczną” koncepcją narracji reprezentowaną przez wariant wcześniejszy, kierując się jednocześnie ku definiowaniu specyfiki narracji poprzez bardziej subiektywne i refleksyjne doświadczenia odbiorców (stąd też wynika kluczowa dla wariantu postklasycznego pozycja kategorii doświadczalności narracji)” (zob. T. Żaglewski, *Wprowadzenie do narratologii transmedialnej...*, s. 129).

⁸ Tamże, s. 129.

⁹ K. Kaczmarczyk, *Narratologia transmedialna. Założenia, cele i badania*, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43), s. 6.

¹⁰ Wybór takiego a nie innego tekstu nie jest przypadkowy, gdyż element gry w karty i szachy jest obecny zarówno w pierwowzorze literackim, jak i w adaptacji Burтона.

W tym miejscu warto przypomnieć, że jest to tekst, który zainspirował wielu filmowców na całym świecie. Pisały na ten temat m.in. Katarzyna Citko, *Filmowe adaptacje „Przygód Alicji w Krainie Czarów” Lewisa Carrolla* (praca magisterska), Łódź 1984 czy Małgorzata Jakubowska, *Alicja w krainie słów i obrazów*, [w:] *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015, s. 53–71.

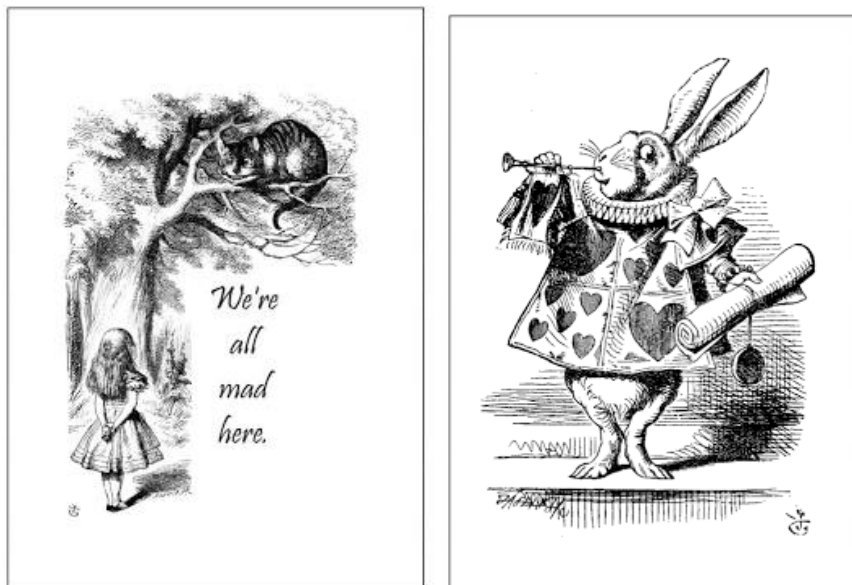
¹¹ Pierre Bourdieu pisał o ‘polu’ jak „obszarze interakcji społecznej”, z aktorami, ustalonymi pozycjami/rolami, regułami zajmowania i wytwarzania relacji” (zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 28–29).

¹² Mam na myśli interakcję, która opiera się na doznaniach zmysłowych, odwołaniu do świata fantazji, „uzależnieniu” odbiorców od snutej opowieści, inspirowaniu ich do kreatywności, odkrywaniu, podążaniu czy stawianiu czoła wyzwaniom, w końcu udostępnianiu.

Zob. *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w Polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Warszawa 2015.

Por. też P. Schreiber, *Przyszłości interaktywne*, <https://culture.pl/pl/artykul/przyszlosci-interaktywne/>, 5.01.2021 [dostęp 6.01.2021].

polegała jedynie na powtórzeniach tego, co znane. Daje nadzieję na innowacyjne odczytanie¹³, „nowe rozłożenie kart”¹⁴.



Ilustracja 1. Ryciny z *Alicji w Krainie Czarów*
Źródło: skreen z ekranu

„Zwrot intermedialny” uzasadnia stwierdzenie, że wszelkie teorie, projekty, działania mają to do siebie, że „grawitują” między nauką a sztuką (i odwrotnie)¹⁵. Wskazana kooperacja wydaje się w tym momencie kluczowa, gdyż, jak pisał Piotr Zawojski, specyfiki współpracy między artystami i naukowcami należy szukać w obszarze ewolucji strategii komunikacyjnych¹⁶ i transformacji tożsamościowych¹⁷. Współdziałanie artystów i naukowców polega na wymianie zadań między nauką a sztuką¹⁸. W takim ujęciu sztuka jawi

¹³ Innowację, w tym przypadku, utożsamiam z przekształcaniem, które opiera się na: poszerzaniu, uzupełnianiu, zastępowaniu, eliminowaniu, dostosowywaniu, wzmacnianiu, w końcu integracji nieoczywistych elementów.

¹⁴ Tym metaforycznym „nowym rozdzianem” mogą być gry komputerowe inspirowane książką Lewisa Carrolla (zob. wydane wcześniej gry *American McGee's Alice* (2000) i *Alice: Madness Returns* (2011)). Na ten temat zob.: D. Kozera, *Wirtualna Alicja – historia Alicji w Krainie Czarów napisana na nowo*, „Media, Kultura, Komunikacja Społeczna” 2015, t. 11, nr 1, s. 71–83.

¹⁵ Por. m.in. J. Bruner, *Kultura edukacji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków 2010.

¹⁶ P. Zawojski, *Nauka jako praktyka estetyczna – sztuka jako praktyka badawcza*, [w:] tenże, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2018, s. 56.

¹⁷ Dominika Kaczorowska-Spychalska przypominała, że „[t]echnologia w naturalny sposób staje się częścią naszej tożsamości, łącząc to, co analogowe, z tym, co cyfrowe; to, co już zautomatyzowane, z tym, co wciąż nie poddaje się algorytmizacji” (zob. D. Kaczorowska-Spychalska, *Technologie w świecie konsumenta – konsument w świecie technologii*, [w:] A. Rudnicka, D. Kaczorowska-Spychalska, M. Kulik, J. Reichel, *Digital ethics – polscy konsumenci wobec wyzwań etycznych związanych z rozwojem technologii*. I Ogólnopolski Raport, Łódź 2021, s. 16.

¹⁸ P. Zawojski, *Nauka jako praktyka estetyczna*, s. 56. Zawojski zauważa, że eksperymenty są możliwe tylko wówczas, gdy artyści mają świadomość metodologiczną. Polega to też na

się jako projekt badawczy, a tekst, film czy gra jako eksperyment naukowy¹⁹. Uzmysłowanie sobie istnienia tej dychotomii prowadzi do wskazania dwóch dominujących praktyk intermedialnych w sztuce współczesnej. Pierwsza polega na nastawieniu interpretacyjnym, które przejawia się otwartością na nowe konteksty, odniesienia i użycia. Postuluje pragmatyzm, w myśl którego w centrum zainteresowania leży nie tyle istota zagadnienia, ile sposoby działania (efekt). Druga postawa, analityczna, oznacza poszukiwanie schematów i modeli, które pozwalają na kondensację i precyzję.

„Zwrot intermedialny” zakłada, że każde dzieło, w tym przypadku także film, jest tekstem kultury, a jego odbiór dowodem istnienia mniej lub bardziej zmiennych mechanizmów jego percepcji²⁰. Dzięki temu można opisać nowe „jakości znaczenia” i wskazać dynamiczność samego procesu jego formułowania. Sensy wytwarzane są za pomocą ingerencji na poziomie kompozycji, m.in. poprzez dopełnianie, elaborację, kompresję. Wszystkie te mechanizmy objaśniają rolę dynamiki znaczenia i procesualność, w którą uwikłany jest każdy tekst kultury²¹. Ekran, w takim ujęciu, staje się nie tylko „oknem na świat”, ale i „drogowskazem”, który wskazuje kierunek komunikacji²². Hollywoodzka ekranizacja *Alicji...* potwierdza tę konstatację²³.

„Literackość” odbioru sztuki ruchomych obrazów i filmowe „widzenie” tekstu – to jeden z tematów, który warto podjąć w związku z adaptacją prozy Lewisa Carrolla przez Tima Burtona²⁴. Obcowanie z książką i filmem

umiejętności formułowania pytań o rodzaj relacji między sztuką i nauką, o praktyczne zastosowanie/wykorzystanie badań naukowych i ich rezultatów w kreowaniu dzieł. W tym sensie eksperyment artystyczny polega na tym, że sztuka staje się praktyką badawczą, a nauka – estetyczną.

Por. też przywołaną przez Piotra Zawojkiego książkę Stephena Wilsona, *Information Arts. Intersection of Art, Science, and Technology*, London 2003, s. 3.

¹⁹ Tamże, s. 69. Cyt. za: P. Weibel, *The Unreasonable Effectiveness of the Methodological Convergence of Art and Science*, [w:] *Art@Science*, eds. Ch. Sommerer, L. Mignonneau, Wien–New York 1998, s. 170.

²⁰ A. Orłowska, *Film w świadomości odbiorców*, „Kino” 1985, nr 8, s. 25–27.

Zob. też *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006, s. 9.

²¹ A. Zalewski, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Kraków 2003, s. 125.

²² Daniel Dayan przypomniał, że „kiedy widz odkrywa ramę – jest to pierwszy stopień lektury filmu – znika jego uprzednie poczucie triumfu wynikające z posiadania obrazu. Widz dostrzega, że kamera ukrywa rzeczy, przestaje zatem ufać jej, jak też samej ramie, gdyż pojmuję teraz jej arbitralność. [...] To radykalnie zmienia jego sposób uczestnictwa – nie sprawia mu przyjemności odbiór nierzeczywistej przestrzeni między postaciami i przedmiotami. [...] widz odkrywa, że posiada przestrzeń tylko częściowo iluzoryczną. Czuje się wydziedziczony z tego, czego nie może zobaczyć” (zob. D. Dayan, *Widz wpisany w obraz*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 29).

²³ Film Tima Burtona nie byłby tak niezwykły, gdyby nie pierwowzór literacki – powieść Lewisa Carrolla z 1865 roku *Alice's Adventures in Wonderland* i jej kontynuacja z 1871 roku – *Through the Looking-Glass*. Na czym jednak, z perspektywy filmoznawczej, zasada się jej niezwykłość? Banalne byłoby stwierdzenie, że chodzi o przedstawioną historię czy głównych bohaterów, przede wszystkim postać Alicji Kingsleigh. Ucieczką od owej trywialności czy oczywistości jest sięgnięcie do korzeni, „esencji” pytania o projektowanego odbiorcę powieści Carrolla.

²⁴ *Alicja w Krainie Czarów* (filmografia), reżyseria: Tim Burton, scenariusz: Linda Woolverton, zdjęcia: Dariusz Wolski, muzyka: Danny Elfman, scenografia: Robert Stromberg, kostiumy: Colleen Atwood, efekty specjalne: Sony ImageWorks Inc., występują: Johnny Depp (Kapelusznik), Anne Hathaway (Biała Królowa), Helena Bonham Carter (Czerwona Królowa), Mia Wasikowska (Alicja), Alan Rickman (Gąsienica). Rok premiery: 2010.

Kilka lat później powstała druga część filmu – *Alicja po drugiej stronie lustra*.

uświadamia, że czytelnik i widz muszą szukać znaczenia na styku dwu przestrzeni: słownej i wizualnej. Działanie autora przypomina podwójne kodowanie. Pisarz „zapropozował” podwójnego odbiorcę: świadomego owej gry (dojrzałego) i nieświadomego, naiwnego (nieodjrzałego). Ten drugi odczyta temat powierzchownie, literalnie, a więc *Alicja w Krainie Czarów* będzie dla niego po prostu historią dziewczyny o tym imieniu, która marząc czy śniąc, spotyka najdziwniejsze postaci. Dla pierwszego natomiast będzie to opowieść o tożsamości, samotności i szaleństwie, a także śnie, chorobie, pamięci i istocie obrazu. Potwierdza to też konstrukcja bohaterów, ich podział na postaci ze świata rzeczywistego i świata czarów, oraz odwołanie się do gry – w sensie dosłownym i metaforycznym. W pierwszym rozumieniu chodzi o grę w szachy czy karty – bohaterowie zaprezentowani są jako pionki na szachownicy czy figury do zabawy. W drugim – o aktorstwo, udawanie, pozorowanie czegoś, czego nie ma, choćby „przechodzenie przez szkło jak przez muslinową zasłonę”²⁵. Odbiór opowieści powtarza proces twórczy. Widz „przegląda się” w „tekście-lustrze”. Film materializuje ten stan. Transformację ułatwia reżyser²⁶.

Walor edukacyjny *Alicji w Krainie Czarów* – książki i adaptacji – potwierdzają liczne analizy filmoznawcze czy kulturoznawcze, m.in. Jerzego Szyłaka, Katarzyny Kaczor, Pawła Sitkiewicza, Joanny Zabłockiej-Skorek i Adama Franke. Ten ostatni autor na przykład umieszcza film Burtona w kontekście archetypicznej opowieści mitycznej, a więc odwołującej się do struktury, znaczenia i inspiracji „monomitu” według antropologa Josepha Campbella²⁷. Struktura *Alicji w Krainie Czarów* Burtona nawiązuje, według Franke, do wzorcowego schematu mitologicznej wyprawy. Jest oparta na powtarzających się wydarzeniach: oddzielenia (rozłąki z najbliższymi) – inicjacji – powrotu. To trzy etapy przemiany, w wyniku których dochodzi do wyzwolenia (wewnętrzna walka z własnymi słabościami, popędami), przebudzenia i ponownego narodzenia²⁸. Walor wychowawczy adaptacji Burtona jest też efektem modernizacji i nawiązań do współczesnych zainteresowań i teorii, np. feminizmem, badaniami kulturowymi czy

²⁵ Zob. L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, s. 178–179.

²⁶ Zob. J. Zabłocka-Skorek, *Tim Burton – dziwak w Fabryce Snów*, [w:] *Mistrzowie Kina Amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł. Plesnar, K. Loska, Kraków 2010, s. 331–356.

²⁷ A. Franke, *Filmy „Matrix” oraz „Alicja w Krainie Czarów” jako archetypiczne opowieści mityczne*, Warszawa 2015.

Por. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzach*, przeł. A. Jankowski, Warszawa 1997.

²⁸ Por. tamże. „*Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona – I etap przemiany: oddzielenie. Ucieczka z przyjęcia (na którym główna bohaterka ma się zaręczyć). Podążanie za tajemniczym królikiem. Upadek w głąb króliczej nory – przekroczenie progu świata mitycznego. Przemiany. Wydostanie się z pokoju za pomocą złotego kluczyka”.

„*Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona – II etap przemiany: inicjacja. Przejsie do tajemniczej krainy. Rozmowy z tajemniczymi istotami, np. Absolutem, Kotem, Kapelusznikiem, zamek Czerwonej i Białej Królowej (kolejne etapy wędrówki), perypetie, walka ze Smokiem i uwolnienie świata spod rządu Złej Królowej. Powrót do świata rzeczywistego – Alicja musi odpowiedzieć na prośbę o jej rękę, zadbać o własną przyszłość”.

„*Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona – III etap: powrót. Przemiana się dokonała, główna bohaterka zaczyna o sobie decydować, nie kieruje się oczekiwaniami innych ludzi. Alicja odrzuca oświadczenia i decyduje się kontynuować interes swojego ojca, a więc i wyruszyć w świat”.

postkolonialnymi. Przykładowo, reżyser wprowadza klamrę kompozycyjną²⁹ – motyw niespodziewanych oświadczeń w czasie *garden party*, ich odrzucenie, podjęcie przez Alicję samodzielnej decyzji o pracy na rzecz firmy ojca i wyjeździe do Chin – nieożsamer z tą, którą zaproponował pisarz. Niewątpliwie to krytyka stereotypowego wyobrażenia na temat ról społecznych i preferowanych dróg rozwoju³⁰.



Ilustracja 2. Fotos z filmu *Alicja w Krainie Czarów*
Źródło: skreen z ekranu

Efektom zmian względem literackiego tekstu są ponadto zabiegi prowadzące do uczynienia fabuły filmu zdecydowanie bardziej klarowną i jasną. Służy temu rezygnacja z wielu postaci, scen i wątków. Nie jest to jednak dialog czy polemika z powieścią i jej autorem, lecz efekt subiektywnej lektury, która ujawnia pragnienie odszukania w *Alicji*... tematu najbliższego reżyserowi, np. poszukiwanie przez mieszkańców Krainy Czarów dawnej, małej, „dziecięcej” Alicji, i dojrzałej tożsamości – przez samą bohaterkę. Tylko bowiem „dawna” Alicja może okazać się wybawicielką i uwolnić wszystkich mieszkańców Krainy od terroru. Dla Burtona jest to więc

²⁹ Przypominam, że druga część powieści kończy się snem dorosłej Alicji i jej siostry: „Siedzi z zamkniętymi oczami, wierząc, że udało jej się przenieść do cudownej Krainy Czarów, choć dobrze wie, że kiedy uniesie powieki, zaklęty świat okaże się krainą pospolitości – trawa szeleścić będzie poruszana przez wiatr, który wzburzy taflę wody w sadzawce i rozkołysze trzciny... Brzęk filiżanek zmieni się w dzwoneczki owiec, a głosem Królowej będzie pokrzykiwał na nie młody pastuch [...]”.

„A łódź ma w słońcu się kołysze,
Lipcowy sen jej drogę pisze,
I tak w wieczorną sunie ciszę.

[...]

Ech złocisty, ciepły cień,
Lekko przeminął cudny dzień.

Lecz czym jest życie? – tylko snem” (zob. L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. B. Kaniowska, s. 170–171 i wiersz ze strony 370).

³⁰ Por. M. Adamczak, *Alicja i kulturowe niesprzeczności kapitalizmu*, „Odra” 2010, nr 5, s. 95.

też podróż, podobnie jak dla głównej postaci, do własnego wnętrza (nieświadomości)³¹, dla której punktem wyjścia jest podążenie tropami postaci z „Krainy Czarów”, a następnie symboliczne odnajdywanie ich w świecie rzeczywistym.

Zaproponowana perspektywa aktualizuje różnorakie narzędzia badawcze, m.in. z zakresu tematologii, psychoanalizy czy antropologii. Dlatego przez niektórych opowieść o życiu niezwyklej bohaterki i jej przygodach, która „tłumaczy” niejako ludzkie zachowanie, uznawana jest za formę terapii³². Pozwala odczytać treść „ukrytą”, zarówno w tekście literackim, jak i filmowym. Owo „zaszyfrowanie” jest możliwe przede wszystkim dzięki kondensacji (zagęszczeniu) znaczeń, przesuwaniu sensów, niezwyklej obrazowości, a z czasem wtórnemu opracowaniu³³. Historia o utraconym dzieciństwie i dziewczynce, która poszukuje tożsamości, potwierdza, że *Alicja...* może być skierowana nie tylko do „szczególnie” dojrzałych dzieci czy młodzieży zafascynowanej kulturą gotycką, ale także do dorosłych, którzy zagubili się we współczesnym świecie, własnej „dorosłości”. Strategia filmowego *rewrittingu* polega więc na sugestii ciągłych transformacji. Każdorazowo wartością jest postęp, ale z pamięcią o człowieku jako ostatnim „diamencie” ery antropocenu. W odbiorczej gotowości na zmianę tkwi nadzieja na „intermedialną” innowacyjność.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczak M., *Alicja i kulturowe niesprzeczności kapitalizmu*, „Odra” 2010, nr 5.
- Bobiński W., *Teksty w lustrze ekranu. Okoofilmowe strategie kształcenia literacko-kulturowego*, Kraków 2011.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- Bruner J., *Kultura edukacji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków 2010.
- Całek A., *Opowieść transmedialna. Teoria, użytkowanie, badania*, Kraków 2019.
- Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. B. Kaniewska, Poznań 2010.
- Cieplińska-Bertini E., *Chciałbym być szalonym naukowcem*. Rozmowa z Timem Burtonem, „Film” 2012, nr 12.
- Citko K., *Filmowe adaptacje „Przygód Alicji w Krainie Czarów” Lewisa Carrolla* (praca magisterska), Łódź 1984.

³¹ Wszystkie postaci, przestrzenie, rekwizyty mają więc podwójną naturę i wielowymiarowe znaczenie. Dowodem niech będą choćby: metafora króliczej norki i ruchu – „spadanie”; pałac – „symbol życia społecznego”; las – „wkroczenie do nieświadomości”; dwie królowe – „dwie strony osobowości jednej osoby”, dezintegracja osobowości.

Zob. M. Kempna, *Nie ta Alicja*, „Opcje” 2010, nr 2.

³² Zob. mówiona terapia/*talking cure* według Sigmunda Freuda (1856–1939). Na ten temat: S. Freud, *Psychopatologia życia codziennego*. *Marzenia senne*, przeł. W. Szewczuk, Warszawa 1987.

Por. też J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychologii*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996.

³³ J. Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak i in., Gdańsk 2011, s. 18–19.

- Culler J., *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jeszcze jakiegokolwiek znaczenie?*, [w:] J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Basaj, Warszawa 1998.
- Culler J., *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, R. Rorty, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Dayan D., *Widz wpisany w obraz*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369.
- Franke A., *Filmy „Matrix” oraz „Alicja w Krainie Czarów” jako archetypiczne opowieści mityczne*, Warszawa 2015.
- Freud S., *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. W. Szewczuk, Warszawa 1987.
- Gadamer H.-G., *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall” (1986)*, [w:] H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną*, oprac. J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1998.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Hejmej A., *Intermedialność i komparatystyka intermedialna*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4, s. 13–18.
- Hejmej A., *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 239–251.
- Helman A., *Przesunięcie akcentów*, „Kino” 1999, nr 11.
- Helman A., *Summa wiedzy o obrazie*, „Kino” 1999, nr 10.
- Helman A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
- Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.
- Jakubowska M., *Alicja w krainie słów i obrazów*, [w:] *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015, s. 53–71. <https://doi.org/10.18778/7969-644-4.05>
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Filiciak i M. Bernatowicz, Warszawa 2006.
- Kaczmarczyk K., *Narratologia transmedialna. Założenia, cele i badania*, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43), s. 3–16. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0013.4249>
- Kempna M., *Nie ta Alicja*, „Opcje” 2010, nr 2.
- Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak i in., Gdańsk 2011.
- Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006.
- Kornatowska M., *Demiurg melancholijny i anarchiczny. O twórczości Tima Burtona*, „Kino” 2000, nr 4.
- Kozera D., *Wirtualna Alicja – historia Alicji w Krainie Czarów napisana na nowo*, „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna” 2015, t. 11, nr 1, s. 71–83.
- Królikowska-Avis E., *Idol nastolatków (wywiad z Timem Burtonem)*, „Przekrój” 1995, nr 18.
- Lacan J., *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychologii*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996.
- Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. L. Elleström, Basingstoke 2010.
- Merschmann H., *Tim Burton*, London 2000.
- Miś M., *Alicja, Lewis Carroll i sen, który trwa (rec.)*, „Kino” 2010, nr 3.
- Orłowska A., *Film w świadomości odbiorców*, „Kino” 1985, nr 8.

- Piotrowska A., *Prawie Alicja* (rec.), „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 11.
- Rudnicka A., Kaczorowska-Spychalska D., Kulik M., Reichel J., *Digital ethics – polscy konsumenci wobec wyzwań etycznych związanych z rozwojem technologii. I Ogólnopolski Raport*, Łódź 2021. <https://doi.org/10.18778/8220-413-1>
- Sartre J.-P., *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, oprac. A. Tatkiewicz, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968.
- Schmidt S.J., *Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 151–167.
- Scolari C., Bertetti P., Freeman M., *Introduction: Towards an Archeology of Transmedia Storytelling*. [w:] *Transmedia Archeology. Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*, eds. C. Scolari, P. Bertetti, M. Freeman, New York 2014, s. 1–14. https://doi.org/10.1057/9781137434371_1
- Sikoń A., *Alicja w Krainie Czarów* (rec.), „Kino” 2010, nr 4.
- Szczerba J., *Podróż w głąb siebie* (rec.), „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 54 (Dodatek).
- Świątek R., *Biznesy z Alicją*, „Rzeczpospolita” 2010, nr 49.
- Wysłouch S., *Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Zabłocka-Skorek J., *Tim Burton – dziwak w Fabryce Snów. Mistrzowie Kina Amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł. Plesnar, K. Loska, Kraków 2010, s. 331–356.
- Zalewski A., *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Kraków 2003.
- Zawojski P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2018.
- Zielinski S., *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, Warszawa 2010.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.
- Żywiołek A., *Logos pedagogii, logos kultury. O edukacyjnym zwrocie (?) kultury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.

Iwona Grodz – literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog i psycholog percepcji. Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji” sztuk, szczególnie: literatury – filmu – teatru – malarstwa i muzyki.

Obecnie przygotowuje się do procedury habilitacyjnej.

Autorka m.in. książek: *Zaszifrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk 2008; *Jerzy Skolimowski*, Warszawa 2010; *Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, Poznań 2005; *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, Warszawa 2015; *Hasowski Appendix*, Kraków 2020 i wielu innych publikacji naukowych.

E-mail: iwonagrodz@op.pl



CZYTANIE
Z PERSPEKTYWY
READING
FROM A PERSPECTIVE

Pastoralizm wobec wojny w *Tęczy* oraz *Zakochanych kobietach* D.H. Lawrence'a

STRESZCZENIE

Dla literatury i kultury brytyjskiej Wielka Wojna stanowi cezurę, wyraźnie oddzielając czasy pokoju i stabilizacji wiktoriańskiej i edwardiańskiej od niepewności wpisanej w wojenną i powojenną rzeczywistość. Stanowczy zwrot w obrazowaniu uwidocznia się na wielu płaszczyznach, również w nagłym zwrocie ku twórczości o charakterze (pseudo)pastoralnym. Przedmiotem niniejszego artykułu jest analiza dwóch powieści D.H. Lawrence'a, *Tęcza* (1915) oraz *Zakochane kobiety* (1920), dokonywana w świetle konwencji sielankowej. Celem podjętych rozważań jest próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy i w jakim stopniu wojenna rzeczywistość oraz osobiste doświadczenia autora mają wpływ na kształt pastoralizmu w obu powieściach.

Słowa kluczowe

Wielka Wojna, (pseudo)pastoralizm, poezja georgiańska, tryb pastoralny, sielanka

Pastoralism and the War in *The Rainbow* and *Women in Love* by D.H. Lawrence

The Great War is a watershed moment in the history of British literature and culture; the pre-WWI period denotes the time of late-Victorian and Edwardian stability whereas the second decade of the twentieth century means instability and uncertainty reaching far beyond the limits of the world of art. The tumult becomes discernible in numerous areas, and in the first place, in a sudden re-awakening of interest in (pseudo)pastoral literature. The article examines two novels by D.H. Lawrence, *The Rainbow* (1915) and *Women in Love* (1920), in terms of their endorsement of the pastoral mode. The major question is to what extent the war-time reality influenced the imagery and the application of the well-known pastoral *topoi* in the literary works under examination.

