

Acta
Universitatis
Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

2(65) 2022



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

2(65) 2022

**Literatura porównawcza
polsko-hiszpańskojęzyczna**

Literatura comparada polaco-española

**Comparative Polish and Spanish-language
literature**

pod redakcją
Anny Wendorff

„Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”
2(65) 2022

LITERATURA PORÓWNAWCZA POLSKO-HISZPAŃSKOJĘZYCZNA
LITERATURA COMPARADA POLACO-ESPAÑOLA
COMPARATIVE POLISH AND SPANISH-LANGUAGE LITERATURE

Numer recenzowany w systemie *double blind review*

REDAKCJA NAUKOWA
Anna Wendorff

REDAKTOR INICJUJĄCY
Agnieszka Kałowska-Majchrowicz

REDAKCJA JĘZYKOWA
Anna Wiśniewska-Grabarczyk – teksty w języku polskim i angielskim
Antonio Lopez Gonzalez - teksty w języku hiszpańskim

KOREKTA TECHNICZNA
Elżbieta Rzymkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
Agent PR

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska
Agencja Komunikacji Marketingowej efectoro.pl

Zdjęcie na okładce: fotografia w domenie publicznego dostępu
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Marstrand,_Don_Quixote_og_Sancho_Panza_ved_en_skillevej,_uden_datering_\(efter_1847\),_0119NMK,_Nivaagaards_Malerisamling.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Marstrand,_Don_Quixote_og_Sancho_Panza_ved_en_skillevej,_uden_datering_(efter_1847),_0119NMK,_Nivaagaards_Malerisamling.jpg)

© Copyright by Authors, Lodz 2022
© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2022

ISSN 1505-9057
e-ISSN 2353-1908

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10851.22.0.Z

Ark. wyd. 17,7 ark. druk. 18,625

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

Spis treści / Table of contents

Anna Wendorff

Wokół komparatystyki literackiej 9

En torno a la comparatística literaria 14

Kamila Żukowska

Staropolskie teksty mistyczne kobiet na tle hiszpańskiej literatury religijnej Złotego Wieku (Teresa z Ávila i Jan od Krzyża) 19

Old Polish mystical texts of women against the background of Spanish religious literature of the Golden Age (Teresa of Ávila and John of the Cross) 43

Małgorzata Gaszyńska-Magiera

W czerwonej Hiszpanii Ksawerego Pruszyńskiego – polskie i hiszpańskie konteksty lektury 45

W czerwonej Hiszpanii by Ksawery Pruszyński – Polish and Spanish contexts of reading 59

Amelia Serraller Calvo

Ryszard Kapuściński y su relación con el realismo mágico: vasos comunicantes 61

Ryszard Kapuściński and his relationship with magical realism: communicating vessels 87

Carlos Dimeo

Grotowski, Kantor y Mrożek: Tres itinerarios del teatro polaco en América Latina 89

Grotowski, Kantor and Mrożek: Three itineraries of the Polish theater in Latin America 106

Magdalena Tosik

- Sfrustrowany detektyw prowadzi kulturowe śledztwo**
O cyklu powieści kryminalnych Pepe Carvalho
Manuela Vázquez Montalbána 109
- The disillusioned detective conducts a culturalist investigation***
On the Pepe Carvalho novels of Manuel Vázquez Montalbán 124

Małgorzata Kolankowska

- Odkrywanie Olgi Tokarczuk – o recepcji *Biegunów* w prasie**
hiszpańskojęzycznej 125
- Discovering Olga Tokarczuk – on the reception***
of Flights in the Spanish-language press 149

Agnieszka Kłosińska-Nachin

- Dyslokacja postzależnościowa. *My zdes' emigranty***
Manueli Gretkowskiej i *Una primavera per a Domenico Guarini*
Carme Riera 151
- Post-dependence dislocation: My zdes' emigranty by Manuela***
Gretkowska and Una primavera per a Domenico Guarini
by Carme Riera 169

Anna Wendorff

- La presencia de Jacek Dehnel en España** 171
- The presence of Jacek Dehnel in Spain*** 181

Tomasz Pindel

- Narodowe inwazje żywych trupów. O argentyńskiej i polskiej**
literaturze zombi (*Ávalos Blacha, Pailos, Dehnel, Ostachowicz*) 183
- National zombie invasions. On Argentinean and Polish zombie***
literature (Ávalos Blacha, Pailos, Dehnel, Ostachowicz) 200

GŁOSY Z TEATRÓW / VOICES FROM THEATERS

Ester Fuoco

Could a robot become a successful actor? The case of Geminoid F 203***Czy robot może zostać odnoszącym sukcesy aktorem? Przypadek Geminoida F*** 219**NAUKI O MEDIACH. O PRZEKAZIE AUDIALNYM /
MEDIA STUDIES. ABOUT SOUND**

Eliza Matusiak

Peryferia narracji w zagładowych opowieściach audialnych 223***The periphery of narration in Holocaust audio stories*** 244