Keywords

The Great War, (pseudo)pastoralism, Georgian poetry, pastoral mode, pastoral convention

Wielka Wojna, której skutkiem było całkowite przededefiniowanie w świadomości Europejczyków dotychczasowej *Weltanschauung*, całkiem niepodziewanie ogarnęła kontynent latem 1914 roku. Jak wynika jednak z opracowań historyków, krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny niewielu Brytyjczyków zdawało sobie sprawę z tego, że Europa stoi u progu zawieruchy wojennej, która miała kosztować życie ponad dziewięciu milionów żołnierzy oraz pięciu milionów cywilów, i która na zawsze odmieniła obraz świata, granice państw, stratyfikację społeczną i klasową tej części świata¹. Rozmowy na temat ewentualnego wybuchu konfliktu zbrojnego były, co prawda, na porządku dziennym, ale niebezpieczeństwo bagatelizowano. Z jednej strony brak poczucia bezpośredniego zagrożenia mógł być uzasadniony doświadczeniem panowania od wielu dekad pokoju w Europie², z drugiej zaś niedowierzaniem, że do wojny mogłoby rzeczywiście dojść.

¹ M. Gilbert, *Pierwsza wojna światowa*, przeł. S. Amsterdamski, Poznań 2003, s. 15f. Wyndham Lewis określił tę przepaść pomiędzy przedwojnem i powojenną Europą słowami: „[The Great War] appears like a mountain range that has suddenly risen as a barrier. [...] There is no passage back across to the lands of yesterday”. A. Munton, *The Insane Subject: Ford and Wyndham Lewis in the War and post-War*, „International Ford Maddox Ford Studies. Literary Networks and Cultural Transformations” 2008, no. 7, s. 105. Wypowiedź tę można przetłumaczyć następująco: „Można sobie wyobrazić Wielką Wojnę jako potężny łańcuch górski, który nagle zagroził szlak do świata znanego z przeszłości” (tłum. własne – S.J.W.).

² Ostatnia wojna rozgrywająca się na gruncie europejskim zakończyła się w 1871 roku. Późniejsze toczono poza granicami Europy, z narodami słabszymi i mniej rozwiniętymi pod względem technologicznym, co gwarantowało zwodnicze poczucie bezpieczeństwa – M. Gilbert, *dz. cyt.*, s. 26f. Por. też A.J.P. Taylor, *The First World War*, London 1974, s. 22. D.H. Lawrence daje świadectwo takiej postawie wobec wojny w rozmowie Urszuli z Antonem Skrebenskim, który zakłada, że walka byłaby ekscytującym doświadczeniem – por. D.H. Lawrence, *The Rainbow*, Ware 2001, s. 260f. W związku z tym, że *The Rainbow* przedstawia losy trzech pokoleń rodziny Brangwen, poczynając od lat czterdziestych XIX wieku, Anton ma na myśli

Jak zapewnia M. Gilbert, młodzi i butni oficerowie żartowali sobie z zagrożenia jeszcze kilka miesięcy przed feralnym lipcem³. Inny wybitny historyk i krytyk literacki, Paul Fussel, analizuje ów element zupełnego zaskoczenia w kontekście ironii dziejów i stwierdza, iż wielka wojna przeczyła rozpowszechnionemu wtedy postrzeganiu historii dziejów ludzkości w tradycji tzw. historii definitywnej⁴. Na początku XX wieku Brytyjczycy wierzyli w to, że ludzkość konsekwentnie zmierza drogą postępu, któremu zjawisko wojny nie tylko przeczy, lecz który wręcz obraca w niwecz. Rzeczywiście, mimo iż wśród brytyjskich twórców znaleźli się pesymiści, ostrzegający przed zachłannością autokratycznych mocarstw⁵, nieuchronnie prowadzącą do wojny, oraz rysujący przerażające, antycypacyjne wizje końca cywilizacji⁶ – społeczeństwa państw Zachodu nie były mentalnie przygotowane na nadejście wojny. Ostatni wers wiersza *MCMXIV*, napisanego przez brytyjskiego poetę, Philipa Larkina, najlepiej oddaje tę atmosferę przedwojennego optymizmu słowami „Never such innocence again”, które można przetłumaczyć „Już nigdy więcej taka niewinność”⁷.

Pojęcie „niewinności”, znamienne dla tradycji sielankowej, jest kluczem do zrozumienia nie tylko wiersza Larkina. Okazuje się, że niewinność, tradycyjnie zestawiana w ramach tej konwencji z doświadczeniem⁸, wyróżnia literackie wizje przedwojennej Anglii. *MCMXIV* przedstawia poetycki obraz przedwojennego świata, nienaznaczonego jeszcze cierpieniem i okrucieństwem wojny, który Larkinowi udaje się naszkicować bez użycia czasowników; szereg scen⁹ z życia wsi i miasta podkreśla *stasis*,

woję burską, rozmowa między kochankami dotyczy jednak doświadczenia wojny w ogóle. Wszystkie cytaty z *The Rainbow* opieram na wydaniu Wordsworth Classics z roku 2001.

³ M. Gilbert, *dz. cyt.*, s. 25.

⁴ Woryginał „definitive history” – por. K. Jenkins, *Why History: Ethics and Postmodernity*, London–New York 1999, s. 11.

⁵ Na przykład Joseph Conrad. Zob. eseje zawarte w *Notes on Life and Letters* (1921), a w szczególności eseje polityczne – „Autocracy and War” i „The Crime of Partition”, a także autobiograficzne – na przykład „Poland Revisited”. Wspomnienie atmosfery nieprawdopodobieństwa wybuchu wojny rysuje się szczególnie wyraźnie w „Poland Revisited”, [w:] *Notes on Life and Letters*, Teddington 2008, s. 82–83. Co ciekawe, dzieła Conrada stały się lekturą wielu żołnierzy brytyjskich walczących we Flandrii w czasie I wojny światowej – por. P. Fussel, *The Great War and Modern Memory*, Oxford 2013, s. 177. Wśród nich był Ford Maddox Ford – A. Munton, *dz. cyt.*, s. 112.

⁶ Por. zbiór poezji Thomasa Hardy’ego, *Satires of Circumstance*, opublikowany w listopadzie 1914 roku. Zawiera on wiersze, z których prawie wszystkie zostały napisane przed wybuchem I wojny światowej. Ich ton jest ponury, przekaz naznaczony poczuciem beznadziei, a osoby mówiące w zbiorze to częstokroć zmarli.

⁷ Wers ten można przetłumaczyć na język polski jako „Już nigdy więcej taka niewinność”, choć z treści utworu wynika, iż rzeczownik „niewinność” użyty został w znaczeniu „naiwność”. Zastosowanie słowa „naiwność” osłabiłoby jednak znaczenie trybu pastoralnego w utworze. Por. *MCMXIV* w tłumaczeniu J. Dehnela, [w:] P. Larkin, *Zebrane*, tłum. J. Dehnel, Wrocław 2008, s. 73–74. O znaczeniu opozycji binarnej niewinności i doświadczenia w tradycji pastoralnej piszę w (*Re*)*Visions of the Pastoral in British and American post-Romantic Fiction*, Kraków 2017, s. 60–63.

⁸ O znaczeniu tej opozycji, jak i szeregu innych opozycji binarnych w konwencji sielankowej piszę w (*Re*)*Visions of the Pastoral...*, s. 41–63.

⁹ P. Larkin jest znany z lakoniczności wypowiedzi oraz poetyckich katalogów – zob. J. Jarniewicz, *Larkin. Odsłuchiwano wierszy*, Kraków 2006, s. 109–135. Jarniewicz uzasadnia również wybory stylistyczne Larkina – zob. J. Jarniewicz, *The Uses of the Commonplace in Contemporary British Poetry: Larkin, Dunn and Raine*, Łódź 1994.

charakterystyczną dla tradycji sielanki¹⁰. Okazuje się, że środki wyrazu konwencji sielankowej pozwalają doskonale uchwycić ów moment ciszy przed (wojenną) burzą, a kolejne obrazy w wierszu MCMXIV przywodzą na myśl serię wyblakłych już zdjęć lub ujęć kadrów filmowych¹¹. Kiedy więc latem 1914 roku wojna stała się faktem, świadectwo jej okrucieństwa w literaturze brytyjskiej dali przede wszystkim poeci georgiańscy¹², znani z wrażliwości sielankowej, którą wojna bezpowrotnie unicestwiła. Jak twierdzi Paul Edwards, poeci georgiańscy przyczynili się w znacznym stopniu do rozpowszechnienia w literaturze i popkulturze Wielkiej Brytanii mitu o absolutnej bezcelowości tych zmagania¹³. Lektura utworów poetów georgiańskich, takich jak Siegfried Sassoon, Wilfried Owen czy Rupert Brooke, pozwala na stwierdzenie, że ich poezją rządzą dwa impulsy – z jednej strony oddaje ona wizję strasznych doświadczeń z linii frontu, z drugiej zaś szuka przestrzeni ucieczki w twórczości o charakterze (pseudo)pastoralnym¹⁴.

Nostalgiczny zwrot ku pastoralności oraz idyllicznemu poczuciu bezpieczeństwa wydaje się naturalną reakcją w obliczu zagrożenia. Paradoksalnie jednak popularność poezji utrzymanej w konwencji sielankowej oraz jednostronność przekazu przyczyniły się do dewaluacji poezji georgiańskiej w oczach odbiorców i krytyków. Motywy sielankowe, które ją charakteryzują, klasyfikują utwory georgiańskie jako poezję eskapistyczną – oferując odbiorcy możliwość ucieczki do sielskiej krainy marzeń, nie proponuje ona żadnych rozwiązań czy refleksji dotyczących dramatycznych problemów w rzeczywistości doświadczanej przez czytelników. Brak referencyjności sprawia, iż sielankowa poezja georgiańska postrzegana jest dziś jako reprezentatywna dla nurtu pseudopastoralnego, a co za tym idzie, jako przyczynek do pejoratywnej konotacji pastoralności wśród współczesnych czytelników i krytyków literackich¹⁵.

Warto więc zadać pytanie, czy zwrot ku pastoralności w czasach zawieruchy wojennej, nawet jedynie w formie eskapistycznej, ujawnił się w utworach reprezentujących inne gatunki literackie pochodzących z drugiej dekady XX wieku. W tym kontekście na uwagę zasługują dwa utwory brytyjskiego prozaika, D.H. Lawrence'a, a mianowicie *Tęcza* (1915) oraz

¹⁰ Statyczność wiersza MCMXIV przywodzi na myśl słynną romantyczną odę Johna Keatsa, *Ode on a Grecian Urn*, która również czerpie z konwencji sielankowej. W tej konwencji *stasis* wiąże się z *otium*, a więc spokojem i odpoczynkiem charakteryzującym sielankowe *locus amoenus*. Znaczenie tych pojęć interpretuję w *(Re)Visions of the Pastoral...*, s. 186–198, w odniesieniu do innej powieści D.H. Lawrence'a, zatytułowanej *Kochanek Lady Chatterley*. Znaczenie *otium* w czasach antyku omawia Z. Abramowiczówna we Wstępie do: Wergiliusz, *Bukoliki i Georgiki*, Wrocław 2006, s. XI–XIII.

¹¹ Woryginale P. Krahé nazywa taki kadr „a lyrical still photo”, tłumacząc *stasis* w wierszu Larkina w sposób intersemiotyczny – por. *Poetical Reflections: The 1914–1918 War Seen from Hindsight*, „AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik” 2001, no. 26 (1), s. 27–32.

¹² W. Lipoński, *Dzieje kultury brytyjskiej*, Warszawa 2011, s. 637.

¹³ P. Edwards, *The Great War in English Fiction*, [w:] R.L. Caserio (ed.), *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, Cambridge 2009, s. 56.

¹⁴ *The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English*, eds. E. Clark, T. Healy, London 2002, s. 1236–1237. Por. T. Gifford, *Pastoral*, London–New York 2010, s. 71. Poezja georgiańska miała charakter pseudopastoralny ze względu na swój eskapistyczny charakter, który nie pozwalał na włączenie aktualnych odniesień w treść utworów.

¹⁵ T. Gifford, *dz. cyt.*, s. 71f, 45–80.

Zakochane kobiety (1920). Obie powieści wykorzystują topoty pastoralne w nowatorski sposób, choć należy zaznaczyć, że niekonwencjonalność jest cechą wyróżniającą tego powieściopisarza w ogóle; w kręgach literackich D.H. Lawrence od początku wzbudzał kontrowersje, zarówno jako artysta, jak i osoba prywatna. Aspiracje tego autora, urodzonego w 1885 w rodzinie górnika, sięgały znacznie wyżej niż sugerowało jego pochodzenie. Został on nie tylko uznanym pisarzem, ale też wywołał skandal obyczajowy, nawiązując w 1912 roku romans z Friedą von Richthofen, żoną Ernesta Weekleya, profesora University College w Nottingham. Już sam fakt, iż Frieda była starsza od Lawrence'a oraz miała arystokratyczne pochodzenie, wzbudzał zdziwienie, ale to, że dla romansu z synem robotnika porzuciła trójkę dzieci i męża, wywołało prawdziwy skandal. Co więcej, atmosfera napięcia i niepokoju w Europie w przeddzień wybuchu wojny nie sprzyjała związkowi – Frieda była Niemką, w lipcu 1914 roku poślubiła Anglika, z którym osiadła w Anglii walczącej przeciw jej ojczyźnie i najbliższym. Sytuacja eskalowała w 1917 roku, gdy oboje zostali pomówieni o szpiegostwo i na tej podstawie wydalenii z Anglii¹⁶.

Takie koleje losu nie mogły pozostać bez wpływu na twórczość Lawrence'a z tego okresu. Nie brał on bezpośredniego udziału w wojnie, z powodów zdrowotnych nie walczył na froncie¹⁷, a mimo to wojenny niepokój wpisany w rzeczywistość można zauważyć w jego twórczości i listach – już dwa tygodnie po wybuchu wojny Lawrence pisał, że wojna jest piekłem, które paraliżuje jego ruchy i obraca w niwecz wszelkie marzenia i nadzieje¹⁸. Brak bezpośrednich odniesień do działań na froncie nie zaskakuje więc w twórczości artysty, który nie miał żołnierskich doświadczeń. Jednak konflikt, zmagania, niepewność jutra rządzą fabułą w cyklu *Siostry*¹⁹, który później został opublikowany jako dwie powieści: *Tęcza* (1915) oraz *Zakochane kobiety* (1920). Obie te powieści stanowią spójną całość i przedstawiają losy kolejnych pokoleń rodziny Brangwen. Akcja pierwszej z nich, *Tęczy*, zaczyna się w latach 40. XIX wieku opowieścią o miłości dziadków, Toma i Lydii Brangwen, by poprzez obraz związku jej córki, Anny, z Willem Brangwenem, zakończyć się w roku 1905 narracją o nieszczęśliwych zaręczynach najstarszej wnuczki, Urszuli, z Antonem Skrebenskim. Lawrence zaczął pracę nad cyklem już w 1913 roku, a we wrześniu 1915 udało mu się opublikować pierwszą jego część. Niestety, ze względu na obsceniczne treści już po miesiącu powieść trafiła na listę książek zakazanych. To spowodowało nie tylko dramatyczne problemy finansowe autora, ale również kłopoty z publikacją drugiej części, *Zakochanych kobiet*, ukończonych już w 1916 roku, ale opublikowanych dopiero w roku 1920²⁰. Powieści łączą postaci bohaterów, przede wszystkim

¹⁶ A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge 2004, s. XIV–XVII.

¹⁷ D.H. Lawrence był trzy razy wzywany przed komisję lekarską. Traumatyczne doświadczenia opisał w powieści *Kangaroo*, nietłumaczonej na język polski – więcej na ten temat w: H. Stevens, *Sex and the Nation: „The Prussian Officer” and „Women in Love”*, [w:] A. Fernihough, *dz. cyt.*, s. 49–66.

¹⁸ Wstęp do: D.H. Lawrence, *The Rainbow*, Ware 2001, s. IX.

¹⁹ Moje tłumaczenie oryginału *The Sisters*.

²⁰ M. Targovnick, *Narrating Sexuality: The Rainbow*, [w:] A. Fernihough, *dz. cyt.*, s. 36.

siostr, Urszuli oraz Gudrun Brangwen. W przeciwieństwie do *Tęczy*, czas akcji w *Zakochanych kobietach* nie jest bliżej określony; według Hugh Stevensa, jest to zapewne rok 1910²¹. W przedmowie do *Zakochanych kobiet* z 1919 roku Lawrence przyznaje, iż z założenia czas pozostał tu nieokreślony po to, by gorycz wojny ujawniła się w rysach bohaterów²². Obie powieści powstawały więc przynajmniej częściowo w okresie trwania wojny, który Lawrence przeżywał jako osoba napiętnowana mianem demoralizatora i domniemanego zdrajcy narodu brytyjskiego.

Atmosfera napięcia oraz braku zrozumienia w relacjach pomiędzy bohaterami obu powieści, zapewne odzwierciedlająca gorycz pierwszych miesięcy zmagania na froncie, stanowi zapis obrazu Anglii nie tyle z czasów wojny, ile Anglii z lat poprzedzających konflikt zbrojny. Paradoksalnie, okres, który poeci georgiańscy przywołują jako czas spokoju, pokoju i sielskości, tylko pozornie mógł się taki wydawać. W rzeczywistości początek XX wieku stanowi wyzwanie dla społeczeństwa Wielkiej Brytanii, które doświadcza skutków industrializacji, wyludnienia obszarów wiejskich, konfliktów na tle klasowym, aktywności ruchów feministycznych i robotniczych, wreszcie pierwszych znamion rewolucji obyczajowej. Stąd idylliczny obraz sielskiej wsi angielskiej budził protesty krytyków i nie przekonywał, a być może wręcz odstręczał D.H. Lawrence'a. Z drugiej jednak strony, Lawrence znany jest jako autor wykorzystujący sielankowy model relacji międzyludzkich²³. Jego ostatnia powieść, *Kochanek Lady Chatterley* (1928), jest uznawana przez krytyków za przykład powieści pastoralnej o erotycznym zabarwieniu²⁴.

Jak już wspomniałam, czas wojny sprzyjał twórczości pastoralnej. Popularność sielanki eskapistycznej proponowanej przez poetów georgiańskich mogła skłaniać powieściopisarzy do stosowania toposów sielankowych również w narracjach prozatorskich²⁵. A jednak ani *Tęcza*, ani *Zakochane kobiety* nie są powieściami sielankowymi, mimo że zarówno pierwsza powieść tego pisarza, *Biały paw*²⁶, jak i ostatnia, *Kochanek Lady Chatterley*, zostały sklasyfikowane jako takie²⁷. Co ciekawe, drobne interludia

²¹ H. Stevens, *dz. cyt.*, s. 58.

²² Tamże.

²³ M. Squires, *The Pastoral Novel. Studies in George Eliot, Thomas Hardy, and D.H. Lawrence*, Charlottesville 1974, s. 21.

²⁴ M. di Battista, *Realism and Rebellion in Edwardian and Georgian Fiction*, [w:] R.L. Caserio (ed.), *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, Cambridge 2009, s. 51. Kwestia różnicy pomiędzy konwencją, gatunkiem a trybem pastoralnym (lub też modalnością pastoralną) jest przedstawiona przeze mnie w: *(Re)Visions of the Pastoral in Selected British and American post-Romantic Fiction*. Określenie „tryb pastoralny” zostało użyte w odniesieniu do „sytuacji wypowiedziania”, zgodnie z tłumaczeniem Krystyny Falickiej artykułu Gerarda Genette'a *Gatunki, 'typy', tryby*, „Pamiętnik Literacki” 1979, s. 275. Genette zwraca uwagę na poromantyczną implozję definicji modalnej i definicji genologicznej form literackich oraz wynikającą z niej trudność w definiowaniu gatunku, trybu, typu, odmiany literackiej. Angielscy krytycy literatury pastoralnej posługują się dychotomią pomiędzy *the pastoral genre* oraz *the pastoral mode*, to jest między gatunkiem a trybem pastoralnym.

²⁵ Por. *Złoty wiek* Kennetha Grahame'a oraz kontekst wojny burskiej.

²⁶ Moje tłumaczenie angielskiego tytułu powieści *The White Peacock* (1910).

²⁷ *Biały paw* został odczytany przez krytyków jako „wyrafinowana idylla” (w oryginale „a decorated idyll”) – M. Squires, *dz. cyt.*, s. 175.

pastoralne²⁸ w analizowanym tu cyklu, które hipotetycznie mogłyby rozwinąć się według przyjętego schematu ucieczki czy wycofania zakończonego udanym powrotem²⁹, zawierają elementy niwelujące pastoralne przesłanie. W umyśle czytelnika rodzi się niedosyt i niepokój, czy dany obraz lub scenę można w ogóle rozważać w świetle konwencji sielankowej czy trybu pastoralnego.

Mimo iż *Tęcza* nie reprezentuje gatunku powieści sielankowej, Michael Squires wymienia ją wśród tych narracji, które zawierają interludia pastoralne³⁰. Już pierwsze zdania wydają się znamienne, otwierają przed czytelnikiem świat wsi angielskiej z połowy XIX wieku. Znaczny dystans czasowy sugeruje tzw. sielankę czasową, a ton nostalgii za utraconą sielskością krajobrazu Nottinghamshire oraz opozycja wynikająca z przeciwstawienia wizerunku farmy Brangwenów sprzed i po zmianach wprowadzonych przez właścicieli kopalni w roku 1840, wydaje się klasyfikować tę powieść w ramach konwencji sielankowej. To wrażenie jest jednak mylne. Tylko początek powieści jest pastoralny, miejscami georgiczny, kolejne strony przynoszą zapis niepokoju i zmagania w świecie przyrody oraz w relacjach międzyludzkich.

Rozdział jedenasty *Tęczy*, zatytułowany „Pierwsza miłość”³¹, zawiera opis romansu Urszuli Brangwen z Antonem Skrebenskim. W powieściach pastoralnych okoliczności romantyczne często prowadzą do spełnienia w ustronnym, sielankowym *locus amoenus*³². Mimo iż zgodnie z konwencją opis spotkań kreślony z perspektywy Urszuli przybiera pastoralne rysy, to późna pora spotkania, noc, kwestionuje sielankowość sceny. Czytelnik czeka na rozwój dalszych wydarzeń zgodny z regułami konwencji, który jednak nie następuje, gdyż za każdym razem niweczą go anty-sielankowe elementy. Najpierw jest to pora dnia – noc i wszechogarniająca ciemność, później – opis przejażdżki samochodowej. Ponownie świat widziany jest z perspektywy Urszuli, która prawie nie rozpoznaje rodzinnych stron, co przeczy sielance. Miarą integralności bohatera pastoralnego jest to, czy jest on nieodzowną częścią otaczającej go rzeczywistości. Poczucie wyobcowania, nieznamość tego, co powinno być bliskie bohaterce, nabiera symbolicznego znaczenia w obrazie gawronów unoszących się nad drzewami; może to odczytać jako omen jej niepewnej przyszłości, który kwestionuje sielankowość. Kolejny fragment łagodzi wcześniejsze negatywne wrażenia.

²⁸ Leo Marx definiuje interludia pastoralne jako sceny bądź obrazy wykorzystujące topikę sielankową, która wpisuje się w schemat tzw. „the pastoral design” – zob. *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1967, s. 24. Koncepcja „the pastoral design” została szerzej opisana przez jej autora tamże. W utworach klasycznych interludia pastoralne mogły przybrać formę agonu poetyckiego. Interesujące studium średniowiecznego agonu szkockiego – zob. D. Ruskiewicz, *The Flying of Dumbair and Kennedie As An Inverted Litany: The Scottish Perspective on a Poetic Agon*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo. Agony” 2020, nr 10 (3), s. 293–305.

²⁹ Zob. T. Gifford, dz. cyt., s. 45–115.

³⁰ M. Squires, dz. cyt., s. 19.

³¹ Moje tłumaczenie oryginału.

³² Topos *locus amoenus* jest tematem mojego artykułu zatytułowanego *Locus amoenus or locus horridus: The Forest of Arden as a Setting in As You Like It*, „Studia Anglica Posnaniensia” 2011, no. 46 (3), s. 103–116.

Mowa pozornie zależna pozwala czytelnikowi na bezpośredni kontakt z pastoralnymi pragnieniami Urszuli, które ostatecznie nie doczekają się spełnienia. Dalsza część tego rozdziału jest równie niekonwencjonalnie skonstruowana. Scena uczyty weselnej, w której para bierze udział, mogłaby stanowić opis biesiady na łonie natury, wykorzystując tym samym topikę sielankową³³. Choć początkowo opis ceremonii oraz spaceru, na jaki para się udaje po przyjęciu, nie budzi zastrzeżeń³⁴, to temat podjętej wówczas dyskusji niweluje wszelką sielaskość – młodzi ludzie spierają się o zasadność wojny. Urszula dyskredytuje butne słowa Antona, dla którego wojna stanowi tylko rodzaj rozgrywki. Meandryczność opisu, swoista gra z konwencją oraz oscylacja między pastoralnością a antypastoralnymi wtrąceniami, niweczą sielankowość omawianych fragmentów.

Choć Urszula i Anton rozmawiają o wojnie czysto hipotetycznie, to żywa wymiana zdań może odzwierciedlać angielską rzeczywistość z lat 1913 i 1914, a więc okresu, gdy Lawrence tworzył cykl *Siostry*. Mimo iż Wielka Wojna nie znajduje odzwierciedlenia w *Tęczy*, konflikt zbrojny jest obecny w tle wydarzeń – Lydia Lensky to Polka, uciekająca przed skutkami powstania styczniowego, do którego wciąż wraca myślami³⁵; z kolei Anton bierze czynny udział w wojnie burskiej, z której po latach wraca, by poślubić Urszulę. I on sięga pamięcią wstecz do swych doświadczeń³⁶. Wojna pełni w *Tęczy* nie tylko rolę tła – konflikt, rozwiązania siłowe, nawet przemoc kierują reakcjami bohaterów. Można pokusić się o stwierdzenie, że w każdym z małżeństw opisanych w powieści gra między partnerami toczy się o to, kto jest zwycięzcą, a kto pokonanym, co wyraźnie sugeruje tytuł jednego z rozdziałów: „Anna Victrix”.

Podobnie wyglądają relacje w drugiej części cyklu, *Zakochane kobiety*. Oba utwory są spójne, zarówno pod względem miejsca akcji, Nottinghamshire³⁷, postaci głównych bohaterów³⁸, jak i konsekwentnie budowanej symboliki³⁹, cykliczności wyobrażeń oraz powtarzalności myśli i sformułowań charakterystycznych dla okresu modernizmu⁴⁰. W obu powieściach świat

³³ Por. na przykład scenę bankietu w *As You Like It* Williama Szekspira czy ostatni rozdział w *Under the Greenwood Tree* Thomasa Hardy'ego.

³⁴ Piękny, letni wieczór, spacer na łonie natury, śpiew ptaków to typowe elementy sielankowej scenarii.

³⁵ D.H. Lawrence, *The Rainbow*, s. 40, 216, 225.

³⁶ Tamże, s. 122.

³⁷ Wyjątek stanowi zakończenie powieści, które rozgrywa się w Europie, w Alpach.

³⁸ Urszula i Gudrun, rodzice dziewcząt, Rupert i Hermione są znani z pierwszej części cyklu. Tylko rodzina właścicieli kopalni, Crich, uzupełnia obraz w *Zakochanych kobietach*.

³⁹ Powtarzający się obraz ciemności ogarniającej bohaterów; symbolika zwierzęca; symbolika florystyczna, szczególnie często powracający symbol kwietnego pąka. W pamięć zapada zwłaszcza jedno ze sformułowań: „Everything withers in the bud”, co Szymańska tłumaczy: „Wszystko więdnie, nim się zdąży rozwinąć” – D.H. Lawrence, *Zakochane kobiety*, tłum. I. Szymańska, Warszawa 1986, s. 6. Porównaj również kolejne sformułowania w: D.H. Lawrence, *Women in Love*, Ware 1999, s. 4, 107, 121, 178.

⁴⁰ Cykliczność oraz powtarzalność jest jedną z cech modernizmu. Szczególną wagę przykładała do nich Gertruda Stein, która „twierdziła, że prawdziwa natura człowieka objawia się w nieustannym powtarzaniu tych samych poczynań, tych samych zdań, twierdzeń, tych samych odczuć. [...] To odkrycie doprowadziło ją bezpośrednio do zastosowania metody wielokrotnych powtórzeń [...]. Nazywała ten zabieg metodą „nieprzemijającej terażniejszości”

skonstruowany został w oparciu o opozycję binarną: wieś *vs* miasto, świat przyrody *vs* modernizacja i postęp, konwenanse *vs* naturalność w relacjach z otoczeniem. Lawrence konsekwentnie buduje świat przedstawiony na szeregu opozycji inherentnych w utworach o charakterze pastoralnym. Epizodyczna struktura powieści również przystaje do wymogów konwencji – fragmentaryczność opisu jest nadrzędna wobec akcji, spychając rozwój wydarzeń na dalszy plan. Jednak podobnie do *Tęczy*, *Zakochane kobiety* nie są reprezentatywne dla powieści pastoralnej; niepokój wpisany w narrację oraz wielość anty-sielankowych cech nie pozwalają na taką kategoryzację utworu. Mimo to nie sposób zaprzeczyć, iż miejscami świat przedstawiony w powieści spełnia wymogi przestrzeni sielankowej.

Nowatorskie zastosowanie toposów pastoralnych uwidoczni się na licznych stronach powieści, a jeden z bohaterów, Rupert Birkin, reprezentuje klasycznego bohatera pastoralnego⁴¹. Radykalny sprzeciw wobec postępu technologicznego oraz podporządkowania życia jednostki kultowi pracy i prawom rynku, nieustanna walka z konwencją i konwenansami, nawet jego niespełnione skłonności homoseksualne, przystają do świata sielanki⁴². Wymowne jest zachowanie Ruperta w obliczu sytuacji kryzysowych – samotne przechadzki w głąb lasu pomagają mu znaleźć rozwiązanie problemu. Tak się dzieje, gdy Hermione, jego wieloletnia kochanka, z nienawiścią atakuje go w trakcie jednej z wizyt. Co ciekawe, Rupert nie wymierza wtedy sprawiedliwości, lecz, jak podkreśla narrator, półprzytomny szuka samotności i kontaktu z przyrodą⁴³. Dopiero wtedy się uspokaja i, mimo bólu głowy po uderzeniu ostrym narzędziem, czuje się spełniony i szczęśliwy. Odzyskuje równowagę, by stwierdzić:

Dlaczego miał udawać, że cokolwiek łączy go z ludźmi w ogóle? Tu był jego świat; nie chciał nikogo i nic poza tą roślinnością czarowną, delikatną, czującą to samo, co on.

Musi wrócić do świata. To prawda. Ale nie ma to znaczenia, jeśli człowiek wie, gdzie jest jego ojczyzna. Teraz wiedział, gdzie jej szukać. Tu była jego ojczyzna, miejsce jego mistycznych zaślubin. Świat był obcy⁴⁴.

Powyższy fragment świadczy o diametralnej zmianie w psychice Ruperta Birkina, od lat uwikłanego w trudny związek z Hermione Roddice, z którego nie potrafił się wcześniej wyzwolić. W momencie kryzysu rodzi się bohater pastoralny, który podejmuje odpowiednie kroki, by zacząć nowe życie. Od tej pory Rupert zaczyna dostrzegać Urszulę, która pod

– M. Michałowska, *Gertruda Stein*, Warszawa 1980, s. 38. Powtarzalność charakteryzuje cykl D.H. Lawrence'a.

⁴¹ Moje tłumaczenie angielskiego terminu *the pastoral speaker*. Definicję pojęcia podaje Paul Alpers, *Some Versions of Pastoral*, s. 185–222.

⁴² Temat homoseksualizmu w literaturze, a przede wszystkim w twórczości D.H. Lawrence'a podejmuje S. Reid – zob. tenże, *Idylls of Masculinity: D.H. Lawrence's Subversive Pastoral*, [w:] D. James, P. Tew (eds.), *New Versions of Pastoral. Post-Romantic, Modern, and Contemporary Responses to the Tradition*, Madison-Taeneck 2009, s. 97f.

⁴³ Na uwagę zasługuje cały ustęp z rozdziału VIII – zob. D.H. Lawrence, *Women in Love*, s. 90f.

⁴⁴ D.H. Lawrence, *Zakochane kobiety*, s. 98.

jego wpływem stopniowo wyswabza się ze świata konwenansów. W zakończeniu powieści para symbolicznie wybiera drogę na południe Europy, w świat uznany przez nich za wolny od konwencji.

Przeciwieństwem Ruperta w powieście jest jego zamożny przyjaciel, Gerald Crich. Mimo iż mężczyźni darzą się prawdziwą przyjaźnią, może nawet miłością, w świetle modalności pastoralnej Geralda należy uznać za anty-bohatera. Sposób przedstawienia tej postaci w powieści, a w szczególności w rozdziale XVII zatytułowanym „Magnat przemysłowy”, podkreśla jego przynależność do wyższych sfer i świata konwencji, którym mechanicznie ulega. Przystojny, bogaty spadkobierca fortuny, wielokrotnie ociera się o śmierć najbliższych⁴⁵, porusza się po cienkiej granicy między życiem i śmiercią. Symbolizm związany z tą postacią jest również wymowny; bohater wielokrotnie porównywany jest do „Boga maszyny”⁴⁶, a jego symboliczny emblemat to na przemian ogier lub wilk⁴⁷. Czytelnik zapamiętuje go jako człowieka władczego, wyzutego z uczuć i wyobcowanego, a więc wykluczonego ze świata sielanki.

Zniewolony przez konwenanse, nie potrafi kochać i ulegać emocjom. Lawrence tak właśnie kreśli tę postać – w ostatnim rozdziale zamarznęte ciało Geralda staje się kawałkiem lodu, czego Rupert nie może, nie potrafi odzłować. Kochanka zmarłego, Gudrun, nie jest w stanie zataić prawdy o śmierci Geralda i wyraża swoje obawy o współwinię w pytaniu: „Myśmy go nie zabili, prawda?”⁴⁸. Na to pytanie nie otrzymuje jednoznacznej odpowiedzi⁴⁹, a późniejsze znaczące spojrzenie Ruperta potwierdza tylko straszną prawdę – jedno z kochanków doprowadziło do śmierci partnera⁵⁰. Ciągła walka o dominację charakteryzuje więzi łączące tę parę. Zdaniem Curyłło-Klag na uwagę zasługuje fakt, że nawet proveniencja imion bohaterów wskazuje na świat przemocy i zła⁵¹; obok wielu motywów nawiązujących do filozofii Nietzschego i Schopenhauera, znaczenie imion, negatywna symbolika, militarne sformułowania oraz mroczna obrazowość sugerują poważny konflikt.

Wiele napisano o niepokoju i zmaganiach między ludźmi i narodami w *Zakochanych kobietach*⁵². W rzeczy samej, to opowieść o toksycznych związkach: Hermione i Ruperta, Gudrun i Geralda, ojca Geralda i jego matki.

⁴⁵ Będąc dzieckiem, Gerald przypadkowo śmiertelnie postrzelił brata, później nie udało mu się uratować tonącej siostry. Towarzyszy ojcu w ostatnich chwilach przed śmiercią. Sam zamarznął samotnie w alpejskiej kotlinie.

⁴⁶ D.H. Lawrence, *Zakochane kobiety*, s. 203; D.H. Lawrence, *Women in Love*, s. 231 oraz 364.

⁴⁷ Na ten temat zob. D. Lodge, *The Art of Fiction*, London 2011, s. 139f.

⁴⁸ D.H. Lawrence, *Zakochane kobiety*, s. 437.

⁴⁹ W oryginale odpowiedź Loerka brzmi: „It has happened” – D.H. Lawrence, *Women in Love*, s. 416. Polskie tłumaczenie: „To był wypadek”, jest nadinterpretacją – por. D.H. Lawrence, *Zakochane kobiety*, s. 437. Odpowiedź Loerka jest w oryginale wymijająca, ma budzić wątpliwości w czytelniku, które kulminują w późniejszym komentarzu narratora: „Gudrun wiedziała, że on [Birkin – przyp. S.W.] wie” – por. D.H., Lawrence, *Zakochane kobiety*, s. 438.

⁵⁰ Gudrun swoim zachowaniem doprowadza do obłędu Geralda, który sam wcześniej rozważał zamordowanie kochanki.

⁵¹ Gudrun – imię czarownicy, która zamordowała męża; Loerk (Loki) – bóstwo zła; Gerald – złożenie oznaczające ‘panować [za pomocą] włócznie’ – więcej zob. w: I. Curyłło-Klag, *Violence in Early Modernist Fiction: The Secret Agent, Tarr and Women in Love*, Kraków 2011, s. 91.

⁵² I. Curyłło-Klag, *dz. cyt.*, s. 90f.; M. Kaplan, *A Critical Study of Conflicting Human Relationships in the Novels of D.H. Lawrence*, Warszawa 2010; H. Stevens, *dz. cyt.*, s. 52–65.

Zakochane kobiety nie są powieścią pastoralną. Lektura nie przynosi obrazu sielskiego spokoju i równowagi, nawet związek Ruperta i Urszuli jest początkowo pełen frustracji i niezrozumienia. Mimo to nie można nie czytać tej powieści przez pryzmat modalności pastoralnej. Lektura filtrowana przez tradycję świata sielanki pozwala zrozumieć symbolikę związaną ze śniegiem, mrozem i izolacją, a także strukturalną epizodyczność akcji. W tym kontekście warto odczytać w szczególności mroczne zakończenie powieści. Można zauważyć, że stosunek postaci do pięknych skądinąd Alp przesądza o ich losie – Alpy zimą, pokryte śniegiem, stają się źródłem strachu dla Urszuli i Ruperta, którzy podświadomie boją się izolacji. Ich wyjazd do Włoch jest ucieczką z miejsca, które okaże się *locus terribilis*⁵³. Z kolei Gerald i Gudrun uwielbiają Alpy, śnieg, mróz, chłodne porywy lodowatego wiatru. Wśród śniegu u podnóża Alp rozegra się ich ostatnia potyczka – Hohenhausen jest zaprzeczeniem sielankowego *locus amoenus*, zamiast rozwiązania problemów prowadzi do eskalacji konfliktu, a co za tym idzie, do przemocy, próby morderstwa i śmierci jednego z kochanków.

Mimo iż *Tęcza* i *Zakochane kobiety* stanowią doskonale dopełniającą się całość, ich lektura pozostawia czytelnika pewnym jednego – o ile w przypadku *Tęczy* można spodziewać się, że Urszula otrząśnie się z przeżytej traumy, proroczo interpretując tytułową tęczę, o tyle zakończenie *Zakochanych kobiet* napawa strachem, że ciemność spowijająca bohaterów nie rozwieje się nigdy. W jednym z listów D.H. Lawrence otwarcie przyznał, iż był świadom tej różnicy – wyznał, że to doświadczenie wojny zasadniczo wpłynęło na kształt drugiej powieści, którą pisał z „wojną w duszy”⁵⁴. Choć nie brał w niej czynnego udziału, to zawładnęła ona jego świadomością, a przerażenie, lęk i strach również dziś zniewalają wyobraźnię czytelników. Niepewność jutra i brak alternatywy znajduje swój wyraz w (anty)pastoralnych interludiach, a ucieczka nie przynosi rozwiązań, tak w *Zakochanych kobietach*, jak i w życiu autora, który wydalony z Anglii, wskutek najprawdopodobniej bezzasadnych podejrzeń, spędzi swe późniejsze życie w drodze.

D.H. Lawrence to powieściopisarz znany z uмиłowania przyrody, któremu towarzyszyła głośno wyrażana odraza wobec cywilizacji postępu, stąd w przypadku jego twórczości pastoralizm jest niewykłuczony; jednocześnie był on jednak zbyt wielkim realistą, by stworzyć powieści będące zapisem czasu wojny w formule sielanki eskapistycznej. Wydaje się, że wojenna zawierucha była tak wszechobecna, iż na wskroś przeniknęła nawet świat twórczej kreacji; ucieczka w wyidealizowaną, sielankową przestrzeń okazała się ułudą, gdyż stałe poczucie zagrożenia skutecznie ją uniemożliwiał. Co ciekawe, nieustanna gra z konwencją sielankową, to podejmowaną, to kwestionowaną, wzmaga w czytelniku uczucie niepewności. Moim zdaniem, to właśnie dzięki sekwencji obrazów oscylujących pomiędzy etosem obowiązującym w *locus amoenus* a tym rządzącym *locus terribilis* cykl powieściowy zawdzięcza swą wyjątkowość.

⁵³ *Locus terribilis* jest komplementarnym dopełnieniem *locus amoenus*, a więc miejscem kluczowym dla anty-sielanki. Podobny wizerunek Alp w filmie *Turysta* w reż. Rubena Oestlunda z 2014 roku.

⁵⁴ I. Curyłło-Klag, *dz. cyt.*, s. 90.

D.H. Lawrence wzbudzał kontrowersje, wielu kwestionowało wartość jego powieści, mimo to zajmują one niezmiennie wysokie miejsca w rankingach poczytności⁵⁵. Jak inni moderniści, przecierał szlaki, tworząc teksty, którym można zarzucić powtarzalność myśli, wewnętrzną niespójność, męczącą re-aplikację szeregu obrazów niepokoju i walki. Pobieźna lektura *Tęczy* i *Zakochanych Kobiet* może znużyć czytelnika, który oczekując wartkiej akcji i dialogu, znajduje zapis przebiegu myśli i opis narastającej frustracji bohaterów. Dramatyczne doznania są często implikowane zachowaniem bohaterów, a drobiazgową analizą tekstu pozwala odkryć, jak idiomatyczne stają się obie powieści⁵⁶. Powtarzając więc za Percym Lubbockiem, można stwierdzić, iż pobieżna ich lektura prowadzi donikąd: „The glimpse tells nothing”⁵⁷.

BIBLIOGRAFIA

- Alpers P., *Some Versions of Pastoral*, Chicago–London 1996.
- The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English*, eds. E. Clark, T. Healy, London 2002.
- Battista di M., *Realism and Rebellion in Edwardian and Georgian Fiction*, [w:] *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, ed. R.L. Caserio, Cambridge 2009. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521884167.004>
- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie Literatury XX wieku*, Kraków 2007.
- Conrad J., *Notes on Life and Letters*, Teddington 2008.
- Curyłło-Klag I., *Violence in Early Modernist Fiction: The Secret Agent, Tarr and Women in Love*, Kraków 2011.
- Edwards P., *The Great War in English Fiction*, [w:] *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, ed. R.L. Caserio, Cambridge 2009. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521884167.005>
- Eggert P., *The Biographical Issue: Lives of Lawrence*, [w:] A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge 2004.
- Fussel P., *The Great War and Modern Memory*, Oxford 2013.
- Genette G., *Gatunki, 'typy', tryby*, tłum. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 70 (2), s. 269–307.
- Gifford T., *Pastoral*, London–New York 2010.
- Gilbert M., *Pierwsza wojna światowa*, tłum. S. Amsterdamski, Poznań 2003.
- Gregory A., *The Last Great War: British Society and the First World War*, Cambridge 2008. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511818370>

⁵⁵ Popularność powieści Lawrence’a wciąż się utrzymuje. *Sons and Lovers*, *The Rainbow* oraz *Women in Love* trafiły na listę najpoczytniejszych powieści XX wieku, opublikowaną przez „New York Times” w 1998 roku – zob. „Introduction”, [w:] A. Fernihough, *dz. cyt.*, s. 12, przyp. 8.

⁵⁶ Mam na myśli opozycję komplementarną Jacques’a Derridy – idiom *vs* instytucja. Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 368.

⁵⁷ Percy Lubbock odwoływał się głównie do twórczości Henry’ego Jamesa. Por. P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, Midwest 2016, s. 136.

- Hale D.J., *The Art of English Fiction in the Twentieth Century*, [w:] *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, ed. R.L. Caserio, Cambridge 2009. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521884167.002>
- James D., Tew P. (eds.), *New Versions of Pastoral. Post-Romantic, Modern, and Contemporary Responses to the Tradition*, Madison-Taeneck 2009.
- Jarniewicz J., *Larkin. Odstuchiwanie wierszy*, Kraków 2006.
- Jarniewicz J., *The Uses of the Commonplace in Contemporary British Poetry: Larkin, Dunn and Raine*, Łódź 1994.
- Jenkins K., *Why History: Ethics and Postmodernity*, London-New York 1999.
- Kaplan M., *A Critical Study of Conflicting Human Relationships in the Novels of D.H. Lawrence*, Warszawa 2010.
- Krahé P., *Poetical Reflections: The 1914–1918 War Seen from Hindsight*, „AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik” 2001, no. 26 (1), s. 27–38. <https://www.jstor.org/stable/43025746> - z dnia 25.10.2021 [dostęp 14.10.2021].
- Larkin P., *Zebrane*, przeł. J. Dehnel, Wrocław 2008.
- Lawrence D.H., *The Rainbow*, Ware 2001.
- Lawrence D.H., *Women in Love*, Ware 1999.
- Lawrence D.H., *Zakochane kobiety*, tłum. I. Szymańska, Warszawa 1986.
- Lipoński W., *Dzieje kultury brytyjskiej*, Warszawa 2011.
- Lodge D., *The Art of Fiction*, London 2011.
- Lubbock P., *The Craft of Fiction*, Midwest 2016. https://books.google.pl/books?id=xym_DQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=percy+lubbock&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=percy%20lubbock&f=false [dostęp 20.10.2017].
- Marx L., *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1967.
- Michałowska M., *Gertruda Stein*, Warszawa 1980.
- Munton A., *The Insane Subject: Ford and Wyndham Lewis in the War and post-War*, „International Ford Maddox Ford Studies. Literary Networks and Cultural Transformations” 2008, no. 7, s. 105–130. Jstor [dostęp 16.10.2021]. https://doi.org/10.1163/9789401206136_008
- Raid S., *Idylls of Masculinity: D.H. Lawrence's Subversive Pastoral*, [w:] *New Versions of Pastoral. Post-Romantic, Modern, and Contemporary Responses to the Tradition*, eds. D. James, P. Tew, Madison-Taeneck 2009.
- Ruszkiewicz D., *The Flyting of Dumbar and Kennedie as an Inverted Litany: The Scottish Perspective on a Poetic Agon*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo. Agony” 2020, nr 10 (3), s. 293–305. <https://doi.org/10.32798/pflit.575>
- Rylance R., *Ideas, Histories, Generations and Beliefs: The Early Novels to Sons and Lovers*, [w:] A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge 2004.
- Sheffield G., *Forgotten Victory: The First World War, Myths and Realities*, London 2001.
- Solska E., *Koncept historia magistra vitae w badaniach dziejów i dyskursie historycznym*, „Sensus Historiae” 2018, nr XXX(1), s. 39–56.

- Squires M., *The Pastoral Novel. Studies in George Eliot, Thomas Hardy, and D.H. Lawrence*, Charlottesville 1974.
- Stevens H., *Sex and the Nation: 'The Prussian Officer' and 'Women in Love'*, [w:] A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge 2004.
- Taylor A.J.P., *The First World War*, London 1974.
- Torgovnick M., *Narrating Sexuality: The Rainbow*, [w:] A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge 2004.
- Wergiliusz, *Bukoliki i Georgiki. Wybór*, red. Z. Abramowicz, Wrocław 2006.
- Wojciechowska S., *Locus amoenus or locus horridus: The Forest of Arden as a Setting in „As You Like It”, „Studia Anglica Posnaniensia”* 2011, no. 46 (3), s. 103–116. <https://doi.org/10.2478/v10121-010-0007-4>
- Wojciechowska S., *(Re)Visions of the Pastoral in Selected British and American post-Romantic Fiction*, Kraków 2017.

Sylwia Wojciechowska – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, absolwentka filologii klasycznej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz filologii angielskiej i włoskiej na Uniwersytecie w Stuttgarcie, adiunkt Akademii Ignatianum w Krakowie.

Główny obszar jej zainteresowań to współczesne rewizje dotyczące siełanki, a także zagadnienia gatunkowe, szczególnie związane ze studiami nad autobiografią. W 2017 roku opublikowała monografię *(Re)Visions of the Pastoral in Selected British and American post-Romantic Fiction* oraz współredagowała tom poświęcony twórczości Szekspira, *Colossus: How Shakespeare Still Bestrides the Cultural and Literary World*.

Jest członkiem Rady Naukowej czasopisma „Journal of Comparative Studies” (Daugavpils University, Łotwa) oraz członkiem British Comparative Literature Association.


E-mail: sylwia.wojciechowska@ignatianum.edu.pl



© 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/>)

ALEKSANDRA PAWŁOWSKA

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

 <https://orcid.org/0000-0001-9065-892X>



Męskość

wobec syndromu Kopciuszka

Wybrane aspekty kreacji męskiego bohatera w cyklu powieściowym Anny Ficner-Ogonowskiej

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi próbę prześledzenia chwytów wykorzystanych do nakreślenia obrazu męskiego bohatera w wybranych powieściach Anny Ficner-Ogonowskiej (*Alibi na szczęście*, *Krok do szczęścia*, *Zgoda na szczęście*, *Szczęście w cichą noc*), które mogą zostać uznane za reprezentatywny przykład współczesnej polskiej literatury popularnej przeznaczonej dla kobiecego odbiorcy. Elementy składające się na powieściową kreację męskości zostały przez autorkę artykułu ukazane przede wszystkim w odniesieniu do podstawowych cech psychologicznego syndromu Kopciuszka, który można rozpoznać u głównej bohaterki, jak również w nawiązaniu do obecnych w utworach stereotypowych uproszczeń dotyczących płci, strategii służących zaspokajaniu potrzeb oraz sposobów realizacji ról życiowych przez kobiety i mężczyzn.

Słowa kluczowe

literatura popularna, syndrom Kopciuszka, męskość, psychologia postaci

Masculinity and the Cinderella Syndrome. Selected Aspects of the Creation of a Male Character in a Novel Cycle by Anna Ficner-Ogonowska

The article is an attempt to trace the tricks used to draw an image of a male hero in selected novels by Anna Ficner-Ogonowska (*Alibi na szczęście*, *Krok do szczęścia*, *Zgoda na szczęście*, *Szczęście w cichą noc*), which can be regarded as a representative example of contemporary Polish popular literature intended for a female audience. The elements of masculinity depicted in the novels are shown primarily in relation to the basic features of the Cinderella syndrome, which can be observed in the main character, as well as in relation to the stereotypical simplifications about gender, strategies for satisfying needs and ways of fulfilling life roles by women and men.

Keywords

popular literature, Cinderella syndrome, masculinity, character psychology

Odejscie od postrzegania płci przede wszystkim przez pryzmat biologii zainicjowało podejmowanie interdyscyplinarnych refleksji nad męskością jako konstruktem zakorzenionym w kulturze oraz w różnorodnych procesach społecznych, związanym z nimi w sposób nierozzerwalny i nieustannie przez nie kreowany. W latach 70. ubiegłego stulecia w dyskursie akademickim (pionierską rolę odegrał tu ośrodek uniwersytecki w Berkeley) zaczęły wybrzmiewać pierwsze głosy wskazujące na potrzebę ponownego odczytania kategorii męskości. Badacze koncentrujący swoje zainteresowania naukowe wokół ujmowanej w szerokiej perspektywie tematyki mężczyzn początkowo stanęli jednak przede wszystkim wobec wyzwania dowiedzenia samej konieczności inicjowania takich studiów, podawano bowiem w wątpliwość potrzebę tworzenia nowego obszaru analiz w sytuacji, gdy z jednej strony funkcjonują już rozwinięte studia genderowe, z drugiej zaś w naukach humanistyczno-społecznych od dziesięcioleci dominuje *męska* interpretacja rzeczywistości. Katarzyna Wojnicka i Ewelina Ciaputy zauważają, że „w odpowiedzi na tego typu zarzuty twórcy nowej dyscypliny podkreślali, że jakkolwiek mężczyźni [...] w istocie stanowili zbiorowego bohatera w dotychczasowej refleksji naukowej, to specyfika ich genderu [...] w zasadzie była niewidzialna”¹. Od kilku dekad badania prowadzone w nurcie *men's studies* oraz *masculinity studies*² zwracając uwagę na znaczenie socjokulturowego kontekstu kształtowania się ról płciowych, wskazują na nieistnienie uniwersalnej odstony męskości, ale różnorodnych jej wariantów. Postulują tym samym odstąpienie od prób tworzenia zamkniętych typologii męskości na rzecz analizowania występujących między nimi relacji.

¹ K. Wojnicka, E. Ciaputa, *Wprowadzenie: refleksja naukowa nad społeczno-kulturowymi fenomenami męskości*, [w:] *Karuzela z mężczyźni. Problematyka męskości w polskich badaniach społecznych*, red. tychże, Kraków 2011, s. 8.

² M. Filipowicz, *Men's studies/masculinity studies*, [w:] *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, red. zbiorowa, Warszawa 2014, s. 305.

Za prekursorkę takiego podejścia uznaje się Raewyn Connell³, której prace – szczególnie wydana w 1995 roku książka *Masculinities*⁴ – omawiające relację hegemonii, podporządkowania, współpracy i marginalizacji oraz wskazujące struktury, w ramach których dochodzi do ich ustanawiania, stały się inspiracją dla innych badaczy. Chociaż celem niniejszego artykułu nie jest prześledzenie kierunków, w jakich na przestrzeni kilkudziesięciu ostatnich lat rozwijała się refleksja dotycząca męskości, obok niewątpliwie cennego wkładu Raewyn Connell warto zasygnalizować również dorobek Michaela Kimmela (założyciela i redaktora naczelnego czasopisma „Men and Masculinities”), Michaela Flooda (podejmującego kwestie związane z męską seksualnością), Josepha Plecka (autora fundamentalnych publikacji traktujących o męskości, m.in. *Men and Masculinity* oraz *The Myth of Masculinity*) czy Lindy Brannon (jednej z głównych badaczek psychologii rodzaju), których prace stanowią wzbogacający kontekst dla interdyscyplinarnych analiz.

Na gruncie polskim studia nad męskością nie rozwijały się równie dynamicznie jak w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Niemczech czy Australii. Zdaniem Adama Dziadka

męskość w opinii obiegujowej, przynajmniej w Polsce, jawi się ciągle jako mocno wątpliwy przedmiot badań naukowych. Męskość, jaka jest, każdy widzi i każdy (mniej więcej) wie, czym ona jest. Toteż często pojawia się pytanie, czy w ogóle warto się nią zajmować. Polskie badania nad męskością – wypada to stwierdzić jednoznacznie, nawet mimo że w ostatnich latach pojawiło się sporo różnorodnych prac na ten temat – nadal znajdują się we wstępnej fazie rozwoju i nie jest rzeczą pewną, że rozwiną się one w takim stopniu i na taką skalę jak światowe *Men's studies*⁵.

Wśród ważnych rozpraw z zakresu psychologicznych oraz socjologicznych analiz męskości, które powstały na rodzimym gruncie, wskazać można monografię Zbyszko Melosika⁶, Krzysztofa Arcimowicza⁷, publikacje zbiorowe pod redakcją Małgorzaty Fuszary⁸, Bogny Bartosz⁹, Renaty Hryciuk i Agnieszki Kościańskiej¹⁰. Ukazujące się w ostatnich latach książki m.in.

³ Australijska badaczka poddała się korekcji płci i od 2005 roku posługuje się oficjalnie zmienionym imieniem; jej wcześniej publikowane prace były podpisywane inicjałami R.W. lub imieniem Robert.

⁴ R.W. Connell, *Masculinities*, Berkeley-Los Angeles 1995. Warto przywołać również pierwszy artykuł, w którym Connell prezentuje teorię męskości hegemonicznej: R.W. Connell, *The Concept of Role and What to Do With It*, „The Australian and New Zealand Journal of Sociology” 1979, no. 15 (3), s. 7-17.

⁵ A. Dziadek, *Studia nad męskością*, [w:] *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018, s. 7.

⁶ Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006.

⁷ K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotyp*, Gdańsk 2003.

⁸ *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*, red. M. Fuszara, Warszawa 2008.

⁹ *Kobiecość i męskość. Komunikacja, relacje, społeczeństwo*, red. B. Bartosz, Warszawa 2011; *Wymiary kobiecości i męskości. Od psychobiologii do kultury*, red. B. Bartosz, Warszawa 2011.

¹⁰ *Gender: perspektywa antropologiczna. Kobiecość, męskość, seksualność*, red. R.E. Hryciuk, A. Kościańska, t. 2, Warszawa 2007.

Tomasza Tomasika¹¹, Mateusza Skuchy¹², Moniki Szczepaniak¹³ oraz prace powstające w ramach projektu badawczego realizowanego pod kierunkiem prof. dra hab. Adama Dziadka w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach¹⁴ stanowią istotny głos w literaturoznawczych rozważaniach koncentrujących się wokół fenomenu męskości.

W niniejszym artykule podejmuję próbę przesłedzenia chwytów wykorzystanych do nakreślenia obrazu męskiego bohatera w wybranych powieściach Anny Ficner-Ogonowskiej, wpisujących się w nurt literatury przeznaczonej dla kobiecego odbiorcy¹⁵. Analizując konstruowanie wzorca męskości w tekstach kultury, zasadne wydaje się włączenie w zakres zainteresowań badawczych również literatury popularnej, która choćby ze względu na swój zasięg¹⁶, gotowość do czerpania ze znanych schematów fabularnych i łatwość w odwoływaniu się do stereotypowych wyobrażeń może dostarczyć godnych uwagi danych dotyczących reprezentacji męskości.

Anna Ficner-Ogonowska debiutowała w 2012 roku powieścią *Alibi na szczęście*, powiększając tym samym poczet polskich autorek prozy kobiecej. Jej pierwsza książka ukazała się w czasie, gdy, jak zauważa Dariusz Nowacki, kobieca ekspresja literacka – w porównaniu do sytuacji z początku wieku, omawianej przez Przemysława Czaplińskiego w artykule *Kobiety i duch tożsamości* – zostaje odblokowana i nie sposób precyzyjnie wskazać liczby publikowanych tekstów stworzonych przez pisarki¹⁷. Wydane w kolejnych

¹¹ T. Tomasik, *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.

¹² M. Skucha, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 2014.

¹³ M. Szczepaniak, *Habitus żołnierski w literaturze i kulturze polskiej w kontekście Wielkiej Wojny*, Kraków 2017.

¹⁴ Projekt badawczy Narodowego Centrum Nauki Maestro 4 „Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności”. Projekt nr 2013/08/A/HS2/00058.

¹⁵ Wydawca próbuje jednak przekonać potencjalnego czytelnika, że po powieści autorki sięgają nie tylko kobiety, ale również mężczyźni. Dowód na to mają stanowić otwierające każdy tom komentarze czytelników, prezentujące emocje i przemyślenia wywołane lekturą, wśród których – obok wypowiedzi podpisanych zarówno przez dwudziesto-, jak i czterdziestolatki – znajdują się słowa przypisane Łukaszowi Baczewskiemu z Łomży: „Nie możecie desperacko trzymać się przeszłości, bo nieważne, jak mocno ją trzymacie... jej już dawno nie ma. Życie to teraźniejszość, życie to «ty i ja», życie to ta książka” (por. A. Ficner-Ogonowska, *Zgoda na szczęście*, Kraków 2013, s. 5). Obok marketingowego charakteru, zabieg ten może stanowić próbę wywołania emocjonalnego zaangażowania i kreowania poczucia wspólnoty między odbiorcami. Słowa autorki: „Ta książka to suma moich największych wzruszeń” (por. A. Ficner-Ogonowska, *Alibi na szczęście*, Kraków 2012, s. 5), zdają się pełnić tożsamą rolę jak dedykacje w książkach Danielle Steel, na które zwraca uwagę Anna Martuszevska; wskazuje ona, że za sprawą odwołania do pozaliterackiej rzeczywistości i tworzenia wrażenia korespondencji z „jej [autorki – A.P.] (a tym samym – pośrednio – także czytelniczek) autentycznymi przeżyciami” (A. Martuszevska, *Architektura literackiego romansu*, Gdańsk 2014, s. 259), może dochodzić do nawiązania specyficznego kontaktu z czytelnikami i współdziałania doświadczeń.

¹⁶ Gotowość czytelników do sięgania po literaturę popularną znajduje swoje odzwierciedlenie zarówno w systematycznie rozwijającej się ofercie wydawniczej, jak również w raportach z badań na temat stanu czytelnictwa w Polsce – por. <https://www.bn.org.pl/download/document/1529572435.pdf> [dostęp 13.10.2019].

¹⁷ D. Nowacki, *Ścieżki dostępu. Popularna proza kobieca i krytyka*, „Tematy i Konteksty. Proza Nowa i Najnowsza” 2015, nr 5 (10), s. 185.

latach utwory: *Krok do szczęścia*, *Zgoda na szczęście* oraz *Szczęście w cichą noc* składają się na czterotomowy cykl, którego głównymi bohaterami są młoda nauczycielka języka polskiego Hanna Lerska oraz obiecujący architekt Mikołaj Starski. Główna oś fabularnych zdarzeń z jednej strony wyznaczona zostaje przez nieadaptacyjny, gdyż opierający się przede wszystkim na mechanizmie wyparcia, sposób mierzenia się bohaterki z traumą po tragicznej śmierci rodziców i świeżo poślubionego męża (przy jednoczesnym – co zasługuje na zaakcentowanie – idealnym wypełnianiu przez nią roli przyjaciółki i pracownicy), z drugiej zaś przez wytrwale podejmowane przez mężczyznę dążenia do zdobycia Lerskiej i zbudowania z nią relacji przyjaciętwowej ślubem i wspólnym potomstwem. Odwołanie do rodzinnych sekretów oraz powszechnych wyzwań codziennego życia stanowi próbę nadania prezentowanej historii złożoności i głębi, w rzeczywistości jednak nie wykracza poza swój podstawowy cel, za który uznać można przekonanie czytelniczki do tego, że najistotniejszą, a najczęściej również jedyną siłą wpływającą na życiowe wybory bohaterów jest łączące ich uczucie. Wykreowany przez Annę Ficner-Ogonowską świat przedstawiony, przywołując m.in. uproszczone schematy realizowania ról płciowych, czerpie z typowych chwytów fabularnych, które miłośniczki rodzimych powieści obyczajowych mogły wcześniej poznać za sprawą tekstów Katarzyny Grocholi, Małgorzaty Kalicińskiej czy Katarzyny Michalak¹⁸.

Romansowy schemat Kopciuszka

Historia ubogiej dziewczyny, która mimo nadmiaru obowiązków, braku właściwego stroju i dezaprobaty ze strony macochy oraz przyrodnych siostr dociera na bal, poznaje księcia i doświadcza społecznej nobilitacji w wyniku zostania jego żoną, na przestrzeni wieków przenikała kulturę na różnorodne sposoby, ulegając licznym metamorfozom. Do rozpowszechnienia mitu Kopciuszka w kręgu europejskim przyczyniło się ukazanie się *Bajek Babci Gąski* Charlesa Perraulta, których pierwodruk datowany jest na schyłek XVII wieku (1697 rok) oraz następnie zbioru baśni braci Wilhelma i Jacoba Grimmów. W swojej pracy z 1893 roku, będącej owocem studiów nad folklorem kilkunastu krajów, Marian Cox wskazuje na występowanie trzystu czterdziestu pięciu wersji opowieści o losie Kopciuszka¹⁹. Agnieszka Gromkowska-Melosik, odwołując się do przykładowych re-narracji znanej baśni we współczesnej kulturze, zauważa, że potencjał i atrakcyjność motywu może tkwić w odrzuceniu idei *self-made mana*²⁰ na rzecz złożenia odbiorcy obietnicy otrzymania natychmiastowej gratyfikacji, o którą nie trzeba

¹⁸ Mam tu na myśli przede wszystkim cykl *Żaby i anioły* Katarzyny Grocholi (na który składają się powieści *Nigdy w życiu*, *Serce na temblaku*, *Ja wam pokażę!*, *A nie mówiłam!*), cykl *Rozlewisko* Małgorzaty Kalicińskiej (*Dom nad rozlewiskiem*, *Powroty nad rozlewiskiem*, *Miłość nad rozlewiskiem*) oraz *Słoneczną trylogię* Katarzyny Michalak (z utworami *Poczekajka*, *Zachcianek*, *Zmyślona*).

¹⁹ M.R. Cox, *Cinderella. Three Hundred and Forty-five Variants*, London 1893. Por. <http://www.surlalunefairytales.com/cinderella/marianroalfecox/index.html> [dostęp 13.10.2019].

²⁰ A. Gromkowska-Melosik, *Kopciuszek: zagubiony szklany pantofelek i metamorfozy kobiecości*, „Studia Edukacyjne” 2017, nr 46, s. 65.

aktywnie zabiegać. Zachęta, aby człowiek sam kierował swoim życiem, stawił czoła przeszkodom oraz systematycznie – dzięki własnej pracy – przybliżał się do dobrobytu i szczęścia, zostaje w historii Kopciuszka wyparta przez sugestię, że nagroda w postaci awansu społecznego czy ekonomicznego nie musi być poprzedzona jakimkolwiek wysiłkiem. Zamiast nobilitowanej w koncepcji *self-made mana* wytrwałości w dążeniu do celu, los dziewczyny propaguje raczej oddawanie inicjatywy innym; udział w balu nie wymaga od niej wcześniejszego poniesienia trudu sprzeciwienia się macosze i rodzeństwu, a jedynie przystania na niespodziewaną, a przez to podsuwającą myśl, że może przytrafić się każdemu, interwencję osoby o wyższym statusie i większych możliwościach.

W utworach, w których przebieg zdarzeń w dużej mierze zbudowany jest wokół wątków romansowych, schemat Kopciuszka stanowi, obok równie częstych odwołań do historii Pięknej i Bestii, uprzywilejowane rozwiązanie fabularne. Rozwój oraz przekształcenia jego elementów składowych poddaje pogłębionej analizie w swojej książce Anna Martuszevska²¹. Ze względu na powszechną obecność mitu Kopciuszka w zbiorowej wyobraźni nie wydaje się konieczne jego szczegółowe przywoływanie, warto jednakże zasygnalizować dwie kwestie, których obecność w omawianym cyklu Anny Ficner-Ogonowskiej będzie miała znaczenie dla prezentowania kategorii męskości przez pryzmat kreacji głównego bohatera, a które służą również regulacji dynamiki wydarzeń powieściowego świata przedstawionego. Pierwszą z nich jest uczucie między protagonistami mogące rozwijać się w oderwaniu od jakichkolwiek informacji dotyczących obiektu westchnień i które już od pierwszego wzajemnego ujrzenia się miałyby być miłością, drugą zaś obecność przeszkód stojących na drodze zakochanych do szczęścia i ich znaczenie dla przebiegu akcji powieści.

Intymność, namiętność i zaangażowanie

Dwuskładnikowa teoria miłości sformułowana przez Roberta J. Sternberga podejmuje próbę wyjaśnienia tego stanu afektywnego poprzez wyodrębnienie jego elementów składowych i prześledzenie ich temporalnych przekształceń. Składnikami miłości, zdaniem amerykańskiego psychologa, są intymność (rozumiana jako bliskość, poczucie więzi z wybraną osobą, wzajemny szacunek i zrozumienie), namiętność (mająca oznaczać silne zaangażowanie emocjonalne, pożądanie fizyczne, dążenie do zaspokojenia pobudzenia seksualnego) oraz zaangażowanie (opisywane jako działania służące podtrzymaniu relacji i zapewnieniu trwałości związku), które w zależności od konfiguracji pozwalają na wskazanie ośmiu rodzajów tego uczucia. Jeżeli występują w zbliżonym nasileniu, uprawnione jest mówienie o miłości kompletnej, brak zaangażowania będzie wiązał się z miłością romantyczną, zaś wystąpienie samej namiętności w klasyfikacji określone zostało jako miłość ślepa²².

²¹ A. Martuszevska, *dz. cyt.*

²² R.J. Sternberg, *Dwuskładnikowa teoria miłości*, [w:] *Nowa psychologia miłości*, red. R.J. Sternberg, K. Weis, tłum. A. Sosenko, Taszów 2007, s. 277-279.

Wykorzystanie tej teorii do analizy literackiej rzeczywistości koncentruje uwagę na użytych przez autorkę *Alibi na szczęście* chwytach fabularnych uprawdopodobniających romansowe etapy ewolucji uczucia bohaterów. Mikołaj ulega zauroczeniu Hanką od pierwszego spojrzenia, idealizuje obiekt swoich westchnień, zabiega o odwzajemnienie uczuć, napotyka trudności wymagające przewyciężenia. Dążenie do potwierdzenia miłości poprzez zawarcie związku małżeńskiego nabiera charakteru punktu kulminacyjnego całej historii; na szczególne zaakcentowanie zasługuje fakt, że dopiero formalne złożenie przysięgi umożliwi poczucie dziecka. Choć protagomista już na początku znajomości oczami wyobraźni widzi wybrankę jako matkę swojego dziecka²³, to próby – należy zauważyć od razu, że niekonsekwentne – wpisywania świata przedstawionego w ramy nauczania i tradycji Kościoła katolickiego poprzez wplatanie w fabułę tropów świadczących o tym, że bohaterowie są katolikami, rzutują na to, że zajście w ciążę ma miejsce po religijnym usankcjonowaniu związku, mimo wcześniejszej dużej aktywności seksualnej pary.

Typowe dla literatury popularnej – szczególnie dla tekstów, w których przeważają wątki zbudowane wokół romantycznych relacji interpersonalnych – jest sięganie do takich rozwiązań fabularnych, które zostaną przez czytelnika zidentyfikowane jako szczęśliwe zakończenie. Edgar Morin pisze o nim, że „wraz z potężną falą *happy endu* [...] idea szczęścia [...] staje się uczuciowym jądrem nowej wyobraźni”²⁴, pomagając rozbudzać sympatię do postaci literackiej i wpływając na proces utożsamiania się z nią. Ze względu na fabułę powieści Anny Ficner-Ogonowskiej odbiorca może odnieść wrażenie, że *happy end* opowiedzianej historii stanowi przekształcenie uczucia w miłość kompletną, co przy uwzględnieniu psychologicznego prawdopodobieństwa (które autorka próbuje osiągać m.in. poprzez konstrukcję intrapersonalnego świata bohaterów i przedstawienie zachowań regulujących ich relacje społeczne) nie wydaje się jednak tak oczywiste. Brak stabilności emocjonalnej Hanki, wyraźny rys neurotyczny uwidoczniający się w jej zachowaniu oraz tendencja do unikania prawdziwej bliskości w relacji nie tylko partnerskiej, ale również tej, którą kobieta traktuje jako siostrzaną (wielotygodniowe skrywanie poznanej prawdy i niezdolność do rozmowy o trudnej historii rodzinnej Dominiki), stanowią wyraźną osobowościową przeszkodę na drodze do budowania związku opartego na zaufaniu i takiej zależności, która nie doprowadza do zacierania własnych granic oraz utraty poczucia indywidualności. Silne przywiązanie do przeszłości, mogące mieć charakter obronny ze względu na brak pewności, która w naturalny sposób wpisana jest w nieprzewidywalną przyszłość, wynika z retrospektywnej orientacji temporalnej bohaterki. Taka postawa uniemożliwia jej czerpanie pełnej przyjemności z terażniejszości²⁵ i rzutuje na brak otwartości na nowe doświadczenia. Autorka stara się przekonać czytelnika powieści o rozwiniętej wrażliwości emocjonalnej protagonistów, która z psychologicznego

²³ A. Ficner-Ogonowska, *Alibi...*, s. 128.

²⁴ E. Morin, *Duch czasu*, tłum. A. Frybesowa, Kraków 1965, s. 89.

²⁵ K. Obuchowski, *Psychologiczne aspekty orientacji temporalnej*, [w:] *Stosunek do czasu w różnych strukturach kulturowych*, red. Z. Cackowski, J. Wojczakowski, Warszawa 1987, s. 43–51.

punktu widzenia ma duże znaczenie dla inicjowania i podtrzymywania trwałych relacji międzyludzkich. Jednak uczucia bohaterów są najczęściej powierzchowne, oni sami zaś prezentują labilność, która nie koresponduje z dojrzałą strukturą osobowości. Stany afektywne, które mogą wywoływać u jednostki dyskomfort, są w tekście nacechowane pejoratywnie; strach, złość czy bezradność utożsamiane są ze słabością, a para zakochanych zdaje się nie posiadać zasobów pozwalających na ich adaptacyjne przeżycie. W przedstawianiu mężczyzny jako przede wszystkim oparcia dla kobiety i źródła jej poczucia bezpieczeństwa, istotne wydaje się przypisanie mu spokoju i stabilności, w przypadku Mikołaja jednak cechy te nie tyle są wynikiem wewnętrznej homeostazy, ile raczej niedopuszczania do siebie lub niezwłocznego tłumienia nieprzyjemnych odczuć.

Sugestia, że wzajemne uczucia dwojga bohaterów są jednakowo silne i mają tożsamy charakter, nie znajduje potwierdzenia w tekście utworu. Intrygą, na którą składają się m.in.: otrzymywanie i udzielanie wsparcia emocjonalnego osobie, którą się kocha, poleganie na niej w potrzebie, doświadczanie szczęścia w jej obecności, próby przyczyniania się do osiągnięcia przez nią dobrostanu²⁶, nie występuje równomiernie po stronie Hanny Lerskiej i Mikołaja Starskiego. Kobieta koncentruje się na sobie i ignoruje potrzeby partnera: zraniona wiadomością o niewierności ojca wobec matki, łamie złożoną Mikołajowi obietnicę i nie spotyka się z nim na lotnisku²⁷, oczekuje, że będzie on inicjował rozmowy o jej zmarłym mężu, aby mogła przywoływać tłumione dotychczas wspomnienia, nie zastanawia się jednak, jak jej partner odnajdzie się w takiej sytuacji²⁸. Bez względu na to, co sama robi, chce, aby mężczyzna pozostawał do jej dyspozycji:

Zapukała cicho. Nic się nie wydarzyło. Zapukała ciut głośniejsze. Za moment musiała powtórzyć swą czynność jeszcze kilkakrotnie, w dodatku przy użyciu dużej siły. Zdażył rozboleć ją palec. Przecież to niemożliwe, żeby go nie było. Przecież powinien na nią czekać. Stęskniony. Cóż z tego, że był środek nocy...²⁹.

Namiętność jako składnik miłości Mikołaja do Hanny ma charakter dychotomiczny. W powieściową kreację męskości głównego bohatera wpisana zostaje jego seksualność, idealizowanie ukochanej sprawia jednak, że często deprecjonuje on swoje potrzeby:

Seks jest przyjemny, potrzebny i nie zamierzam tego negować, ale jak ją widzę, to nie myślę o seksie. Chciałbym, żeby na mnie chociaż popatrzyła³⁰.

Hanna jest dla niego obiektem, który zgodnie z tezami Sigmunda Freuda realizowałby obraz kobiety-Madonny, który ma swoje umocowanie

²⁶ R.J. Sternberg, *dz. cyt.*, s. 276.

²⁷ A. Ficner-Ogonowska, *Krok do szczęścia*, Kraków 2012, s. 276-277.

²⁸ Tamże, s. 256.

²⁹ Tamże, s. 284.

³⁰ A. Ficner-Ogonowska, *Alibi...*, s. 91.

w ugruntowanej w umyśle mężczyzny reprezentacji sakralizowanej i niedostępnej seksualnie matki³¹. Kilukrotne przywoływanie wcześniejszego związku Mikołaja z Edytą, w którym cielesne pożądanie szybko zyskało zaspokojenie, służy spolaryzowaniu przymiotów Hanki i wcześniejszej partnerki Starskiego. Przedstawienie Edyty jako kobiety wyrachowanej i egocentrycznej, z którą relacja kończy się niepowodzeniem, akcentuje – ze względu na kontrast – wartości, które Mikołaj odnajduje w Lerskiej, a które prezentowane są jako uniwersalnie poszukiwane przez mężczyzn: troska o innych, dbanie o rodzinę, przywiązanie do tradycji. Uroda nie pozostaje bez znaczenia dla kreacji postaci – obie kobiety są młode, zadbane i wpisują się w obowiązujące we współczesnej kulturze europejskiej kanony piękna. Warto zauważyć jednak, że w przypadku Hanki wygląd zewnętrzny stanowi dopełnienie przymiotów jej charakteru, podczas gdy cielesność dawnej partnerki Starskiego, przywoływana jako nadrzędny atrybut regulujący jej relacje ze światem, ma przede wszystkim za zadanie pogłębiać rozdźwięk z cechami jej osobowości. Sugestie, że Edyta była zimna i skoncentrowana na sobie, pozwalają na umiejscowienie odpowiedzialności za niepowodzenie związku z Mikołajem wyłącznie po stronie kobiety. Jednocześnie autorka sięga po kolejne stereotypowe wyobrażenia dotyczące relacji damsko-męskich – będąc w związku z Hanką, mężczyzna może doświadczać całkowitego spełnienia, ponieważ stawia ona dbałość o bliskich i domowe ognisko przed samorealizacją, relacja zaś Edyty ze znacząco starszym od niej mężczyzną od razu oceniona zostaje jako wyrachowana, nastawiona na czerpanie z niej korzyści i z założenia niemająca nic wspólnego z emocjonalnym zaangażowaniem.

W omawianych powieściach potrzeby cielesne bywają umniejszane w zestawieniu z duchowymi, które często przedstawiane są jako nadrzędne, będące świadectwem pogłębionego życia wewnętrznego bohaterów, ugruntowujące wyobrażenie o miłości, która sprowadzana przede wszystkim do doświadczeń duchowych, nie tylko wydaje się być bardziej doskonała, ale jednocześnie w mniejszym stopniu narażona na prozę codziennego życia. Społeczny dyskurs poruszający kwestie związane z ciałem nie jest wolny od tabuizacji oraz ideologicznego nacechowania, co znajduje swoje odzwierciedlenie również w literaturze popularnej. Prezentowane oczekiwania i dążenia obojga bohaterów powieści Anny Ficner-Ogonowskiej w zakresie namiętności często wpisywane są w stereotypowe wyobrażenia o kobiecości i męskości. Zgodnie z nimi to mężczyzna jest inicjatorem zbliżeń, podczas gdy kobieta przyjmuje je w takiej formie, jaką on im nadaje, a jej bierność wynika z ograniczonej świadomości w zakresie własnej seksualności – dopiero dzięki męskiej dominacji i przewodzeniu może ona uświadomić sobie, czego pragnie:

To powiem ci tylko tyle, że czasami zdarza się tak, iż kobieta z utęsknieniem czeka na Romea, po czym przychodzi do niej ukochany i zachowuje się jak wiking, uświadamiając jej tym samym, że nie chciała Romea, tylko

³¹ S. Freud, *Przyczyunki do psychologii życia mitosnego. O szczególnym typie wyboru obiektu u mężczyzny*, [w:] tenże, *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 169-175.

właśnie takiego wytęsknionego i wyposzczonego wojownika. Kobiety takie są. Czasami wyczekiwanie na romantyka jest równoznaczne z błaganiem o barbarzyńcę³².

Zbliżenie fizyczne to nie tylko wyraz namiętności, ale również przestrzeń, w której najpełniej może realizować się władza mężczyzny nad kobietą, która poddaje się jej, uznając prymarność potrzeb partnera nad własnymi:

Musiał ją mieć. Natychmiast, choćby to miał być ich ostatni raz. [...] Nie musiał używać siły, bo posłusznie szła za nim na górę. [...] Całował ją tak zachłannie, nachalnie, jakby chciał jej udowodnić, że już nigdy nie będzie zwracał uwagi na jej słowa. Nie interesowały go wcale. [...] Wkomponowała się, wpasowała w niego według jakiejś mocno atawistycznej podległości. [...] Poczul się wolny. Mógł robić to, na co miał ochotę. Mógł z nią zrobić wszystko. Czego tylko zapragnął³³.

W powieści więcej starań o podtrzymywanie zaangażowania w związku przypisywanych jest mężczyźnie. Mikołaj pierwszy wyznaje miłość i w tajemnicy organizuje ślub, mający pod każdym względem różnić się od ceremonii, której wspomnienie wywołuje w Hance silną reakcję emocjonalną. Złożeniu przysięgi w kościele przypisywana jest jednak nie tylko funkcja zaświadczenia o tradycji, ale przede wszystkim symbolicznie oddziela ona dotychczas pojawiające się przeszkody od dalszego życia zakochanych. Wart przywołania jest jeden z ostatnich dialogów Mikołaja i Hanki w powieści *Zgoda na szczęście*: w konsekwencji zawarcia ślubu kobieta zdaje się akceptować patriarchalny model związku i oddaje władzę nad sobą w ręce mężczyzny:

- W sumie to jesteś moim mężem, możesz mieć, co chcesz... [...]
- Jesteś pewna?
- Pewna nie, ale wydaje mi się, że możesz spróbować mi rozkazywać³⁴.

Podobną postawę w relacji romantycznej prezentuje również przybrana siostra Lerskiej. Dominika przedstawiana jest jako przeciwieństwo głównej bohaterki: żywiołowa, radosna, wykazująca się inicjatywą, beztroska i często nierozważna. Zamiast zamartwiać się przeszłością, zdaje się w pełni koncentrować na teraźniejszości. Chociaż w odróżnieniu od Hanki jest osobą ekstrawertywną, wyzwoloną i świadomą swojej seksualności, oczekiwania obu kobiet wobec relacji z mężczyznami są tożsame, co tym samym sugeruje uniwersalność damskich pragnień. Dominika bez żalu rezygnuje z aktywności zawodowej, przyjmując rolę wiernej małżonki i oddanej matki. Akceptuje tradycyjny model rodziny i znajduje w nim spełnienie, otrzymując od męża pożądaną stabilność i poczucie bezpieczeństwa.

³² A. Ficner-Ogonowska, *Zgoda...*, s. 327.

³³ *Taż, Krok...*, s. 287-288.

³⁴ *Taż, Zgoda...*, s. 555.

Syndrom Kopciuszka

Wśród różnorodnych wykładni historii Kopciuszka ważne miejsce zajmują odczytania feministyczne; w ich świetle opowieść o dziewczynie, która gubi na balu pantofelek i biernie oczekuje, by jej los się odmienił, jest kreacją kobiety-ofiary. Do podobnej interpretacji odwołuje się obecny w psychologii syndrom zawdzięczający swoją nazwę baśniowej bohaterce. Został on wprowadzony w latach 80. przez Colette Dowling, która posłużyła się postacią Kopciuszka do opisanego zespołu przekonań oraz zachowań grupy pacjentek, które spotkała w swojej praktyce terapeutycznej. Kobiety, których funkcjonowanie miało wskazywać na rozwinięcie się syndromu Kopciuszka, pozostawały w emocjonalnej zależności od mężczyzn, która przyjmowała charakter patologiczny. Oczekiwały, że zostaną otoczone opieką sprowadzającą się do rozwiązywania za nie życiowych trudności oraz podejmowania ważnych decyzji w sprawach, które ich dotyczą. W najbardziej rozpowszechnionych wersjach baśniowego mitu bohaterka nie inicjuje żadnych działań, by zmienić charakter swoich relacji z opresyjną macochą, przez co dopiero pojawienie się księcia i jego aktywność wpływają na jej dalsze losy. Podobnie w syndromie Kopciuszka, to na mężczyznę projektowana jest rola wybawiciela. Uzależniając się od partnera, którego często idealizuje i z którym wiąże trudne do spełnienia – bo odrealnione – oczekiwania, kobieta odsuwa od siebie odpowiedzialność za swoje życie. Jej asymetryczna relacja z mężczyzną może nabierać destruktywnego charakteru, ponieważ opiera się na zanegowaniu indywidualnej rezyliencji³⁵. Psychologowie zauważają, że funkcjonowanie naznaczone syndromem Kopciuszka nie musi oznaczać bierności zawodowej, ale aspiracje związane z pracą są ograniczane na rzecz koncentrowania się na realizowaniu tradycyjnej roli płciowej³⁶.

W romansowym schemacie Kopciuszka duże znaczenie mają przeszkody, które muszą zostać pokonane, aby bohaterowie mogli być razem i osiągnąć wspólne szczęście. Sposób przedstawienia owych trudności w przywoływanych powieściach można uznać za jeden z najciekawszych elementów w psychologicznym portrecie postaci. Główna bohaterka funkcjonuje w sposób, którego analiza wyczerpuje kryteria diagnostyczne zaburzenia po stresie urazowym³⁷. Literacki czas przedstawiony rozpoczyna się rok po śmierci rodziców i nowo poślubionego męża dziewczyny, którzy giną w wypadku samochodowym. Najczęściej nie dopuszcza ona do siebie emocji wywołanych stratą, co sprawia, że psychologiczny proces przepracowania żałoby zostaje zamrożony. Hanka mówi o sobie, że jest jak kamień³⁸, chce, by ktoś przejął odpowiedzialność za jej życie i powiedział, jak

³⁵ S. Saha, T.S. Safri, *Cinderella Complex: Theoretical Roots to Psychological Dependency Syndrome in Women*, „The International Journal of Indian Psychology” 2016, no. 3/3/8, s. 118-122.

³⁶ S. Saha, T.S. Safri, *Development and Validation of the Cinderella Complex Scale (A Measurement of Women's Dependency Syndrome)*, „Psychology in India” 2015, no. 5 (1), s. 40.

³⁷ M. Seligman, E. Walker, D. Rosenhan, *Psychopatologia*, tłum. J. Gilewicz, A. Wojciechowski, Poznań 2003, s. 199.

³⁸ A. Ficner-Ogonowska, *Alibi...*, s. 13.

ma funkcjonować³⁹, omdlewa, słysząc imię zmarłego ukochanego⁴⁰. Liczne somatyzacje (ból i zawroty głowy, brak apetytu, senność) mają wskazywać na jej kruchość. Opisy słabości ciała głównej bohaterki są wykorzystywane przez autorkę jako chwyt retardacyjny w istotnych dla przebiegu fabuły momentach; siły fizyczne opuszczają Hanę na przykład w chwili, gdy Mikołaj inicjuje rozmowę o przeszłości ich relacji. Reakcje kobiety bardzo często mają charakter unikowy, do czego przyznaje się w rozmowie z przybraną siostrą:

Zrozum, nie potrafię wspominać. Nie potrafię o nim [zmarłym mężu – przyp. A.P.] myśleć. Nie potrafię oglądać zdjęć. Tych ostatnich nie obejrzałam ani razu. Leżą na regale w sypialni w zaklejonej kopercie, której boję się choćby dotknąć. Ta koperta straszy mnie prawie każdej nocy. Wydaje mi się, że jestem silna. Jednak są sprawy ponad moje siły. Nie potrafię teraz myśleć o tym, co razem przeżyliśmy, bo zwariuję. Rozumiesz? Mam w głowie zamknięty pokój [...], do którego panicznie boję się wejść. Nie chcę się w nim znaleźć. Nigdy. Rozumiesz? Nigdy!⁴¹

W cyklu powieściowym na drodze do szczęścia zakochanych nie pojawiają się obiektywne przeszkody zewnętrzne w postaci odmiennego statusu społecznego lub majątkowego, działań zazdrosnych rywali, fałszywych informacji na temat któregoś z bohaterów, opóźniające bycie razem. Jest to romans osób bogatych, wychowanych w podobnych wartościach, mających tożsamy punkt widzenia na kwestie istotne w perspektywie wspólnego życia. Największą barierą, która ich dzieli i mimo obustronnej deklaracji miłości bardzo długo podaje w wątpliwość szansę na szczęśliwe wspólne życie, jest psychika Hanki. Odcinanie się od wspomnień i związanych z nimi uczuć⁴² sprawia, że trauma jest przez nią odtwarzana wciąż na nowo, a ona przyjmuje postawę pasywną, bezwolnie poddając się temu, czego doświadcza.

Przekonania oraz funkcjonowanie żeńskiej bohaterki korespondują z syndromem Kopciuszka. Jego wykształceniu się sprzyjają poglądy i rady najbliższych kobiecie osób; pani Irenka, powołując się na istnienie boskiego planu, przekonuje Hanę, że jej życie odmieni się wraz z pojawieniem się w nim mężczyzny. Jedynym zadaniem dziewczyny jest przyzwolenie na to, co przyniesie los⁴³. Najlepsza przyjaciółka, bazując na własnych przeżyciach z wczesnego dzieciństwa spędzonego pod opieką destrukcyjnego ojca, wierzy, że właściwy partner jest w stanie odegrać rolę terapeuty, przy którym kobieta może w końcu przestać udawać silną⁴⁴. Niespodziewanie zaatakowana na parkingu przez chorą psychicznie, która szarpie ją i obraża, Lerska popada w stupor, nie jest w stanie wykonać żadnego ruchu oraz

³⁹ Tamże, s. 219.

⁴⁰ Tamże, s. 112.

⁴¹ Tamże, s. 252-253.

⁴² Tamże, s. 267.

⁴³ Tamże, s. 13.

⁴⁴ Tamże, s. 46-47.

pozwala na siebie krzyżeć i bić się do czasu, aż na ratunek przybędzie jej Mikołaj, który choć nie wie, gdzie Hanka przebywa, bez problemu odnajduje ukochaną i ratuje ją z opresji⁴⁵.

Anna Ficner-Ogonowska kreśli postaci głównych bohaterów swoich powieści zgodnie ze stereotypowym wyobrażeniem słabej kobiecości i silnej męskości. Hanka nie podejmuje adekwatnych wysiłków, by zmienić swoje życie, pozwala, aby emocje i wydarzenia przytłaczały ją swoją intensywnością. Wobec takiej kreacji postaci bohaterki głównym zadaniem mężczyzny jest wzięcie na siebie ciężaru odpowiedzialności nie tylko za rozwój rodzącego się uczucia, ale również za sam obiekt miłości:

Chciał zdusić jej wszystkie złe wspomnienia. Nagle poczuł się silny. Musiał być silny za siebie i za nią! Musiał zachować spokój i rozwagę⁴⁶.

Mikołaj ma być dla Hanki terapeutą, który umożliwi jej uporanie się z traumatyczną przeszłością. Wymusza to na nim zanegowanie własnych potrzeb i podążanie za tym, co w danej chwili najlepiej współgra ze stanem emocjonalnym kobiety. Wejście w rolę opiekuna sankcjonuje spolaryzowane spojrzenie na Hankę, widoczne szczególnie na początku ich znajomości, gdy jest ona dla niego zarówno obiektem pożądania (choć mocno negowanego, dzięki czemu uczucie długo sprowadzane zostaje wyłącznie do sfery duchowej), jak i dzieckiem:

To dziwne, ale dostrzegął w niej jednocześnie mądrą i dojrzałą kobietę i małą dziewczynkę, którą trzeba się zaopiekować⁴⁷.

– Nie martw się, teraz już nic ci nie grozi⁴⁸.

Predyspozycja do wejścia w rolę Kopcuszką uwidoczniła się w retrospektywnych odniesieniach do wcześniejszych relacji interpersonalnych bohaterki. Pierwszy mąż także przedstawiany jest jako wybawiciel, którego wpływ przemienia ją ze skoncentrowanej na nauce prymuski w radosną i pełną życia dziewczynę⁴⁹. Brak otwartości na przeżycie żałoby po jego śmierci może zostać odczytany jako niegotowość kobiety do wzięcia pełnej odpowiedzialności za swoje życie i pojawiające się w nim uczucia. Zmierzenie się z bólem wywołanym stratą wymaga wysiłku, którego bohaterka chciałaby uniknąć. Proces powrotu do wewnętrznej równowagi jest modyfikowany przede wszystkim przez czynniki zewnętrzne, których Lerska aktywnie nie poszukuje, gdyż jej dominującą reakcją w sytuacjach trudnych jest korespondująca z biernością dekompensacja.

Literacki obraz kobiety zostaje dopełniony przez jej stosunek do ojca. Jako pierwotna figura przywiązania (zgodnie z teorią Johna Bowlby'ego⁵⁰),

⁴⁵ Tamże, s. 256–259.

⁴⁶ Tamże, s. 581.

⁴⁷ Tamże, s. 115.

⁴⁸ Tamże, s. 118.

⁴⁹ *Taż, Krok...*, s. 55.

⁵⁰ J. Bowlby, *Przywiązanie*, tłum. M. Polaszewska-Nicke, Warszawa 2016.

rodzic wypełnia szczególne zadanie w kształtowaniu obrazu siebie, innych ludzi i otaczającej rzeczywistości u dziecka. Bohaterka mocno idealizuje ojca, co przekłada się na jej stosunek do mężczyzn i znajduje wyraz w stereotypowych wyobrażeniach dotyczących ich powinności oraz roli, związanych przede wszystkim z dbaniem o płęć słabszą. Informacja o jego zdradzie uruchamia w niej uogólnioną reakcję żalu i kładzie się cieniem na przekonaniu o męskości zbudowanej na wierności, honorze i bezwzględnym oddaniu wybrance serca:

Wszyscy byli identyczni. Chodziło im tylko o jedno. Nawet jej kryształowy ojciec okazał się niewiernym draniem. [...] Jej ojciec, rodzinna *super star*, najlepszy z najlepszych, najmądrzejszy z mądrych, jej niedościgniony wzór, okazał się facetem identycznym jak ci wszyscy, których po kolei wyrzucała z pamięci i z serca Dominika, złorzecząc przy tym, ile się tylko dało. A Mikołaj? Jak byłoby z nim? Może nie zdradził jej, bo po prostu nie zdążył?⁵¹

Męskość w świetle stereotypowych uproszczeń

Literatura popularna niejednokrotnie sięga po stereotypowe przekonania funkcjonujące w danym obszarze społeczno-kulturowym, ponieważ umysł ludzki chętnie odwołuje się do uprzednio zinternalizowanych – często też później nieuświadomianych – schematów poznawczych, które pomagają mu unikać na co dzień nadmiernego wysiłku intelektualnego. Autorka *Alibi na szczęście* wpisuje w porządek przyczynowo-skutkowy fabuły oraz w sposób prezentowania postaci i ich wzajemnych relacji liczne uproszczenia korespondujące ze stereotypowym postrzeganiem męskości. Okazywanie emocji jest zachowaniem przypisywanym kobietom, które nie mieści się w normach wyznaczających interakcje męsko-męskie. Silna męskość nie może pozwalać sobie na słabość, która jest tutaj utożsamiana z mówieniem o przeżywanym żalu bądź niepokoju:

Musiał przestać się nad sobą użalać, bo psychoterapia dokonująca się właśnie na oczach przyjaciela nie mogła przynieść mu żadnej ulgi. Zachował się jak baba. Musiał z tym skończyć, zwłaszcza że widział, iż Przemek nie wiedział, jak ma się zachować. Stał przed nim i wgapiał się w niego, tak jakby nie widział go nigdy przedtem⁵².

Przywoływane w tytule każdej części cyklu *szczęście* ma wpływać nie tylko z miłości protagonistów, ale również z akcentowanego przez autorkę przywiązania do domowego ogniska i wartości związanych z rodziną. Ich wyrazem są opisy wspólnych posiłków (które w toku fabuły zdają się mieć silniejszy potencjał więziotwórczy niż rozmowa o emocjach lub problemach), obchodzenie świąt zgodnie z katolicką tradycją, poglądy bohaterów na role płciowe. Nadrzędnym dążeniem mężczyzny winno być

⁵¹ A. Ficner-Ogonowska, *Krok...*, s. 276–279.

⁵² Tamże, s. 186.

zbudowanie domu, spłodzenie syna i posadzenie drzewa⁵³, kobiecym pragnieniem zaś realizowanie zwyczajowych zadań żony i matki. Aktywność zawodowa, szczególnie w przypadku Mikołaja, jest prezentowana raczej jako powinność, świadectwo odpowiedzialności lub męskiej solidarności (gdy Starski przejmuje zobowiązania zawodowe przyjaciela, by ten miał możliwość skoncentrować całą swoją uwagę na nowej partnerce), nie zaś jako źródło satysfakcji. Szansą na samorealizację jest dopiero życie rodzinne, dlatego w przypadku ewentualnego kryzysu – w powieści przykładem takiej sytuacji jest podejrzenie niewierności małżeńskiej – istotniejsze od analizowania stanu emocjonalnego lub refleksji nad potrzebami zdradzonej kobiety staje się przekonanie czytelnika o ważności utrzymania związku. Staraniom tym służy umiejscowianie przyczyn problemów poza relacją małżonków oraz przeniesienie odpowiedzialności z mężczyzny na kobietę, z którą dopuścił się zdrady⁵⁴.

Cykl powieściowy Anny Ficner-Ogonowskiej stanowi reprezentatywny przykład współczesnej polskiej literatury popularnej przeznaczonej dla kobiet, w której tradycyjne postrzeganie ról płciowych dominuje, zajmując uprzywilejowaną pozycję względem otwartości na przekraczanie granic między tym, co kobiece, a tym, co zwyczajowo uznawane za przynależne do sfery męskiej. Odwołania do stereotypowych uproszczeń dotyczących płci wyraźnie wpisują się w konserwatywną wizję życia rodzinnego. Jej szczególnym strażnikiem w tekście staje się pani Irenka (wierna żona i oddana matka, która dobro bliskich zawsze stawia wyżej niż własne, obdarzona życiową mądrością powiernica i pocieszycielka młodszego pokolenia, przekazicielka kultury oraz przykładna członkini Kościoła). Nadmorski dom kobiety jest konsekwentnie przedstawiany nie tylko jako miejsce schronienia w trudnych chwilach, ale przede wszystkim jako ostoją polskości, postrzeganej przez pryzmat przywiązania do religii i stałości tradycyjnego porządku społecznego. Chociaż pisarka zdaje się dążyć do zaspokojenia różnych oczekiwań czytelnicznych⁵⁵, wykreowane przez nią elementy świata przedstawionego nie pozostawiają jednak wątpliwości, że promowany obraz rodziny, relacji międzyludzkich i tytułowego szczęścia nie dopuszcza przekroczenia konwencjonalnych schematów, ale zachęca do ich powielania.

Powieści Anny Ficner-Ogonowskiej można potraktować jako pewien głos w dyskusji, która mogłaby rozwinąć się wokół pytania stawianego przez Agnieszkę Gromkowską-Melosik o to, czy obecnie, w czasach emancypacyjnego wyzwolenia kobiet, postać Kopciuszka nadal jest w stanie odwoływać się do kobiecej i męskiej wyobraźni⁵⁶? Spojrzenie na męskosc i próby jej (re)konstrukcji w literaturze obyczajowo-romansowej znajdują

⁵³ *Taż*, *Alibi...*, s. 89.

⁵⁴ *Tamże*, s. 484–485.

⁵⁵ W tym celu niejednokrotnie sięga po sprzeczne względem siebie rozwiązania fabularne, czego przykładem może być zestawienie przedmałżeńskiej aktywności seksualnej bohaterów z deklarowanym przez nich zinternalizowaniem wartości i norm katolickich lub zmieszanie pozornego wyzwolenia Hanki i Dominiki z odrzuceniem przez nie aktywności zawodowej na rzecz pełnego wpisania ich postaci w patrylinearny porządek.

⁵⁶ A. Gromkowska-Melosik, *dz. cyt.*, s. 71.

swoje dopełnienie w jej relacji do kobiecości. Odwołanie do syndromu Kopciuszka pozwala na pełniejsze odczytanie przekazu wpisanego w sposób kreowania głównego bohatera. Zdaje się on mówić, że jak Hanna Lerska potrzebuje mężczyzny-księcia, który odmieni jej życie, tak każda czytelniczka może założyć, że kierowanie się promowanymi przez autorkę wartościami koncentrującymi się wokół heteronormatywnego i monogamicznego związku, przywiązania do domu i tradycji, przyniesie jej obiecywane w tytułach szczęście.

BIBLIOGRAFIA

- Arcimowicz K., *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotyp*, Gdańsk 2003.
- Bowlby J., *Przywiązanie*, tłum. M. Polaszewska-Nicke, Warszawa 2016.
- Connell R.W., *Masculinities*, Berkeley-Los Angeles 1995.
- Connell R.W., *The Concept of Role and What to Do With It*, „The Australian and New Zealand Journal of Sociology” 1979, no. 15 (3). <https://doi.org/10.1177/144078337901500302>
- Cox M.R., *Cinderella. Three Hundred and Forty-five Variants*, London 1893.
- Dziadek A., *Studia nad męskością*, [w:] *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018.
- Ficner-Ogonowska A., *Alibi na szczęście*, Kraków 2012.
- Ficner-Ogonowska A., *Krok do szczęścia*, Kraków 2012.
- Ficner-Ogonowska A., *Szczęście w cichą noc*, Kraków 2013.
- Ficner-Ogonowska A., *Zgoda na szczęście*, Kraków 2013.
- Filipowicz M., *Men's studies/masculinity studies*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. zbiorowa, Warszawa 2014.
- Freud S., *Przyczynki do psychologii życia miłosnego. O szczególnym typie wyboru obiektu u mężczyzny*, [w:] S. Freud, *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1999.
- Gender: perspektywa antropologiczna. Kobiecość, męskość, seksualność*, red. R.E. Hryciuk, A. Kościańska, t. 2, Warszawa 2007.
- Gromkowska-Melosik A., *Kopciuszek: zagubiony szklany pantofelek i metamorfozy kobiecości*, „Studia Edukacyjne” 2017, nr 46.
- Kobiecość i męskość. Komunikacja, relacje, społeczeństwo*, red. B. Bartosz, Warszawa 2011.
- Martuszevska A., *Architektonika literackiego romansu*, Gdańsk 2014.
- Melosik Z., *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006.
- Morin E., *Duch czasu*, tłum. A. Frybesowa, Kraków 1965.
- Nowacki D., *Ścieżki dostępu. Popularna proza kobieca i krytyka*, „Tematy i Konteksty. Proza Nowa i Najnowsza” 2015, nr 5 (10).
- Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*, red. M. Fuszara, Warszawa 2008.

- Obuchowski K., *Psychologiczne aspekty orientacji temporalnej*, [w:] *Stosunek do czasu w różnych strukturach kulturowych*, red. Z. Cackowski, J. Wojczakowski, Warszawa 1987.
- Saha S., *Development and Validation of the Cinderella Complex Scale (A Measurement of Women's Dependency Syndrome)*, „Psychology in India” 2015, no. 5 (1).
- Saha S., Safri T.S., *Cinderella Complex: Theoretical Roots to Psychological Dependency Syndrome in Women*, „The International Journal of Indian Psychology” 2016, no. 3/3/8. <https://doi.org/10.25215/0303.148>
- Seligman M., Walker E., Rosenhan D., *Psychopatologia*, tłum. J. Gilewicz, A. Wojciechowski, Poznań 2003.
- Skucha M., *Ładni chłopczy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 2014.
- Sternberg R.J., *Dwuskładnikowa teoria miłości*, [w:] *Nowa psychologia miłości*, red. R.J. Sternberg, K. Weis, tłum. A. Sosenko, Taszów 2007.
- Szczepaniak M., *Habitus żołnierski w literaturze i kulturze polskiej w kontekście Wielkiej Wojny*, Kraków 2017.
- Tomasik T., *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.
- Wojnicka K., Ciaputa E., *Wprowadzenie: refleksja naukowa nad społeczno-kulturowymi fenomenami męskości*, [w:] *Karuzela z mężczyznami. Problematyka męskości w polskich badaniach społecznych*, red. K. Wojnicka, E. Ciaputa, Kraków 2011.
- Wymiary kobiecości i męskości. Od psychobiologii do kultury*, red. B. Bartosz, Warszawa 2011.

Aleksandra Pawłowska – absolwentka psychologii i filologii polskiej, zawodowo związana z Akademią Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Zainteresowania badawcze koncentruje przede wszystkim wokół reprezentacji płci oraz psychopatologii człowieka dorosłego w polskiej literaturze popularnej opublikowanej po 1989 roku.
E-mail: aleksandra.pawlowska@amuz.lodz.pl




© 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/>)

RECENZJA
REVIEW

AGNIESZKA CZYŻAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

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



Przeobrażenia w polu literackim

- przemieszczenia, parcelacje, zanikanie
Recenzja książki Elżbiety Winieckiej
Poszerzanie pola literackiego.
Studia o literackości w internecie
(Universitas, Kraków 2020)

STRESZCZENIE

Recenzja dotyczy książki Elżbiety Winieckiej *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie* (Universitas, Kraków 2020). Tekst zawiera rozważania poświęcone ekspansji literatury cyfrowej. Współczesne przemiany w polu literackim mogą być postrzegane z różnych punktów widzenia. W niniejszym artykule najważniejsza okazuje się perspektywa komparatystyczna, stawiająca w centrum zainteresowania relacje pomiędzy rozwojem technologicznym a wspólnotowym życiem i regułami komunikacji, podlegające dziś przyspieszonym przeobrażeniom.

Słowa kluczowe

literatura cyfrowa, pole literackie, poezja najnowsza

SUMMARY

Transitions in Literary Field – Dislocations, Divisions, Disappearance A Review of *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie* by Elżbieta Winiecka (Universitas, Kraków 2020)

This text discusses problems connected with the expansion of digital literature. Nowadays, transitions in the literary field may be perceived from many points of view. In this article, priority is given to the comparative perspective focusing on the relationship between technological development and community life and rules of communication which are now subject to accelerated transformation.

Keywords

digital literature, literary field, nowadays poetry

Literatura i literackość w Internecie to zjawisko budzące coraz szersze zainteresowanie. Dziś już nie tylko specjaliści, którzy postanowili zgłębiać tę problematykę, ale i humaniści związani z innymi obszarami badań próbują zrozumieć fenomen kultury cyfrowej, poszukiwać reguł funkcjonowania, a nawet przewidywać jej przyszłość. W książce Elżbiety Winieckiej *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*¹ znaleźć można odpowiedzi na wiele nurtujących nas dzisiaj pytań. W tym szeroko zakrojonym ujęciu niezwykle istotnych i pozostających w ciągłym ruchu zagadnień, skądinąd konstytutywnych dla przemian w kulturze najnowszej, szczególnie docenić należy świadomie budowany badawczy dystans, a zarazem otwartość wobec analizowanych i interpretowanych, niejako na bieżąco, nowych „artefaktów” pojawiających się w przestrzeni cyfrowej.

Badaczka zaznacza, że spośród wszelkich przejawów bytowania literatury w przestrzeni cyfrowej, do szczegółowych rozpoznań wybiera literaturę elektroniczną, definiowaną jako zjawiska, które „powstają, istnieją i mogą być czytane przy użyciu urządzeń elektronicznych. Ich wydrukowanie, czyli zmiana nośnika, zawsze powoduje nieuchronną utratę lub zniekształcenie części lub całości literackich właściwości utworu”². Na uwagę zasługuje zarówno konsekwencja, z jaką Winiecka eksploruje tak zakreślone pole badawcze, jak i odkrywczość wniosków opartych na rzetelnie zbudowanych podstawach metodologicznych. Rozprawa, od razu dostrzeżona przez środowisko naukowe, doczekała się już aprobatywnych recenzji. W swoim artykule Magdalena Rabizo-Birek nazwała książkę „publikacją rewelatorską – napisaną z pasją, na wysokim poziomie naukowego dyskursu, ale też na tyle przystępną, że można jej obszernie fragmenty omawiać ze studentami”³. Z ko-

¹ E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków 2020.

² Tamże, s. 19. Warto wskazać, że badaczka konsekwentnie (zarówno w tytule, jak i w treści swoich rozważań) stosuje wariant „internet”, jednoznacznie opowiadając się za tą formą zapisu.

³ M. Rabizo-Birek, *W poszukiwaniu sensu istnienia, poetyki i „sensów głębszych” literatury elektronicznej*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 256–257.

lei Mariusz Pisarski w swojej recenzji uznał, że jej niekwestionowane wartości to „oryginalne interpretacje przeczytanych lektur, gruntowna obserwacja życia literackiego w sieci i poza nią, łączenie tradycyjnych i radykalnych spojrzeń na literackość”⁴. Badacz wskazywał

konsekwentne i przekonujące apele o zbliżenie się humanistów do informatyki czy całościowy przegląd stanu badań nad literaturą elektroniczną w Polsce – to niektóre z atutów publikacji, które stawiają ją w czołówce wydanych u nas w ostatnich dwóch latach monografii o literaturze cyfrowej⁵.

Docenione przez Pisarskiego nastawienie „mediacyjne” – pomiędzy współczesnymi „tradycjonalistami” i „nowocześnikami” – uznać można także za sygnał osobistego zaangażowania Autorki w rozwój humanistycznego namysłu nad zjawiskami coraz bardziej stechnicyzowanego świata.

Recenzując książkę Elżbiety Winieckiej na łamach „Czytania Literatury” – zamiast powielać z przekonaniem pochwały dla jej zawartości – warto zadać pytania o zjawiska, które znajdują się stale na horyzoncie rozważań badaczki, ale zostały pozostawione niejako w zawieszeniu. Zmieniły się przecież radykalnie (czego oczywiście Autorka nie mogła, tak jak i my wszyscy przewidzieć) warunki funkcjonowania humanistów w życiu codziennym, edukacji i wymianie naukowej – pandemia niszcząca znany nam świat od początku 2020 roku doprowadziła do przyspieszonych przeobrażeń w sferze komunikacji⁶. Optowanie na rzecz dobrowolnego zbliżenia humanistów z nowymi modelami funkcjonowania w przestrzeni wirtualnej straciło rację bytu – dla większości to „zbliżenie” stało się nie wyborem, przygodą czy też eksploracją nowych obszarów (warunkujących swobodną wymianę kulturową), lecz codzienną koniecznością, co nie zmienia faktu, że dla wielu wciąż pozostaje niedogodnością czy z trudem akceptowanym przymusem.

Zadać można zatem pytanie: czy rzeczywiście Winiecka ukazuje „poszerzanie pola literackiego” czy raczej zarysowuje przemieszczenia w polu komunikacji? Awangardowej poezji cybernetycznej – jednego z głównych przedmiotów zainteresowania badaczki – także przecież dotyczą rozpoznania czynione w sferach współczesnego funkcjonowania poezji (literatury) „nie-użytkowej”, czyli wyrastającej ponad ludyczny czy ideologiczny komunikat. W niezwykle interesujących rozdziałach rozprawy zatytułowanych: „Pragnienie cyberawangardy” czy „Poetki i cyfrowa rewolucja” Winiecka śledzi z uwagą i dogłębnie rozpoznaje zjawiska⁷, które w istocie nie budzą

⁴ M. Pisarski, *Kropka nad „e”*. Porządkowanie literatury cyfrowej, „Porównania” 2021, nr 1 (28), s. 573.

⁵ Tamże.

⁶ Warto tutaj przypomnieć esej Jacka Dukaja pod znaczącym tytułem *Tak wymienia się rdzeń duszy*, w którym twórca przekonywał, że pandemia przyspieszyła przynajmniej o dekadę przemiany komunikacyjne, które, co prawda, nadeszłyby nieuchronnie, jednak globalna katastrofa przekształciła ewolucyjny proces w rzeczywistą rewolucję w obszarze międzyludzkich kontaktów. Zob. <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,25929950,tak-wymienia-sie-rdzen-duszy.html> [dostęp 20.04.2021].

⁷ Na szczególne uznanie zasługuje wnikliwość, z jaką zarysowany został jedyny w książce „portret pojedynczy” – rozdział „Poetyckie remediacje Anety Kamińskiej” to niezwykle interesująca interpretacja poezji, a zarazem wzorcowe „studium przypadku”.

większego zainteresowania nawet najszerzej definiowanej publiczności czytelniczej. Piotr Śliwiński w tekście zatytułowanym *Fermentacja kanonów*, poświęconym poezji ostatnich dwóch dekad, pisał o swoistym „kordonie obojętności”, w którym najnowsza twórczość została „uwięziona”: wyizolowana, a zarazem unieważniona:

Ani nagrody, ani festiwale, ani zaangażowani obserwatorzy, ani wreszcie szkoła nie są w stanie przerwać kordonu obojętności, który otoczył poezję. W środku dzieje się niemało, ukazują się tomy i recenzje, odbywają się pokoleniowe i polityczne utarczki, rozdziela się honory i strąca z pomników, ustala się nowe hierarchie, rewiduje pojęcia, lecz prawie nic z tego nie przedostaje się na zewnątrz. Nie słychać żadnej reakcji, choćby szycerskiej⁸.

Braku zainteresowania wobec poezji (czy literatury w ogóle) nie zmieni przecież formuła jej istnienia w przestrzeni komunikacji. Nowe sposoby kontaktu z literaturą zmieniają procesy poznawcze, lecz nie prowadzą do znaczącego poszerzenia grona rzeczywistych czy też kształtowania kolejnych potencjalnych odbiorców.

Autorka *Poszerzania pola literackiego*, doceniając nowe formy lektury – „czytanie jako działanie” oraz „dzieło jako zdarzenie”, jak brzmią tytułowe formuły jednego z najważniejszych rozdziałów – pisze aprobatywnie:

W przypadku czytania dzieł interaktywnych odbiorca faktycznie podejmuje działania ingerujące w przebieg dzieła. Co więcej, nie może tego nie zrobić, co oznacza, że staje się jego istotną częścią, tworząc wspólną całość z autorskim projektem i jego materialnością. Wydarzenie, jakim staje się każdorazowo percepcja dzieła, jest procesem jednorazowym i jeszcze bardziej złożonym niż akt interpretacji dzieła literackiego⁹.

Złożoność i jednokrotność aktu percepcji nie musi jednak być postrzegana jako zaleta. Zamiast obcowania z tekstem mieszczącego się w ramach egzystencji określanej jako *vita contemplativa* – kontaktu z reguły wielokrotnego i zdolnego trwale przeobrażać tożsamość czytającego – konieczne okazuje się pozostawanie w obrębie modelu znanego pod nazwą *vita activa*, w którym jednak pożądana aktywność z reguły ujawnia swą ulotność i swoistą „przygodność” (zarazem pozostawać może przygodą poznawczą, jak i odsłaniać przypadkowość jej podejmowania). Nie tylko brak właściwych narzędzi staje się w odbiorze problemem dla starszych pokoleń¹⁰, okazuje się nim częściej niezdolność poszerzenia intelektualnego kontaktu

⁸ P. Śliwiński, *Fermentacja kanonów*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 138–139.

⁹ E. Winięcka, *Poszerzanie pola literackiego*, s. 80.

¹⁰ Winięcka pisze: „obcując z obiektami digitalnymi, doświadczamy oporu, który stawiają one próbom zrozumienia. Ten brak narzędzi daje o sobie dotkliwie znać dlatego, że dotyka humanistów, którzy dotąd z reguły poruszali się wyłącznie po znanym sobie obszarze tekstów kultury. Tymczasem nowa rzeczywistość technokulturowa sprawia, że humanista zaczyna się czuć coraz bardziej wyobcowany. Rzecz jasna, nauka kodowania nie jest celem samym w sobie – ma poprzez uświadomienie technicznych właściwości i możliwości narzędzi przyczynić się do przygotowania aktywnego uczestnika cyfrowego świata” (*Poszerzanie*

o emocjonalną sferę lektury. Zresztą sama „materialność” projektów nie jest ich cechą stałą – wiele tekstów wraz z kolejnymi przemianami technologicznymi znika z sieci bez śladu, a jedynym śladem ich istnienia pozostają analizy dokonywane przez badaczy. Z tej perspektywy trwalsza wydaje się papierowa „kruchosc” tomików poetyckich, wydawanych w niewielkich nakładach przez niszowe wydawnictwa – choćby jeden egzemplarz może przecież przetrwać na zakurzonej półce biblioteczej.

Czytelnicy w Internecie tworzą niewielkie grupy, w których udział bywa związany z (często krótkotrwałą) fascynacją konkretnym autorem lub dziełem. Maciej Maryl w książce *Życie literackie w sieci* pisał w roku 2015:

Odbiorcy dobierają się w małe wspólnoty interpretacyjne, w których funkcje kanonu pełnią specyficzne teksty, oderwane od listy utworów cenionych w danej kulturze (np. określony gatunek lub po prostu twórczość danego pisarza). Powstają także wspólnoty pisarskie (przypominające komunikację literacką w pigułce), których użytkownicy publikują własne utwory i wzajemnie komentują swoje teksty¹¹.

Działania o niejako „wsobnym” charakterze cechuje afektywność i doraźność praktyk. W dodatku takie nadawczo-odbiorcze „parcele” dzielą wysokie płoty – zaangażowanie w aktywność jednej z takich wspólnot nie wiąże się z chęcią sprawdzenia, co dzieje się w sąsiednich.

Przemiany w funkcjonowaniu obiegów literackich i krytycznoliterackich wydają się dziś nieuchronne, a nade wszystko nieodwracalne. Badaczka podkreśla z pełnym przekonaniem:

komunikacja literacka w internecie wymaga dostosowania się do narzuconych przez nowe środowisko reguł. Nie chodzi zatem o rozstrzygnięcie, czy blog jest, czy nie jest formą krytyki literackiej (moim zdaniem może nią być), lecz o to, aby wyciągnąć wnioski z faktu, że stanowi on dużo skuteczniejszą formę kontaktu z czytelnikiem niż łamy literackiego czasopisma. Te natomiast stają się wyludniającym się w szybkim tempie rezerwatem znawców, do którego czytelnicy zagląдают jedynie sporadycznie. Musimy się pogodzić, że nowy odbiorca, wychowany w kulturze multimediów, czyta inaczej¹².

Akceptację wobec dogłębných przeobrażeń znanego dotąd humanistom świata utrudniać może jednak wiążący się z nią przymus – jeśli „musimy się pogodzić” ze zmianami, to może nasza zgoda nie jest w istocie potrzebna? Nadto, jeśli nie ma już wyjścia (dróg ucieczki?) z kurczących się z każdym rokiem (miesiącem) rezerwatów, to czy warto jeszcze podejmować walkę z zanikaniem zapotrzebowania na krytyczny osąd literatury?

pola literackiego, s. 362). Tak sformułowany i skądinąd zrozumiały postulat wydaje się jednak wykluczający dla bardzo wielu użytkowników Internetu.

¹¹ M. Maryl, *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Warszawa 2015, s. 18.

¹² E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego*, s. 295.

Być może rzeczywiście w wirtualnym polu literackim wystarczy dzielić się odczuciami wywoływanymi przez konkretne teksty i publikować komunikaty w formule „lubimy/nie lubimy czytać”...

Darmowy (w przeważającej mierze) dostęp do literatury w sieci wzmacnia egalitaryzm zjawiska. Piotr Marecki, badając przemiany ekonomiczne w subpolu literatury cyfrowej, stwierdził, iż „fakt odejścia od medium książki wpływa na decyzję o radykalnych zmianach w subpolu, prymacie ekonomii daru, darmonomii i pominięcia tradycyjnych pośredników pola”¹³. Z pewnością to rodzaj „daru” wyrównującego komunikacyjne szanse (choć reglamentowanego nadal, choćby na płaszczyźnie dostępu do sieci), z drugiej jednak strony w tak funkcjonującej przestrzeni kwantyfikacji „literackości” okazuje się redundantny, a nawet zbędny, jako znak „zamierzchłych” porządków. Zwiększający się w przyspieszonym tempie dostęp do nowych tekstów nie tyle poszerza pole literackich wyborów, ile prowadzi do ostatecznego rozmywania się jego granic.

Rozprawa Elżbiety Winieckiej ujęta została w klamrę wskazującą na granice czasowe rozpoznawanych w niej zjawisk. W pierwszym zdaniu badaczka przyznaje: „Książka ta ukazuje się w momencie, gdy specjaliści coraz częściej zapowiadają koniec takiego internetu, jaki znamy”¹⁴. Sugeruje tym samym, że jej ujęcie pojawia się w momencie przełomowym, a tym samym dotyczy uchwytne etapu procesów „usieciowienia” praktyk związanych z definiowaną bardzo szeroko literackością. Natomiast w ostatnim zdaniu *Poszerzania pola literackiego* pojawia się z kolei optymistyczna¹⁵ uwaga: „Krańce e-literatury nie znaczą zatem jej końca. Przeciwnie – pytanie o nie na nowo czyni aktualnym namysł nad nieoczywistością granic, porządków, dyscyplin i zachęca do pogłębionych rozważań nad jej przyszłym kształtem, statusem oraz zadaniami”¹⁶. Z pewnością można zgodzić się z tym podsumowaniem – nawet jeśli nie podziela się pełnego nadziei projektowania przyszłości e-literatury – i odnajdywać w namowach do namysłu nad „nieoczywistością granic” wskazania o szerszym zasięgu. Książka Winieckiej ma bowiem, oprócz niezbywalnych wartości naukowego rozpoznania, moc inspirującą i aktywizującą. Wyzwania współczesnego świata skłaniają do prób skrywania się za bezpiecznymi palisadami znanych z przeszłości porządków i reguł, warto jednak z otwartością i nadzieją porzucać bezpieczne rewiry, by w zderzeniu (czasem bolesnym) z tym, co nowe, budować nowe płaszczyzny (ponadpokoleniowych) kontaktów i więzi.

¹³ P. Marecki, *Za darmo: ekonomia literatury cyfrowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 470.

¹⁴ E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego*, s. 5.

¹⁵ Swoje wnioski badaczka formułuje w opozycji do tematu jednej z cyklicznych konferencji organizowanych przez światowe Stowarzyszenie Literatury Elektronicznej (ELO), która odbyła się w Norwegii w 2015 roku, pod znamienym tytułem „The End(s) of Electronic Literature”. Należy pamiętać, że o ile każda zmiana w środkach komunikacji przynosi nowe możliwości poznawcze, to zarazem wiąże się z nowymi wyzwaniami – tymczasem w ramach przyspieszonych przeobrażeń technologicznych odbiorca może najwyczejniej nie zdążyć sprostać aktualnym wyzwaniom, bo na horyzoncie już pojawiają się nowe, związane z kolejnym „początkiem” w komunikacyjnych realiach.

¹⁶ E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego*, s. 372.

BIBLIOGRAFIA

- Dukaj J., *Tak wymienia się rdzeń duszy*, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,25929950,tak-wymienia-sie-rdzen-duszy.html> [dostęp 20.04.2021].
- Marecki P., *Za darmo: ekonomia literatury cyfrowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3.
- Maryl M., *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Warszawa 2015.
- Pisarski M., *Kropka nad „e”. Porządkowanie literatury cyfrowej*, „Porównania” 2021, nr 1 (28). <https://doi.org/10.14746/por.2021.1.26>
- Rabizo-Birek M., *W poszukiwaniu sensu istnienia, poetyki i „sensów głębokich” literatury elektronicznej*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5.
- Śliwiński P., *Fermentacja kanonów*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5.
- Winięcka E., *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków 2020.

Agnieszka Czyżak – dr hab., profesor Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, zatrudniona w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej. Zajmuje się badaniem literatury współczesnej powstałej po 1989 roku. Jest współautorem w następujących pracach zbiorowych: *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 przelomu 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, współaut. B. Przymuszała, A. Rydz), *Przeciw śmierci. Opowieść o twórczości Wiesława Myśliwskiego* (2019).

E-mail: agaczysz@amu.edu.pl




© 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/>)

ROZMOWY (NIE TYLKO)
O CZYTANIU
CONVERSATIONS (NOT ONLY)
ABOUT READING

<https://doi.org/10.18778/2299-7458.10.15>

AGNIESZKA PRZYBYSZEWSKA
Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-0821-3030>

Czytanie Literatury
Łódzkie Studia Literaturoznawcze
10/2021
ISSN 2299-7458
e-ISSN 2449-8386



Między drukowanym kodeksem a powieścią na ekranie telefonu

Z Kate Pullinger o zaklinaniu słów,
multimediów i ciał czytelników
w e-literackich opowieściach
rozmawia Agnieszka Przybyszewska¹

¹ Tekst powstał w ramach stypendium NAWA w programie im. Bekkera (numer umowy PPN/BEK/2019/1/00264/U/00001).

STRESZCZENIE

Wywiad, w dużym stopniu skupiony na inter-, multi- i transmedialności cyfrowej twórczości Kate Pullinger, podsumowuje dotychczasowe, bez mała dwudziestoletnie, doświadczenie autorki w zakresie tworzenia literatury elektronicznej (z wyłączeniem projektów adresowanych do dzieci). Z zapisu rozmowy wylania się panoramiczny obraz cyfrowej twórczości artystki, od jej pierwszych eksperymentów z mediami, po najnowsze projekty. Wywiad ukazuje pionierskość wybranych projektów Pullinger, wskazuje na różnorodne związki między poszczególnymi z nich, a przede wszystkim wprowadza czytelników w niezwykle zróżnicowany świat e-literackich tekstów autorki, przybliżając również niedostępne już dziś prace artystki. Jest też okazją do zadania pytań o podobieństwa i różnice w pracy twórczej nad klasyczną drukowaną opowieścią oraz wielomodalnym, nierzadko interaktywnym czy wariantywnym tekstem elektronicznym nieobojętnym na działania czytelnika. Wśród poruszanych zagadnień znalazły się również kwestie takie, jak: włączanie ciała czytelnika i jego fizjologii w akt lektury, problem autorstwa wspólnotowych projektów cyfrowych czy wyzwania stojące przed e-pisarzami dawniej i dziś.

Słowa kluczowe

Kate Pullinger, literatura elektroniczna, *Breathe, The Breathing Wall, Jellybone, Branded, Flight Paths, Landing Gear, A Million Penguins*

SUMMARY

Between a Printed Codex and a Novel on a Mobile Screen

Kate Pullinger and Agnieszka Przybyszewska in Conversation about Conjuring Words, Multimedia and Readers' Bodies in e-Literary Stories

The interview is largely focused on the inter-, multi- and transmediality of Kate Pullinger's digital work. It summarises the author's experience of creating electronic literature over a period of almost twenty years (excluding projects aimed at children). The conversation depicts a panorama of the artist's digital work, ranging from her first experiments with media to her most recent projects. The interview highlights the pioneering nature of some of Pullinger's projects and points out the various links between them. Above all it introduces readers to the extremely varied world of Pullinger's e-literary texts, also familiarising the audience with some of her works that are no longer available. It is also an opportunity to ask questions about the similarities and differences in creating literary work as a classic printed story and as a multimodal, often interactive or variant electronic text that is not indifferent to the reader's responses. Other issues raised in the interview are: involving the reader's body and physiology into the act of reading, the problem of authorship of community digital projects, and the challenges faced by e-writers in the past and nowadays.

Keywords

Kate Pullinger, electronic literature, *Breathe, The Breathing Wall, Jellybone, Branded, Flight Paths, Landing Gear, A Million Penguins*



Ilustracja. Jasmin Thompson², Kate Pullinger

© Jasmin Thompson

Agnieszka Przybyszewska Na początku chciałabym Ci podziękować za znalezienie chwili na tę rozmowę. Twoje powieści i opowiadania nie były raczej tłumaczone na język polski i choć czytelnicy tego wywiadu mają pewnie świadomość, że zdarza Ci się poszukiwać innych niż te najbardziej tradycyjne przestrzeni dla twórczości literackiej (mogli czytać *Fortepian*, nowelizację filmu, którą napisałaś wspólnie z Jane Campion), niekoniecznie znają Twoje teksty digitalne. Wydaje mi się też, że nawet ci, którzy wiedzą, że byłaś laureatką Governor General's Literary Award za *The Mistress of Nothing*, mogą nie mieć świadomości, iż wyróżniono Cię również nagrodą Anne Green Award za, pozwolę sobie zacytować: „wybitną twórczość poszukującą nowych rozwiązań dla tradycyjnych form opowieści i narracji”³. Dlatego cieszę się, że możemy porozmawiać o tworzonej przez Ciebie literaturze elektronicznej, pokazać, jak teksty e-literackie mogą dialogować z literaturą drukowaną. Liczę, że uda nam się również wpisać te rozważania w szerszy kontekst dyskusji o transmedialności, intermedialności i hybrydyczności literackich opowieści. Moje pierwsze pytanie dotyczy, oczywiście, tego, jak to wszystko się zaczęło? Bo przecież byłaś już uznaną pisarką, kiedy zaczęła się Twoja przygoda z tym, co nazywamy *digital writing*.

² Więcej prac autorki można znaleźć na stronie: <https://jsthompson.wixsite.com/jasminethompson/>.

³ <https://wordfest.com/uncategorized/anne-green-award-recipients/> [dostęp 1.04.2021].

Kate Pullinger Moja pierwsza książka, zbiór opowiadań, ukazała się w 1989 roku i potem, w latach 90., nadal publikowałam krótkie formy narracyjne i powieści. Ale poświęciłam wtedy też trochę czasu na uczenie się, jak pisać na potrzeby filmu czy telewizji, więc można by powiedzieć, że już wtedy zaczęło mnie interesować pisanie „dla ekranu”. W tym czasie współpracowałam również z innymi wspaniałymi artystami, choćby z choreografką Gaby Agis (napisałam wtedy tekst do choreografii dla sześciorga tancerzy, całość została potem też sfilmowana⁴). A w 2001 roku zostałam zaproszona, by dołączyć do działającego w tym czasie Center for Online Writing „trAce”.

A.P. To było takie ważne miejsce dla społeczności e-literackiej! Dene Grigar, która zajmuje się też archiwami trAce, wiele mi opowiadała i o nim, i o Sue Thomas, która była chyba inspiracją dla Was wszystkich.

K.P. Oj tak, Sue to wspaniała osoba. A trAce, formalnie związane z Nottingham Trent University, działało chyba przez dekadę. Centrum angażowało się w eksperymenty z publikowaniem hipertekstów w sieci (w co nie byłam włączona), założyło też szkołę pisania on-line. Miałam kilka wykładów gościnnych na zaproszenie Sue Thomas, kiedy koordynowała studia twórczego pisania na Nottingham Trent University, i skontaktowała się ze mną, czy nie poprowadziłbym zdalnie zajęć z pisania opowiadań. Kurs był on-line, ale dotyczył klasycznego pisania, drukowanej literatury, w żaden sposób nie dotyczył kwestii tekstów digitalnych. Był chyba 2001 rok i, jak sądzę, to chyba wtedy pierwszy raz naprawdę wyraźniej dostrzegłam internet jako przestrzeń eksperymentowania i pisania czy artystycznej współpracy. Wcześniej nawet nie rezerwowałam on-line podróży, biletów, nie korzystałam z poczty internetowej.

A.P. Jakże to inne od tego, jak funkcjonujesz, jak wszyscy funkcjonujemy teraz...

K.P. Tak, całkowicie. Kiedy prowadziłam te kursy, naprawdę polubiłam internet jako miejsce myślenia i dyskusowania, przestrzeń współpracy. A dzięki trAce, w 2002 roku, pojawiła się możliwość odbycia rocznego stypendium. Zdecydowałam się na to i w przeciągu tego roku robiłam dużo różnych rzeczy, w tym napisałam kilka tekstów, między innymi *Branded*, które powstało we współpracy z Talanem Memmottem. Jeździłam na konferencje (pamiętam, że byłam nawet na konferencji Organizacji Literatury Elektronicznej w Los Angeles) i po prostu zaczęłam przyglądać się temu, jaki rodzaj twórczości literackiej można znaleźć on-line. Taki zresztą był cel tego stypendium.

A.P. Co wydało Ci się najbardziej interesujące w tej nowej dla literatury przestrzeni?

K.P. Chyba bardziej niż to, co się wtedy w e-literaturze działo, zafascynowały mnie same możliwości, to, co potencjalnie mogłoby się zdarzyć. W trAce uczyłam się podstaw tworzenia stron internetowych: poznałam

⁴ Film, zatytułowany *Dark Hours & Finer Moments*, można obejrzeć on-line: <http://www.gabyagis.com/dark-hours-finer-moments/>.

odrobinę HTML i tego typu rzeczy (jak używać FTP, jak w ogóle umieszczać rzeczy w sieci itd.). Niby opanowałam podstawy, jednak szybko zorientowałam się, że nie mam talentu do projektowania, że projektowanie wizualne nie jest moim powołaniem. Dość wcześnie podjęłam więc decyzję, że jeżeli miałabym działać w tej przestrzeni, to zawsze na zasadzie współpracy, że będę się trzymać pisania i zaproszę do zespołu ludzi, którzy będą dobrzy w programowaniu i projektowaniu.

A.P. Wśród e-literatów zawsze można było znaleźć zarówno takich, którzy uczyli się programować, by tworzyć samodzielnie, jak i takich jak Ty, którym bardziej odpowiada praca w zespole. Mogłabyś opowiedzieć o tworzeniu wspomnianego przez Ciebie *Branded*, o współpracy z Talanem Memmottem?

K.P. Jak wszystko, co wtedy robiliśmy, i to miało miejsce on-line. Zresztą tak samo było na początku mojej współpracy z Chrisem Josephem. Nie pamiętam, gdzie Talan wtedy mieszkał, Chris był w Montrealu. To, w jaki sposób można było współpracować z ludźmi z całego świata, że wcale nie musiało w tym celu znaleźć się z nimi w jednym pokoju, wydawało mi się wtedy ogromną zaletą. Może trochę dziwnie podkreślać to teraz, w czasie pandemii, ale mówimy o czymś, co miało miejsce jakieś dwadzieścia lat temu. Wtedy taka możliwość wspólnej zdalnej pracy bawiła mnie, nawet w jakiś sposób wzywiała.

A.P. To wtedy pierwszy raz sięgnęłaś po dynamiczną typografię czy też połączyłaś w swoich tekstach słowa z obrazem lub dźwiękiem. Jak Ci się pracowało nad opowieścią, kiedy miałaś do dyspozycji takie nowe narzędzia? Jak się odnalazłaś we współpracy z Talanem?

K.P. Ponieważ już wcześniej pisałam dla filmu i telewizji, w gruncie rzeczy spędziłam sporo czasu, rozważając, co w istocie znaczy pisać „dla ekranu”. Oczywiście w telewizji, w filmach, tekst nie pojawia się na ekranie, to jest zasadnicza różnica, ale zastanawiałam się już nad tym, jak inne media mogą wzmacniać tekst. Czulałam więc, jakby to był po prostu kolejny krok. A jedną z rzeczy, jakich nauczyłam się, pracując nad *Branded* i innymi z tych wczesnych eksperymentów, było to, że jak dużej części tekstu można zrezygnować na rzecz innych mediów i jak bardzo trzeba ten tekst jednocześnie ograniczać. Wiele da się przekazać innymi środkami, nie trzeba już potem tego ujmować w słowa. W tamtych czasach (ale właściwie to dotyczy też pierwszych części *Inanimate Alice*) była taka niepisana umowa, że im mniej tekstu na ekranie, tym lepiej. Ludzie nie byli przyzwyczajeni do czytania tekstu na ekranie, więc rozsądniej było ograniczać go do minimum. Również wokół takich kwestii krążyły wtedy moje myśli.

A.P. Według mnie pewnego rodzaju oszczędność w operowaniu słowem i to, że tekst nie powtarza tego, co już zostało jakoś (innymi środkami) powiedziane, to jedno z wyróżników Twojego e-pisarstwa. Ale kiedy mówisz o filmie, nie mogę przestać myśleć o niemych kinie, o filmach awangardowych w rodzaju *Gabinetu doktora Caligari*, w którym tekst wykorzystano przecież w sposób bardzo szczególny. Czy to było dla Ciebie jakąś inspiracją?

K.P. Nie za bardzo... Raczej nie wydawało mi się to wtedy istotne. Ale to ciekawe, właściwie nie myślałam o niemym kinie w ten akurat sposób, a masz rację. Oczywiście widziałam te filmy, więc może to była podświadoma inspiracja?

A.P. Kiedy tworzyłaś *Branded*, współpracowałaś tylko z Talanem Memmotem. Nad kolejnym projektem, *The Breathing Wall*, utworem włączającym ciało czytelnika w akt lektury, tekstem, który domaga się, by go „przeoddychać”, pracowaliście już w trójkę: Ty, Stephan Schemat i Chris Joseph (*alias* babel). Za Twoim ostatnim utworem e-literackim stoi z kolei właściwie cały sztab ludzi. Co się dzieje w takiej sytuacji z autorską odpowiedzialnością za ostateczny kształt dzieła? Co z wolnością pisarza-artysty? Czułaś, że naprawdę możesz poprosić o wszystko, czy też były jakieś ograniczenia, które sprawiały, że praca nad opowieścią stawała się trudniejsza?

K.P. Chyba wolę pracę w mniejszym zespole, z jedną czy dwiema osobami, już choćby dlatego, że łatwiej wtedy wszystkim zarządzać. Ale lubię też rozumieć, co robią ci, z którymi współpracuję – nie jestem programistką, ale podoba mi się, kiedy wiem, co się dzieje. Obaj, i Andy Campbell, i Chris Joseph, są świetni w objaśnianiu tego, nad czym pracują. Prawdziwa współpraca zaczyna się wtedy, kiedy ja mogę zrozumieć, co robią oni, a oni wiedzą, co robię ja, wtedy można wspólnie efektywnie pracować. I oczywiście, im większy zespół i im bardziej zaawansowana technologia – tym trudniej taki stan utrzymać. Zawsze z zainteresowaniem śledziłam wspomnianych przez ciebie pisarzy, którzy wszystko robią sami (jak Christine Wilks, J.R. Carpenter czy Donna Leishman). Podpatrywałam, jak i nad czym pracują. Właściwie to, co robią, to rodzaj digitalnego rękodzieła. Pociąga mnie to, ale zarazem wiem, że sama nie potrafiłabym się w tym odnaleźć.

A.P. Podoba mi się Twoja metafora digitalnego rękodzieła. Myślisz, że o takim rodzaju współpracy, o jakim wspominałyśmy, można mówić też w kontekście literatury „analogowej”, drukowanej? Mam na myśli współpracę pisarzy odpowiedzialnych za warstwę tekstową dzieła i ilustratorów czy twórców książki, którzy tym słowom nadają konkretną formę, „książko-ciało”. W tej przestrzeni też znajdują się artyści, którzy decydują się brać na siebie odpowiedzialność za całość dzieła (jak Brian Selznick w swoich „powieściach w słowach i obrazach”) oraz ci, którzy decydują się na pracę zespołową (w Polsce takim słynnym artystycznym duetem byli Julian Przyboś i Władysław Strzemiński). Widziałabyś podobieństwa między takimi wspólnymi działaniami a współpracą w przestrzeni e-literackiej, o której mówiłaś?

K.P. Najoczywistszym przykładem byłyby tu chyba literatura dziecięca, tam ilustratorzy i pisarze cały czas współpracują. W przypadku tradycyjnej powieści możemy oczywiście mówić o współpracy z wydawcą i całym zespołem edytorów, ale to raczej coś innego, ta współpraca zaczyna się znacznie później. W moich działaniach w przestrzeni digitalnej zawsze zaczynam od wyboru zespołu. To nie tak, że szukam odpowiednich ludzi do współpracy, mając już pomysł i napisany tekst – jeszcze przed rozpoczęciem prac wiem, z kim chciałabym dany projekt tworzyć i od samego początku działamy razem.

A.P. To przypomina nieco „liberackie” współprace, które znam z literatury „analogowej”. Tamci artyści to często przyjaciele, którzy doskonale się znają. Ty też podkreślałaś, że ważny jest dla Ciebie bliski kontakt z tymi, z którymi współtworzysz, rodzaj mentalnego połączenia z nimi.

K.P. I zrozumienie tego, co robią.

A.P. Ogromną rolę odgrywa chyba też zrozumienie narzędzi, którymi możesz się posłużyć, skupienie się na tym, co mogą dać. Doskonale widać to na przykładzie *The Breathing Wall*, o którym już wspominałyśmy. Chciałam od razu spontanicznie zapytać Cię, skąd pomysł, by tekst reagował, „odpowiadał” na oddech czytelnika, ale pewnie musimy zacząć od powiedzenia kilku słów o tym „fizjo-cybertekście”, jak nazwała go Astrid Ensslin.

K.P. To był naprawdę fascynujący projekt... Zostałam przyjęta na tygodniowy kurs dotyczący interaktywności w narracji. Odbył się w Monachium, w 2003 czy 2004 roku, a jednym z wykładowców zaproszonych, by opowiedzieć nam o swoich projektach, był Stephan Schemat. Został z nami przez kilka dni i dużo wtedy rozmawialiśmy, świetnie się dogadywaliśmy. W końcu zdecydowaliśmy się na współpracę. Ubiegałam się o finansowanie w ramach Arts Council England i udało nam się do zespołu wciągnąć jeszcze Chrisa Josepha. Stephan opracował oprogramowanie pozwalające wykorzystywać w dziełach sztuki biofeedback. Jego partnerka, pracująca jako psychoterapeutka, korzystała z tej technologii w swojej praktyce i stąd wzięło się zainteresowanie Stephana tematem. Poszedł jednak o krok dalej, pytając, jak twórczo wykorzystywać taką technologię. Był pionierem artystów softwaru. W tamtym czasie mieszkał w Berlinie, więc kiedy ruszyliśmy z naszym projektem, pojechałam do Niemiec na pewien czas, żeby dowiedzieć się więcej o oprogramowaniu i o tym, jak mogłaby wyglądać nasza współpraca. W takich okolicznościach zrodziło się *The Breathing Wall*. Ale o historii, którą opowiada, myślałam już od jakiegoś czasu. Zresztą łączy się ona z historią z *Jellybone*, to kolejna opowieść o duchach.

A.P. Przypomina też bardzo narrację *Branded*, prawda?

K.P. Tak, łączy się z *Branded*, ale też z tym, że w latach dziewięćdziesiątych i potem, na początku dwutysięcznych, dwukrotnie byłam pisarką-rezydentką (*writer in residence*) w zakładach karnych, w dwóch różnych więzieniach. Wszystkie te historie o więźniach, o skrusze, żalu i wyrzutach sumienia mają swoje początki w tym właśnie okresie mojego życia.

A.P. Pisarka-rezydentka w więzieniach... Pamiętam, że swego czasu na potrzeby powieści prowadziłaś też badania w kasynie, fascynujące. Podoba mi się, jak opowiadane przez Ciebie historie łączą się między sobą, a także wędrują między platformami. Ale wróćmy na chwilę do *The Breathing Wall*, do historii osadzonego w więzieniu Michaela, niesłusznie oskarżonego o zamordowanie swojej byłej partnerki, Lany. Słyszy jej głos (tu pojawia się wątek duchów, o których wspominałaś) i próbuje – podobnie jak czytelnik – odkryć, kto naprawdę ją zamordował. Dlaczego fizjologia, oddech odbiorcy jest tak ważny w tym procesie?

K.P. To właśnie nad tym pracował Stephan. Biofeedback opierał się na mierzeniu twojego oddechu. Żeby doświadczyć opowieści, musiałaś założyć niedrogi zestaw słuchawkowy z mikrofonem, który należało umieścić poniżej nosa. To, do jak dużej części historii dotarłaś, zależało od tego, jak bardzo się zrelaksowałaś.

A.P. Poetyka tej części utworu, której odkrywanie zależało od rytmu naszego oddechu, bazowała przede wszystkim na dźwięku, prawda?

K.P. Stephan był doświadczonym zbieraczem dźwięków. Miał zresztą ogromne zbiory nagrań, które robił przez lata (potrafił pojechać do najbardziej na północ wysuniętego zakątka Niemiec tylko po to, by nagrać szum wiatru czy szum drzew na wietrze albo dźwięk morza). Dźwiękowy kształt *The Breathing Wall* był ściśle powiązany z rytmem oddechu, z wdychaniem historii, z tym, jak te dwa wymiary się ze sobą spletały. Na opowieść składały się też fragmenty narracji (zrobione we Flashu), nad którymi pracowałam z Chrisem Josephem. Stanowiły rodzaj przerywników, zaplanowanych punktów, w których wynurzasz się z dźwiękowego krajobrazu i doświadczasz fragmentu opowieści, by za chwilę znów zanurzyć się w świecie dźwięków.

A.P. Zatem słowa, dźwięki i obrazy uzupełniają się w tej opowieści, współtworzą historię. A oddech czytelnika jest elementem spajającym to wszystko. Sięgnęłaś po rozwiązania, które dziś są bardzo modne, ale nadal trudne dla pisarzy – zaproponowałaś czytelnikowi, by jego ciało nie pozostało obojętne dla opowieści czy procesu lektury. W tym kontekście chciałabym z Tobą porozmawiać o *Breathe*, Twojej ostatniej cyfrowej publikacji. Ta smartfonowa opowiadka ma podobny charakter – czyni miejsce, w którym znajduje się czytelnik, a nawet jego zachowanie, istotnymi w procesie lektury. Ale znów, ponieważ ta „książka” nie ma nic wspólnego z tradycyjnymi drukowanymi publikacjami, musimy chyba zacząć od opisanie tego, jak się ją w ogóle czyta. Co to za opowieść? Mogłabyś powiedzieć kilka słów na jej temat?

K.P. Jasne. *Breathe* to powieść na telefon komórkowy i kolejna historia o duchach. Opowiada o młodej kobiecie, która zaczyna uświadamiać sobie, że może komunikować się ze zmarłymi dzięki technologii – za pośrednictwem smartfonu. Bohaterka nie umie jednak tego kontrolować, ani też zrozumieć.

A.P. *Breathe* różni się też technologicznie od Twoich wcześniejszych projektów, prawda?

K.P. Ta opowieść żyje jako URL. To oznacza, że nie musisz jej ściągać, by do niej dotrzeć, a jedynie wpisać adres internetowy w wyszukiwarkę na swoim telefonie. Technologia pojawia się w *Breathe* na kilka różnych sposobów. Utwór wykorzystuje na przykład trzy API⁵, by wyciągnąć dane z telefonu użytkownika i wprowadzić je do historii.

A.P. I to jest niesamowite, historia nie tylko kradnie nasz czas (do czego jako czytelnicy jesteśmy, powiedzmy, przyzwyczajeni), ale i dane! Oczywiście

⁵ Interfejs oprogramowania aplikacji, ang. *application processing interfaces*.

musimy wyrazić na to zgodę. Ten rabunek jest kluczowy, dane służą potem do stworzenia immersyjnego doświadczenia lekturowego. Bo czytający *Breathę* naprawdę czuje się tak, jakby znalazł się w opowieści o duchach.

K.P. To właśnie jest moim zdaniem najlepsze w tym utworze. *Breathę* używa danych na temat czasu, lokalizacji oraz pogody do spersonalizowania historii, dopasowania jej do konkretnego odbiorcy. Wykorzystany jest też aparat w telefonie czytelnika – zdjęcie zrobione na początku lektury zostaje potem kilkakrotnie użyte w historii. Sfunkcjonalizowane są również właściwości ekranu dotykowego. Opowieść jest responsywna, bywa, że musisz odchylić telefon, by czytać. Jest też taki moment, kiedy wraz z dotknięciem ekranu uzmysławiasz sobie, że właśnie wymazujesz tekst. Zatem i różnego rodzaju haptyczne właściwości telefonu nie pozostają obojętne dla opowieści.

A.P. To fascynujące, w jaki sposób technologia służy w *Breathę* pogłębieniu, odświeżeniu formy opowieści o duchach. Jako czytelnik naprawdę czujesz się nękana/a przez zjawy, doświadczasz podobnych rzeczy, co bohaterka opowieści i tak jak ona nie do końca wiesz, co robić. Żeby lepiej uzmysłowić czytelnikom tego wywiadu, jak to się dzieje, powiedzmy wprost: jeśli czyta się *Breathę* w konkretnym mieście, jego nazwa pojawi się w historii (podobnie jak nazwy ulic i innych miejsc, które odwiedzimy). Kiedy duchy mówią nam, gdzie nas wczoraj widziały, wspominają miejsca, w których naprawdę byliśmy poprzedniego dnia. To czyni lekturę tej opowieści fascynującym, ale i zarazem przerażającym doświadczeniem. Miałam okazję rozmawiać o tym utworze ze studentami i nieźle się bawiłam, patrząc, jak odkrywają, że choć byli poproszeni o przeczytanie tego samego tekstu, każdy mierzył się z nieco inną opowieścią. Wspólnie śledziliśmy nie tylko łatwo dostrzegalne różnice (jak nazwy ulic, którymi szło się poprzedniego dnia), ale też te drobniejsze, nieraz bardzo subtelne i łatwe do przeoczenia. W efekcie scharakteryzowaliśmy *Breathę* jako tekst wariantywny, taki, który zmienia się wraz z każdym czytaniem.

K.P. Jak najbardziej, to właśnie taki tekst. I tak jak powiedziałaś, pewne wariacje są bardzo subtelne i raczej nie zwrócisz na nie uwagi, chyba że ktoś ci o nich powie. Dla przykładu – pogoda w opowieści dopasowuje się do pogody, jaka jest tam, gdzie czytasz. Można wziąć to za zbieg okoliczności. Podobnie dzieje się z czasem i znów – można to uznać za przypadek. Chciałam, żeby wariantywność tekstu była bardzo subtelna, bo widziałam teksty tego typu, takie które wykorzystywały API, i one zawsze były bardzo oczywiste. Na przykład historia zawsze zaczynała się: „Jest 10.32 i jesteś w Londynie” (wiesz, o co mi chodzi, teraz jest 10.32 i jestem w Londynie). To mnie denerwowało, bo było zbyt oczywiste. I tego dotyczyły dyskusje między mną a programistami, z którymi współpracowałam przy *Breathę*. Bo jak tylko zorientowali się, że mogą używać tekstu wariantywnego, chcieli, żeby w opowieści było jak najwięcej takich miejsc. Ale ja nie chciałam, żeby wprowadzać go tylko dlatego, że można; pragnęłam korzystać z niego w historii wtedy, kiedy miało to głębszy sens. Dużo o tym dyskutowaliśmy.

A.P. To niesamowite, że zawsze pytasz, po co korzystać z konkretnych możliwości czy narzędzi, zastanawiasz się, co może zaoferować taka, a nie inna

technologia. I w twoich tekstach służy ona nie tyle uatrakcyjnieniu opowieści, ile wzmocnieniu jej literackości. Bardzo to cenię. A może mogłabyś powiedzieć coś więcej o zespole, z którym pracowałaś? *Breathe* stanowiło część projektu *Ambient Literature*, ale, z tego co wiem, nie współpracowałaś przy tworzeniu go z głównymi programistami pracującymi przy pozostałych utworach, które powstały w ramach *Ambient Literature*. Z czego to wynikało?

K.P. To chyba dlatego, że spotkałam wtedy Teę Ugłow, która kierowała Google Creative Lab w Sydney. Wydaje mi się, że po raz pierwszy spotkałyśmy się w Brisbane na jednym z wydarzeń podczas STORY+ organizowanym przez Queensland University of Technology i Brisbane Literary Festival. W rozmowie z nią wspomniałam, że chciałabym stworzyć opowieść o duchach, wykorzystując smartfon. Zastanawiałam się wtedy, czy Google pracuje nad jakimś rozwiązaniem, które umożliwiłoby projektowanie z telefonu na twoje otoczenie, przeniesienie duchów z historii do pokoju, w którym ją czytasz. Tea wspomniała, że Google pracuje nad taką technologią. Wiele naszych początkowych rozmów dotyczyło tego tematu, możliwych sposobów na stworzenie historii w przestrzeni dowolnego pokoju, i to tak, by nie musiała to być instalacja. Ale w miarę naszych rozmów stawało się jasne, że taka technologia jeszcze nie istnieje (myślę, że do dziś jej nie ma), i żeby zrobić coś takiego, trzeba by było rozmieścić w pokoju bikony⁶, że nie da się tak po prostu zrobić projekcji z telefonu. Ale mimo wszystko, te pierwsze rozmowy przerodziły się w początek naszej współpracy. W tym czasie Google Creative Lab prowadził wspólnie z londyńskim Visual Editions projekt Editions at Play⁷, w ramach którego publikowano książki do czytania na telefonach.

A.P. To świetny projekt i warto też podkreślić, że brali w nim udział pisarze, którzy wcześniej nierzadko eksperymentowali z liberacką, innowacyjną formą drukowanej literatury, np. Reif Larsen, autor *Świata według T.S. Spiveta*. To właśnie Editions at Play opublikowało przecież jego *Entrances & Exits*, smartfonową powieść wykorzystującą interfejs Google Street View.

K.P. A nasz zespół składał się w efekcie ze mnie (oraz projektu *Ambient Literature*), Google Creative Lab i Visual Editions. W projekt została zaangażowana również agencja projektowa Grumpy Sailor Creative, z której usług korzystał główny zespół programistów w Sydney.

A.P. Czyli było wiele osób, z którymi musiałaś negocjować, że chcesz, by *Breathe* było dziełem literackim, a nie technologiczną ciekawostką. A swoją drogą – z wszystkich twoich cyfrowych opowieści ta jest najbardziej... książkowa.

K.P. Fakt. Ale to wyszło od nich, naprawdę, w dużo większym stopniu od nich niż ode mnie, po prostu taka była estetyka, którą wypracowało

⁶ Małe nadajniki wykorzystujące technologię Bluetooth.

⁷ Zrealizowane w ramach tej współpracy projekty (w tym i *Breathe*) można zobaczyć na stronie: <https://editionsatplay.withgoogle.com/#/>.

Editions at Play. Tylko nieliczne publikacje się wylały, jak *Seed* Joanny Walsh, które jest zupełnie nieksiążkowe. Na pewnym etapie naszej współpracy zdecydowano, że użyjemy modelu wypracowanego w Editions at Play, modelu, w którym, jako metafora druku przeniesionego w przestrzeń cyfrową, występują numery stron czy w ogóle strony. Wtedy jakaś część mnie była temu przeciwna, ale koniec końców doszłam do wniosku, że takie rozwiązanie znacznie ułatwia odbiór utworu. W pewnym stopniu właśnie te wpisane w ekran metafory kształtują całe doświadczenie – to, że *Breathe* przypomina książkę, czyni je nieco osobliwym. Ale oczywiście, kiedy już zaczniesz wchodzić w interakcje, dostrzegasz, że ta książka nie ma jednak nic wspólnego z klasycznym kodeksem.

A.P. Bo to „kodeks” na miarę XXI wieku. Z jednej strony potrzebne nam są czytelnice kompetencje, które ukształtowała w nas tradycja, z drugiej – lektura jest tak intuicyjna, że nie trzeba się nad jej mechanizmami zastanawiać. I wydaje mi się, że jest jeszcze jedna rzecz, która tu bardzo pomaga, coś, co znajdziemy też w innych Twoich pracach – raczej zawsze posługujesz się narracją linearną. Konsekwentna linearność to pewnego rodzaju wyróżnik Twojej twórczości, jakbyś lubiła ten rodzaj władzy nad historią. Zakładam, iż to dlatego, że grasz z innymi wymiarami tekstu, często oddajesz kontrolę nad nimi innym (czasem nawet czytelnikom), a przecież jako pisarz, twórca potrzebujesz jakichś narzędzi, by uczynić opowieść koherentną.

K.P. Tak, to zdecydowanie coś, co, dokładnie tak jak mówisz, łączy wszystkie moje teksty. Jest w tym ślad i mnie-pisarki, i mnie-czytelniczki. Taka struktura to też konsekwencja moich własnych preferencji czytelnicznych.

A.P. A chyba wcale nie tak wielu czytelników lubi zanurzać się w nielinearne opowieści. Nie każdy ma ochotę brać odpowiedzialność na siebie i decydować, co stanie się dalej, czy co robić. Nie jesteś też jedyną autorką tekstów cyfrowych, która stawia na linearność. Kiedy myślę o *Breathe*, myślę o nim również w kontekście projektu badawczego R&D⁸, *Ambient Literature*, poświęconego nowym formom literackim, jednego z wielu, w których bierzesz lub brałaś udział. W tym przypadku pełniłaś podwójną funkcję – nie tylko stworzyłaś *Breathe*, jeden z kilku tekstów artystycznych, które powstały w ramach projektu, ale też byłaś jednym z głównych *researcherów*. Mogłabyś powiedzieć coś o samej literaturze ambientowej (*ambient literature*)? Ta koncepcja wydaje się niezwykle aktualna i atrakcyjna dla czytelników, coraz częściej pojawia się też w akademickich dyskusjach.

K.P. Z całą pewnością. Jest atrakcyjna poprzez to, jak definiuje sam, intensywnie się teraz rozwijający, obszar.

A.P. Co jest nowatorskiego w tym spojrzeniu?

⁸ Projekty R&D (*research and development*) pozwalają połączyć badania naukowe (*research*) z działaniami praktycznymi, rozwojem gospodarki, przemysłu, kultury (*development*). W przypadku projektów realizowanych w obszarze kultury i sztuki mają służyć przede wszystkim rozwojowi przemysłów kreatywnych, wdrażaniu nowych rozwiązań technologicznych do świata sztuki.

K.P. Nowatorskiego? Żeby wyjaśnić to w sposób, w jaki zwykle się tego nie ujmuje: rzecz dotyczy wykorzystywania danych do tworzenia literatury. Chodzi też o lokacyjność (*situatedness*). Bo mówimy tu o opowieściach, które związane są z miejscami i o używaniu technologii, by doświadczać ich dokładnie tam, gdzie znajduje się czytelnik. Zatem to przestrzeń, w której czytelnika i jego działania naprawdę stawia się w centrum. *Ambient literature* uwypukla, jak bardzo sposoby, w jakie teksty digitalne mogą włączać odbiorców w opowieści, różnią się od tych, które znamy z druku.

A.P. Kiedy czytałam współredagowaną przez Ciebie książkę⁹, która była kolejnym pokłosiem projektu, zaskoczyło mnie, jak wielką rolę w Waszych badaniach odegrały wywiady z czytelnikami, które pozwoliły Wam sprawdzić, jak odbiorcy reagują na taki rodzaj opowieści. Wielu z nich podkreślało, że po prostu „byli w świecie opowieści”, że nie odróżniali, w którym wymiarze ontologicznym coś się wydarza – w świecie opowieści czy w ich własnym. Zastanawiam się, czy Twoje próby kreowania tego typu doświadczeń czytelniczych nie sięgają *The Breathing Wall*, dlatego pytałam Cię o relację naszego czytania i ciała, oddechu. Kiedy mówiłaś o *Breathe*, też podkreślałaś ten aspekt – chciałaś, by czytelnik pozostał w swojej przestrzeni i by ta przestrzeń stawała się częścią historii. W tym kontekście nie mogę nie myśleć o metalesie, figurze retorycznej pozwalającej elementom świata fikcyjnego wkraczać w realną rzeczywistość (czy też odwrotnie). Jak dla mnie, tworzenie literatury ambientowej to praca właśnie na poziomie metalesy. Ale nie wiem, czy byś się z tym zgodziła.

K.P. Ależ tak, w pełni. Tyle, że kiedy pracuję nad jakimś projektem, nigdy nie myślę o nim w taki teoretyczny, akademicki sposób. To przychodzi później. Myślę nawet, że gdybym próbowała sięgać po takie teorie w trakcie procesu twórczego, to bardzo by to utrudniało pracę.

A.P. Pewnie tak... Wiesz, w kontekście tego „nieświadomego metalesyjskiego pisarstwa” i multimedialności Twoich tekstów zawsze przypominają mi się też dwie metafory z książek Neala Stephensona. Pierwsza to *Metawers* z *Zamieci*, rzeczywistość wirtualna, w której fikcyjne, wirtualne byty i obiekty koegzystują z „normalnymi”, rzeczywistymi ludźmi i przedmiotami. Doświadczenie *Metawersu* ucieleśnia to, co oferuje *ambient literature*, również zatracenie poczucia granic między światami, między tym, co realne, a tym, co zmyślone. Ale wspominałaś też o innej swojej powieści smartfonowej, o *Jellybone*. W jej kontekście przychodzi mi zawsze do głowy *Diamentowy wiek* i *Lekcjonarz*, interaktywna książka, którą Stephenson tam opisywał: multimodalna, dopasowująca się do swojego czytelnika, żyjąca wraz z nim, oferująca najróżniejsze sposoby interakcji. Taka jak *Jellybone*. Mogłybyśmy chwilę porozmawiać o tym wspólnym „smartfonowym lekcjonarzu”? Wiele go łączy z *Breathe*.

K.P. Łączy je przede wszystkim bohaterka. Myślę, że moje utwory różni od tych używających choćby geolokacji to, że nie jest niezbędne, by czytelnicy byli na zewnątrz, na mieście. To dotyczy też *Jellybone*. Jest ku temu wiele

⁹ *Ambient Literature. Towards a New Poetics of Situated Writing and Reading Practices*, eds. T. Abba, J. Dovey, K. Pullinger, Palgrave Macmillan 2020.

powodów. W przypadku *Jellybone* i *Breathe*, ale też zapewne kolejnego projektu, nad którym będę pracować, szczególnie interesuje mnie wykorzystanie jako narzędzia storytellingu smartfonu, tego komputera, który nosimy w kieszeni. Ludzie robią tyle różnych rzeczy na swoich telefonach, więc zastanawiało mnie, co i jak chcieliby na nich czytać, jeśli by się na to w ogóle zdecydowali. Zarówno *Jellybone*, jak *Breathe* wzięły się właśnie z takich rozważań.

A.P. *Jellybone* było też nieco dłuższe niż *Breathe*. To już rzeczywiście powieść smartfonowa, nie opowiadanie.

K.P. Było o wiele dłuższe. Wydaje mi się, że przeczytanie całości zajmowało co najmniej godzinę, może i dłużej, choćby dlatego, że *Jellybone* składało się z 10 rozdziałów. Założenie było takie, by każdy rozdział stanowił może nie do końca samodzielną całość, ale by można było przeczytać go w oderwaniu od całości. Każdy kończył się też cliffhangerem zachęcającym do lektury kolejnego fragmentu. Te rozdziały miały rozmiar takiego fragmentu „na raz” i czułam, że to dla mnie istotne. Zawsze przeszkadzało mi w literaturze elektronicznej to, że czasami nie masz zielonego pojęcia, jak dużo czasu może trwać lektura, kiedy już ją rozpocznie.

A.P. Pamiętam, że w Twoim *Inanimate Alice* była taka informacja i to było naprawdę wygodne.

K.P. Jako czytelnik zawsze czułam się sfrustrowana, kiedy nie wiedziałam, czy potrzebuję jeszcze pięciu minut czy pięciu godzin. W groznawstwie istnieje koncepcja tzw. obietnicy sesji (ang. *session promise*). Sprowadza się ona do tego, że kiedy zaczynasz grać, wiesz, ile czasu Ci to zajmie, czy to będzie dwadzieścia minut czy więcej. I to nie znaczy, że musisz przestać po tych dwudziestu minutach, bo przecież jeśli coś jest dobre i cię wciągnie, będziesz chcieć więcej. Ale to jak z pakietem telewizyjnym – po prostu wiesz, że jest dziesięć godzinnych odcinków. I wydaje mi się, że czytelnicy odbierają to nie tylko jako użyteczne, ale też uspokajające. To właśnie chciałam osiągnąć w *Jellybone* dziesięcirozdziałową strukturą. Niby to dłuższy utwór, ale wiedziało się, że lektura każdego rozdziału zajmie siedem do dziesięciu minut.

A.P. To była też naprawdę wciągająca historia. Mówię „była”, bo dziś już nie mamy do niej dostępu. Nie znoszę tych coraz częstszych problemów z archiwizowaniem, zachowywaniem dzieł cyfrowych. Jestem w stanie zrozumieć, że nie możemy przeczytać prac, które – jak *The Breathing Wall* – powstały bez mała dwadzieścia lat temu, ale *Jellybone*? Przecież opublikowałaś je w 2017 roku... A jak Ty się czujesz, jako twórca, widząc tak wczesną śmierć Twoich utworów?

K.P. Nie poświęcam temu zbyt wiele uwagi, bo zawsze jestem skupiona raczej na tym, co dalej. Choć akurat teraz dużo się nad tym zastanawiam ze względu na nasze rozmowy¹⁰ i śmierć Flasha. Ta ostatnia sprawa, że wszyscy, którzy kiedykolwiek stworzyli coś we Flashu, zaczęli o tym myśleć.

¹⁰ Wywiad powstał przy okazji badań prowadzonych w ramach projektu poświęconego cyfrowej twórczości Kate Pullinger. Pracy nad tym projektem towarzyszą liczne rozmowy o coraz częstszych problemach z dostępem do części utworów oraz o możliwości stworzenia archiwum prac autorki.

A.P. Tak, i problem ten dotknął tak wielu Twoich prac...

K.P. Wielu moich utworów, ale też licznych projektów innych artystów. Ale ja zawsze miałam wrażenie, że dzieła digitalne są w jakiejś mierze bardziej efemeryczne, że musisz się z tym liczyć, pracując w mediach cyfrowych. Możemy powiedzieć, że w pewnym stopniu wszystkie dzieła są efemeryczne, z wyjątkiem tych, które odnoszą ogromny sukces. Jednak, jak powiedziałam, książki drukowane potrafią przetrwać, wciąż mogą być kupowane albo przynajmniej wypożyczane z bibliotek. Od dawna, od samego początku, kiedy internet pojawił się w naszym życiu, Margaret Atwood zwykła mówić, że to wszystko zniknie, kiedy zabraknie prądu, kiedy świat będzie się chylił ku końcowi i nastąpi załamanie branży energetycznej. Książki wciąż będą nam towarzyszyły, internet nie. Wydaje mi się, że zawsze miałam w tyle głowy to, o czym ona mówi. To prawda, że nasz świat jest tak bardzo zależny od tej infrastruktury.

A.P. Ale wróćmy do „katastrofy” *Jellybone*, tekstu, który zniknął, bo przestała istnieć platforma, na której był opublikowany. Byłam oczarowana jego multimedialnością; to linearna, bazująca na słowie historia, której integralną częścią były obrazy, dźwięki, nawet nagrania wideo. Mogłabyś opowiedzieć o pracy nad tym utworem, również o współpracy z Oolipo, startupem, który był jego producentem?

K.P. Oolipo chciało stworzyć dzieło, które wykorzysta afordancje telefonu, więc – podobnie jak w przypadku współpracy z Google Creative Labs – dużo dyskutowaliśmy o tym, jakie w ogóle mamy możliwości. A potem ograniczaliśmy te pomysły do tego, co rzeczywiście było osiągalne. Kiedy myślisz o afordancjach telefonu komórkowego, jest tyle rzeczy do rozważenia: fizyczność samego sprzętu, kompas, są telefony, które mają w sobie też barometr, kryje się w nich nieskończenie wiele rzeczy, których można użyć na potrzeby opowiadania. Ale, jak powiedziałam, to był proces podejmowania decyzji dotyczących tego, co jest osiągalne i co zadziała. Oolipo skupiało się w dużym stopniu na interaktywności i multimediami, na tym, w jak dużym stopniu można je włączyć w historię.

A.P. Włączyliście w nią również media społecznościowe. To znów każe mi myśleć o metalepsie. Kiedy analizowałam *Inanimate Alice*, dużo myślałam o obecności głównej bohaterki w mediach społecznościowych, to było w pełni metaleptyczne, choć tak tego wtedy nie nazywałam. To samo dotyczy Flossie, narratorki-bohaterki *Jellybone*. Ona nawet postowała o tym, jak czyta Twoją powieść, *The Weird Sister*. Czyim pomysłem było uczynienie z postów na Instagramie integralnej części opowieści?

K.P. Dyskutowaliśmy o tym, które media społecznościowe mogłyby zostać zintegrowane z platformą Oolipo, jednak to był przede wszystkim proces odkrywania, które z nich wpasuje się najlepiej w opowieść. Instagram wydał się nam najciekawszy ze względu na sposób, w jaki przekazuje treści wizualne. Rozważaliśmy Facebook, Twitter, ale to Instagram najlepiej pasował do historii. Zastanawialiśmy się nie tylko nad tym, jak włączyć media

społecznościowe do opowieści, w naszych dyskusjach wypłynęła również kwestia tego, czy chcemy odsyłać do zewnętrznych stron poprzez linki, pytanie o to, czy takie rozwiązanie by się sprawdziło.

A.P. I rzeczywiście, część treści z Instagrama została zintegrowana z opowieścią. Co ciekawe, choć nie mogę już czytać *Jellybone*, nic nie stoi na przeszkodzie, bym nadal śledziła konto Flossie na Instagramie. Słowem – choć utwór jest martwy, jedna z jego bohaterek wciąż żyje w mediach społecznościowych. To jest dość... niesamowite. Ale *Jellybone*, głównie dzięki swojej multimedialności, proponowało wiele takich niezwykłych momentów w trakcie lektury. Ja chyba najbardziej pamiętam ten, kiedy pękał ekran telefonu Flossie, a czytelnik widział to na swoim telefonie. Byłam tak zanzurzona w opowieść, także dzięki wciągającej pierwszoosobowej narracji, iż naprawdę miałam poczucie, że i z moim telefonem jest coś nie tak. Widziałas w takim włączaniu w cyfrowe narracje social mediów czy różnego rodzaju multimedii, z których na co dzień korzystamy na naszych telefonach, kolejny etap rozwoju narracji pierwszoosobowej, formy, którą bardzo często (obok technik punktu widzenia) wykorzystywałaś w swoich drukowanych powieściach i opowiadaniach, po którą sięgnęłaś też w wypadku *Jellybone*?

K.P. Nie wiem... Wydaje mi się, iż jedną z trudności przy tworzeniu drukowanych narracji, które wykorzystywałyby media społecznościowe, jest to, że ich konwencje są tak efemeryczne. Szybko się zmieniają, a ty zostajesz z tekstem, który wydaje się z poprzedniej epoki albo w jakimś stopniu przestaje być zrozumiały, myli czytelnika. Z tego powodu niezbyt chętnie z tego korzystałam. W powieściowej, przeznaczonej do druku wersji *Jellybone*, nad którą teraz pracuję (rozwinęłam historię z tej smartfonowej opowieści w powieść drukowaną o tytule *Nightingale*), jest wiele wiadomości tekstowych, ale pojawiają się po prostu jako jedna z form komunikacji.

A.P. A myślałaś o kształcie typograficznym tej powieści w tym kontekście?

K.P. Tak. Drukowana książka będzie przecież musiała zawierać wiadomości od duchów, te otrzymywane na telefon, i one oczywiście znajdą swoje reprezentacje w tekście. Ale nie wiem do końca, jak to zadziała. Jedną z rzeczy, które najbardziej podobały mi się w *Normalnych ludziach* Sally Rooney, powieści, w której też wykorzystano media społecznościowe, było to, że takie wiadomości stawały się po prostu formą dialogu, jednym ze sposobów, w jaki bohaterowie komunikują się ze sobą. I one dokładnie w taki sposób wyglądały na stronie, jeśli rozumiesz, co mam na myśli. Bardzo mi się to podobało, bo było eleganckie i w pełni zrozumiałe zarazem. I nawet jeśli za pięć lat nie będziemy już sobie wysyłać tego typu wiadomości, to nadal będzie czytelne jako zapis rozmowy bohaterów.

A.P. Ja odnajduję właśnie ten rodzaj naturalności opowiadania w Twoich tekstach, i tych drukowanych, i tych cyfrowych. Kiedy w tekstach digitalnych, choćby w *Jellybone* (ale odnosiłam to samo wrażenie w przypadku *Inanimate Alice*), widzę takie wiadomości na ekranie, to wydają mi się one po prostu najbardziej naturalną formą komunikacji. A tak na marginesie

historii „zrobionych” z wiadomości, ale też Twojej pracy nad drukowaną wersją *Jellybone* – wiesz, że niemiecki pisarz Tobor Rode opublikował powieść *The Message: Thriller*, której pierwowzorem była narracja opublikowana na platformie Oolipo? Nazwałabym ją epistolarną – podobnie jak nowomediálny pierwowzór składa się wyłącznie z wiadomości, które bohaterowie wysyłali do siebie. Tę drukowaną wersję można traktować jako rodzaj remediacji, ale może to był też jedyny sposób na ocalenie tekstu po śmierci platformy?

K.P. To ciekawe.

A.P. Wspominam o tym, bo mam wrażenie, że Ciebie też interesują relacje między drukowanymi powieściami a literaturą cyfrową. Kiedy myślę o całym cyklu Twoich opowieści o duchach, o *Branded*, *The Breathing Wall*, potem *Jellybone* i *Breathe* oraz o połączeniach między tym ostatnim a *Jellybone*, przychodzi mi też do głowy powieść *Landing Gear* i wszystkie jej cyfrowe parateksty. Ale nawet nie wiem, od czego mogłybyśmy tu zacząć, nie mam pojęcia, czy w tym wypadku można w ogóle mówić o jakimś tekście, który dał początek wszystkiemu. Spróbujmy to trochę uporządkować i wyjaśnić. Co dla Ciebie było inspiracją, punktem startowym?

K.P. Wszystko zaczęło się od historii o ludzkim ciele, które spadło z nieba na parking supermarketu, którą przeczytałam w „The Guardian”. Ludzie myślą, że mogą polecieć na gapę, ukrywając się w podwoziu samolotu – być może liczą na to, że zdołają dotrzeć do ładowni, czy po prostu chcą się tam ukryć. Większość z nich umiera, ale od czasu do czasu komuś udaje się przeżyć taką podróż. Historia z artykułu utkwiła mi w głowie i wielokrotnie do mnie wracała. Rozgrywała się na przestrzeni lat i w różnych mediach wraz z tym, jak o niej rozmyślałam.

A.P. To dość nieprawdopodobne, ale kiedy przyjechałam do Wielkiej Brytanii i zaczęłam czytać *Landing Gear*, trafiłam na podobny artykuł, najpierw w „The Guardian”, potem również w jednej z polskich gazet. Takie historie dzieją się każdego dnia.

K.P. I to chyba częściej niż nam się wydaje. W tym pierwszym artykule, który czytałam, najciekawsze było to, że po tym, jak odnaleziono ciało, dwóch dziennikarzy przeprowadziło śledztwo, by dotrzeć do informacji o zmarłym, bo nikt nie wiedział, kim był ani skąd pochodził. I udało im się to ustalić. Z kolei moje poszukiwania doprowadziły mnie do znalezienia historii, w których ludzie przeżyli.

A.P. Te historie i Twoje poszukiwania rzeczywiście znalazły odzwierciedlenie w *Landing Gear*, opublikowanym w 2014 roku, zatem 13 lat po tym, jak przeczytałas artykuł w „The Guardian”. Jednak nadal nie jestem pewna, czy to ta powieść była pierwsza. W czasie, kiedy nad nią pracowałam (wtedy jeszcze myślałam o innym tytule, *Our Stuff and Our Things*, który w końcu przypadł w udziale ostatniej części opowieści), tworzyłaś też bardzo ciekawy multimodalny projekt z Chrisem Josephem i mnóstwem innych ludzi. Więc może powinnyśmy jednak zacząć od niego, od *Flight Paths*?

K.P. Byłam też zaangażowana w projekt zatytułowany *A Million Penguins*, nie wiem, czy o tym wiesz.

A.P. Oczywiście, to przecież pierwsza szeroko rozpoznawalna *wiki-novell*! Powstawała w 2007 roku pod skrzydłami Penguin Books, a Ty moderowałaś całość z, o ile dobrze pamiętam, Sue Thomas i grupą studentów twórczego pisania z De Montfort University. Pisanie kolaboratywne to w ogóle wielki temat w kontekście twojej twórczości. Tyle że związane z *Landing Gear* kolaboratywne *Flight Paths* jest wyjątkowe poprzez swoją multimedialność.

K.P. Wspomniałam o *A Million Penguins*, bo *Flight Paths* było po części reakcją na tamten projekt. *A Million Penguins* trwało przez pięć tygodni jako Wiki i było niezwykle chaotycznym, stresującym i ekstremalnym doświadczeniem. Uczestniczyło w nim bardzo wiele osób i mieliśmy problemy z wandalami. Kiedy *A Million Penguin* dobiegło końca, a ja i Chris zastanawialiśmy się nad nowym projektem, nad którym moglibyśmy pracować równolegle z toczącym się już całkiem długo *Inanimate Alice*, interesowało mnie, jak mogłaby wyglądać współpraca na etapie zbierania materiałów do projektu, zorganizowana on-line, w formie otwartego forum. Byłam ciekawa, co ludzie wnieśliby do takiego projektu. I to właśnie zrobiliśmy – założyliśmy blog i agregator treści. Wydaje mi się, że to Netscape Navigator umożliwił ci stworzenie strony i zebranie na niej wszystkich materiałów w taki sposób, że przypomniało to TweetDeck, jedną z platform, która pozwala ci otworzyć wiele kanałów Tweetera w tym samym czasie. Pozwalało to, powiedzmy, zebrać rozproszone media i umieścić je wszystkie na jednej stronie.

A.P. Dobrze, ale czy to pomogło Wam stworzyć opowieść? Bo pamiętam, że ludzie wysyłali Wam i umieszczali na tej stronie filmy, nagrania audio, teksty, pomysły, słowem – masę materiałów, których mogliście potem użyć, ale zastanawiam się, czy tego nie było za dużo.

K.P. Nie, bo to nie przypominało *A Million Penguins*. W tamtym projekcie brały udział tysiące ludzi, tu nie było ich aż tak wiele i to były głównie osoby, które w jakiś sposób były nam znane, nawet jeśli niekoniecznie osobiście. Więc zdecydowanie łatwiej się zarządzało tym wszystkim. Zaś same materiały były pożywką dla naszych rozważań, dla mojego i Chrisa myślenia o historii.

A.P. Jest chyba jeszcze jedna ważna różnica – w przypadku *A Million Penguins* uczestnicy mieli też możliwość edytowania tekstu, nawet jego ostatecznej wersji (choć prawdą jest też, że raczej niewielu z nich korzystało z tej możliwości). Zaś w przypadku *Flight Paths* to Ty i Chris ostatecznie stworzyliście całość. Dobrze myślę?

K.P. Te konwersacje on-line i łączenie treści oraz późniejsze fragmenty opowieści, za którymi stoję ja z Chrisem i które złożyły się ostatecznie na *Flight Paths*, to właściwie dwie oddzielne fazy projektu.

A.P. I nie tylko finalny efekt projektu, sześcioczęściowy utwór e-literacki, ma multimodalny charakter, była taka również kolaboracyjna, on-line'owa

praca nad nim. Myśleliście z Chrisem o *Flight Paths* jako jakimś rodzaju rozwinięcia drukowanej opowieści, nad którą pracowałaś, czy raczej postrzegaliście projekt jako inną, odmienną medialnie, inkarnację tej samej historii?

K.P. Zawsze, od samego początku naszych otwartych rozmów on-line o *Flight Paths* (jeszcze zanim projekt powstał), wiedziałam, że napiszę też powieść. Ale nie myślałam o tym, jaka ta powieść będzie, dopóki do niej nie usiadłam. Zawsze patrzyłam na te teksty jako części większej całości.

A.P. A co z innymi paratekstami *Landing Gear*? Mogłabyś opowiedzieć trochę o stworzonym w duecie z Andym Campbellem nowomediálním *Duel*?

K.P. Andy i ja dostaliśmy finansowanie na wspólną realizację tego projektu. Wtedy chyba jeszcze ciągle miałam nadzieję, że tradycyjny mainstreamowy wydawca mógłby być zainteresowany tego typu utworami cyfrowymi. Próbuję sobie przypomnieć, kiedy przestałam...

A.P. To smutne, że przestałaś.

K.P. Niekoniecznie. Wydawcy nie muszą interesować się takimi pracami. Mają swój model biznesowy, który pozwala im zarobić krocie. Inaczej wykorzystują technologie cyfrowe do wprowadzania innowacji, skupiają się nie na samej zawartości, ale na cyklu produkcji i dystrybucji i tym podobnych kwestiach. Nie muszą myśleć o nowych formach narracji, to, czym dysponują, wystarcza im w zupełności.

A.P. Ty jednak nieustannie pracujesz nad projektami, które zmuszają wydawców do myślenia o przyszłości storytellingu. I w pewien sposób jednak odniosłaś sukces w przypadku *Landing Gear*.

K.P. Z *Landing Gear* doszłam włączeniu tych dwóch przestrzeni zapewne najdalej, jak się da.

A.P. Wiązało się to pewnie też z tym, z jakim wydawnictwem wtedy współpracowałaś.

K.P. A nawet z konkretną osobą w tym wydawnictwie.

A.P. Masz na myśli Meghan MacDonald?

K.P. Tak, teraz pracuje w Wattpad¹¹ (od trzech czy czterech lat), ale wtedy była związana z działem projektów cyfrowych w Penguin Random House i miała odwagę trochę poeksperymentować. Udało jej się wykorzystać część budżetu przeznaczonego, jak sądzę, na marketing, by udostępnić *open source* kod i mark-upy (adiustacje) pierwszych trzydziestu stron *Landing Gear*, co umożliwiło ludziom tworzenie własnych API z ich wykorzystaniem.

A.P. Niektóre z cyfrowych paratekstów *Landing Gear* nie zaistniałyby pewnie bez jej pomocy. Jednym z nich była interaktywna mapa powieści. To

¹¹ Popularna platforma zrzeszająca bez mała 100 milionów czytelników i pisarzy z całego świata, służąca do dzielenia się twórczością (www.wattpad.com). Współpracuje m.in. z Penguin Random House UK, Macmillan Publishers oraz Sony Pictures Television czy Hulu.

był pomysł Meghan czy Twoja inicjatywa? Mogłabyś powiedzieć coś więcej o tej mapie i jej funkcji?

K.P. Kiedy Meghan zaczęła pracować z programistami z Penguin nad stworzeniem API, zaczęliśmy się zastanawiać, co można by z nim zrobić i wtedy z naszych dyskusji zrodził się pomysł na interaktywną mapę. Na początku rozważyliśmy udostępnienie w formie API całej powieści, ale to, oczywiście, niosło ze sobą problemy z prawem autorskim i dlatego ograniczyliśmy się do pierwszych trzydziestu stron.

A.P. Inny projekt, który Meghan MacDonald uczyniła możliwym, to hackathon w San Francisco. Wtedy te pierwsze 30 stron *Landing Gear* udostępniono uczestnikom, by mogli remiksować tekst, zrobić coś swojego na bazie Twojej powieści. Jeden z uczestników, David Harris stworzył nawet (z niewielką pomocą Billa Leviena) bota, który tweetował jako bohater *Landing Gear*. Jak się czułaś, widząc, jak Twoja opowieść jest przepisywana przez innych, jak Twój bohaterowie wchodzi w nowe relacje w nowych tekstach i nie należą już wyłącznie do Ciebie?

K.P. Wiesz, to było naprawdę ciekawe doświadczenie, dobrze się bawiłam. Praca z ludźmi od technologii i programistami zawsze sprawiała mi przyjemność, pewnie dlatego, że ci, z którymi się spotykałam, zawsze lubili literaturę. Mimo że przychodzili ze świata technologii, naprawdę interesowali się formą książki, tym jak można ją zmienić czy z nią grać. To niemal zawsze byli ludzie kochający czytać, więc chcieli myśleć o tym, jak czytanie mogłoby wyglądać w przyszłości.

A.P. Jeśli dobrze rozumiem, mieli też odwagę mówić: „Tak, zrobmy to” czy, czasami, „To akurat może być trudne, ale spróbujemy poszukać innego rozwiązania”.

K.P. Tak, i to jest właśnie to, co zawsze sprawiało mi przyjemność. Cieszyłam się tym wymiarem współpracy, tym „dobrze, zobaczymy; zobaczymy, czy to zadziała”.

A.P. Zależało mi, byśmy rozprawiły się z mitem, że masz dwa oddzielne życia, zupełnie jakby istniały dwie Kate Pullinger: jedna, która publikuje tradycyjne powieści i opowiadania, i ta druga, autorka tekstów cyfrowych. Dlatego chciałabym porozmawiać też o *Landing Gear* jako drukowanej powieści będącej w dialogu z nowomiedialnymi tekstami, książce, na której ostateczny kształt wpłynęły związane z nią utwory cyfrowe. We *Flight Paths* są sceny, w których tekst jest dynamiczny: spada z góry ekranu lub wędruje od jednego jego brzegu do drugiego, a ruchy te związane są z bohaterami i ich punktami widzenia. I choć w drukowanej książce tekst nie może dzwignąć ani się poruszać, w *Landing Gear* sięgnęłaś po podobne rozwiązanie, wykorzystując w tym celu układ typograficzny strony. Wiem, że uwielbiasz takie gry z punktem widzenia bohaterów, ale chciałam zapytać, co było pierwsze – pomysł na wykorzystanie na ich potrzeby dynamicznej typografii w tekście multimedialnym, czy chęć zerwania z tradycyjnym układem drukowanej strony?

K.P. Zdecydowanie tekst interaktywny był pierwszy. A *Landing Gear* dotyka cyfrowości na bardzo wielu poziomach, również jeżeli chodzi o bohaterów powieści, technologia jest wpisana w ich życie.

A.P. Tak, chyba również dlatego, że to tak koherentna, misternie uwarzona opowieść. Ale chciałam Cię zapytać o jeszcze jedną rzecz. W powieści typograficzna gra punktów widzenia pojawia się czterokrotnie, zestawiasz tam ze sobą nie tylko dwie (jak we *Flight Paths*) perspektywy, lecz nawet cztery. Czy takie właśnie odejście od klasycznego układu typograficznego strony było dla Ciebie naturalnym ekwiwalentem tego, co z Chrisem zaproponowaliście w tekście elektronicznym, czy może testowałaś też inne rozwiązania i to okazało się najlepsze?

K.P. Nie. A dodanie kolejnych głosów było naturalnym krokiem.

A.P. A co z układem typograficznym? Rozważałaś na przykład zapisanie zdań w różnych kierunkach?

K.P. Nie, chciałam, żeby tekst był zwarty, ciągły, raczej nieskomplikowany. Ale ciekawe były dla mnie reakcje czytelników na te fragmenty – nazywali je poezją. A ja nigdy nie pisałam wierszy. Znaczący pisałam, kiedy miałam 16 lat, ale poezja to nie jest to, czym się zajmuję, więc bardzo mnie to zaskoczyło. Bardziej myślałam o tych fragmentach jako o fizycznej manifestacji tekstu cyfrowego na stronie.

A.P. W *Landing Gear* jest jeszcze jeden moment, w którym zrywasz z klasycznym układem typograficznym – epilog. Wygląda zupełnie inaczej niż reszta książki. Raczej nie bez przyczyny. Dlaczego zdecydowałaś się nadać mu taki kształt?

K.P. Ze względu na zainteresowanie bohaterki kręceniem filmów dokumentalnych. Po prostu sensowne wydawało się, by był to scenariusz, a stopniowe odkrywanie, że końcowa część *Landing Gear* powinna przybrać taki właśnie kształt, było bardzo przyjemną częścią procesu pisania tego tekstu. Dało mi satysfakcję szukanie rozwiązania i znalezienie go.

A.P. Na koniec chciałabym Cię jeszcze zapytać, czy pracujesz nad jakimś nowym projektem?

K.P. Dużo pisałam poprzedniego lata, ale w czasie pandemii trudno mi znaleźć przestrzeń, by spokojnie zastanowić się nad tym, co chcę robić dalej. Grzebię sobie w różnych pomysłach, koncepcjach. Chętnie rozpoczęłabym jakąś nową współpracę. I marzy mi się spróbowanie stworzenia czegoś z wykorzystaniem tekstu i rzeczywistości rozszerzonej. Pociąga mnie ten właśnie kierunek, bo choć futurologi lubią snuć przypuszczenia, że telefony powoli będą odchodziły w zapomnienie, sądzę, że jeszcze trochę nam potowarzyszą i że oferują bardzo ciekawy sposób wchodzenia w interakcję ze światem. Ale myślę też, że niebawem rozwój mediów wizualnych to coś, z czym muszą się dziś liczyć ludzie lubiący tekst.

A.P. Jeszcze jedno pytanie na podsumowanie naszej rozmowy. Kiedy zaczynałaś swoją przygodę z e-pisarstwem, w czasie stażu w trAce, pracowałaś

nie tylko nad tekstami artystycznymi, o których rozmawialiśmy. Przygotowałaś też *Opening the Space*, dokument-instrukcję dla pisarzy, którzy chcieliby pracować z mediami cyfrowymi. Kiedy patrzy się na niego po tych prawie dwudziestu latach, wydaje się... niezbyt aktualny. Zawierał wskazówki dotyczące tego, jak używać poczty elektronicznej czy jak włączać audio i wideo do swoich tekstów. To wszystko rzeczy wtedy bardzo potrzebne, ale dziś raczej oczywiste. Więc chciałam Cię zapytać, co dziś poradziłabyś tym, którzy teraz, w trzeciej dekadzie XXI wieku, chcieliby zacząć zajmować się tworzeniem literatury elektronicznej.

K.P. Według mnie najważniejsze jest to, że musisz mieć dobrą historię. Może to brzmieć jak komunał, ale to naprawdę ważne. Trzeba mieć dobrą historię w sercu tego, nad czym pracujesz, oby to była historia, którą ludzie będą chcieli czytać lub która ich w jakiś sposób zaangażuje. A jeśli chcesz stworzyć pracę naprawdę dostępną, trzeba myśleć o takich sposobach wykorzystania technologii, platform, które będą szły w stronę sprawiania, że stają się niewidoczne, by czytelnik skupiał się na historii, nie na technologii.

A.P. Bardzo się cieszę, że zwróciłaś na to uwagę! Warto przypominać, że literatura, nawet nowomediałna, bazuje na słowach i na opowieści. To powinien być zawsze punkt wyjścia. To chyba też dobra pointa dla naszej rozmowy, za którą bardzo Ci dziękuję.

Kate Pullinger – nagradzana autorka tradycyjnych powieści i opowiadań oraz literatury elektronicznej. Już po przeprowadzeniu tego wywiadu, w maju 2021 roku, została wyróżniona prestiżową Marjorie C. Luesebrink Career Achievement Award (nagrodą za całokształt twórczości, przyznawaną corocznie przez Electronic Literature Organization). W 2009 roku jej powieść *Mistress of Nothing* zdobyła Governor General's Literary Award for Fiction, jedną z najbardziej prestiżowych kanadyjskich nagród literackich (autorka była również nominowana do Giller Prize), w 2014 pisarka otrzymała również Anne Green Award. Ostatni utwór cyfrowy Pullinger, *Breathe*, nominowano w 2019 roku do New Media Writing Prize.

Oprócz licznych powieści (poza wymienionym *Mistress of Nothing* – choćby *Forest Green*, *Landing Gear*, *A Little Stranger* czy *Weird Sister*) i opowiadań (np. debiutanckiego zbioru *Tiny Lies*) Pullinger napisała, wspólnie z Jane Campion, nowelizację filmu *Fortepian* (dostępną w polskim przekładzie). Obok wspomnianego *Breathe*, do uznanych na całym świecie utworów cyfrowych autorki należą m.in. nagradzany cykl *Inanimate Alice* oraz napisane wspólnie z Chrisem Josephem *Flight Paths: A Networked Novel*. We współpracy z Neilem Bartletem autorka stworzyła też cyfrowy pomnik pamięci, *Letter to an Unknown Soldier*. W jej dorobku znajduje się również libretto na podstawie *Portretu Doriany Greya* Oscara Wilde'a.

Na co dzień Pullinger wykłada twórcze pisanie (*creative writing and digital media*) w Bath Spa University (UK), gdzie kieruje także Centre for Cultural and Creative Industries. Aktualnie jest leaderem projektu *Amplified Publishing*, skupionego na przyszłości rynku wydawniczego w szerokim ujęciu.

Agnieszka Przybyszewska – z wykształcenia filolog i medioznawca, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Pasjonatka wszelkich niekonwencjonalnych form literackich – od antycznej literatury wizualnej, przez liberaturę, po teksty elektroniczne. Współtwórczyni programu twórczego pisania w Uniwersytecie Łódzkim. Stypendystka NAWA w programie Bekkera (2020–2022) oraz w brytyjskim projekcie *Amplified Publishing* (2021–2022), laureatka nagrody im. Czesława Zgorzelskiego za najlepszą literaturoznawczą pracę magisterską w Polsce (2006), wielokrotna stypendystka MEN (2004–2008), autorka książki *Liberackość dzieła literackiego* (2015). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” oraz wielu tomach zbiorowych. Członkini międzynarodowej Electronic Literature Organization (od 2013) oraz polskiego Centrum Badań nad Literaturą Elektroniczną, jedna z redaktorek *The Writing Platform*, a także tłumacz tekstów e-literackich (coraz mniej początkujący). Aktualnie pracuje nad monografią cyfrowej twórczości Kate Pullinger oraz popularnonaukową książką o literaturze elektronicznej. E-mail: agnieszka.przybyszewska@uni.lodz.pl



© 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/>)