Joanna Bachura-Wojtasik

**Samotność dziecka żydowskiego w Zagładzie na materiale
słuchowisk i reportaży radiowych z lat 1950–2021** 247***The loneliness of a Jewish child in the Holocaust on the material
of radio plays and radio reports from 1950–2021*** 267

Kinga Sygizman

**Nie słyszę, a może słyszę więcej. Projekt dźwiękowy
Katarzyny Michalak i Magdaleny Świerczyńskiej-Dolot** 269***I can't hear, or maybe I can hear more. Sound project by
Katarzyna Michalak and Magdalena Świerczyńska-Dolot*** 283

Paulina Janczak

**Co w trawie piszczy? Rozpoznanie fenomenu roślinnych
źródeł dźwięku pomiędzy ich brzmieniem a znaczeniem** 285***What's up in the grass? Recognition of the phenomenon of plant
sound sources between sound and meaning*** 297

Anna Wendorff*

 <https://orcid.org/0000-0003-0829-6603>

Wokół komparatystyki literackiej

Niniejszy numer czasopisma został poświęcony przedstawieniu, zestawieniu oraz analizie wzajemnych relacji, oddziaływań i dialogu, pomiędzy – z jednej strony, literaturą polską, z drugiej zaś, literaturami języka hiszpańskiego (hiszpańską i latioamerykańską). Jak dowodzi Olga Płaszczewska, podstawowym sensem komparatystyki literackiej jest:

[...] świadome czytanie, czyli poznawanie uniwersum tekstów w ich korelacjach i interakcjach z innymi tekstami, z uwzględnieniem kontekstu kulturowego, w jakim funkcjonują dzieła literackie. Porównanie wskazuje sposób zadawania pytań, sposób postrzegania tekstu w jego odmienności i tożsamości¹.

Dlatego też w tomie zostały poruszone tematy wzajemnych interakcji i korelacji między polskimi i hiszpańskojęzycznymi tekstami literackimi; zarówno procesy konwergencji, jak i dywergencji: literatura polska i literatury języka hiszpańskiego przedstawione zarówno w ich odmienności, jak i tożsamości; postrzegane w ujęciu ponadnarodowym, osadzone w innej/innych kulturze/kulturach.

Autorzy w swoich artykułach, zgodnie z wytycznymi Kasperskiego, starali się, by ich porównania respektowały określone zasady badawcze: miały oparcie w naturze rzeczy, przywoływały jasno i wyraźnie określone *tertium comparationis*

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Hiszpańskiej, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; anna.wendorff@uni.lodz.pl

1 O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 299.

(na jakim dokonywali zestawienia określonych zjawisk literackich). Sformułowali i przestrzegali kryterium porównania oraz wytyczyli sobie cele poznawcze badania komparatystycznego. Jak podkreśla Kasperski, najważniejszy jest bowiem poznawczy efekt porównania: odsłonięcie tego, co wcześniej było niewidoczne w literaturze².

Zamieszczone w numerze tematycznym teksty dotyczą: związków literatury polskiej z literaturą hiszpańską lub/i latynoamerykańską, wzajemnych oddziaływań literatury polskiej i hiszpańskojęzycznej, paralelizmów i różnic między literaturą polską a literaturą/literaturami języka hiszpańskiego, literatury polskiej postrzeganej z perspektywy hiszpańskiej lub/i hispanoamerykańskiej, literatury hiszpańskiej lub/i hispanoamerykańskiej postrzeganej z perspektywy polskiej; adaptacji, imitacji i naśladownictwa pomiędzy literaturą polską a hiszpańskojęzyczną, przekładów literatury polskiej na język hiszpański, przekładów literatury hiszpańskojęzycznej na język polski, wreszcie recepcji literatury polskiej w krajach hiszpańskojęzycznych i recepcji literatury hiszpańskojęzycznej w Polsce. Autorzy tomu, zgodnie z założeniem Płaszczewskiej, komparatystykę literacką w swoich artykułach odnoszą do konkretnych zjawisk³.

Tom otwiera tekst Kamili Żukowskiej, która opisuje trudności porównania literatury hiszpańskiej z literaturą epoki staropolskiej. Autorka zwraca uwagę na brak bezpośrednich kontaktów kulturowych pomiędzy Polską a Hiszpanią, co wpłynęło m.in. na posiłkowanie się przekładem łacińskim lub włoskim dzieł napisanych w oryginale w języku hiszpańskim. Co z kolei nastęrcza trudności w ustaleniu stopnia zależności tekstu źródłowego od tekstu docelowego. Jednak badaczka przyjmuje, że pomimo braku bezpośredniego dostępu do hiszpańskiego oryginału, staropolskie teksty mistyczne oparte na myśli hiszpańskiej zachowują jej integralne elementy. W swoim artykule Żukowska bada wpływ myśli hiszpańskiej na kobiecą literaturę staropolską. Porównuje wybrane staropolskie teksty mistyczne kobiet z tradycją mistyków hiszpańskich Złotego Wieku.

Kolejny artykuł Małgorzaty Gaszyńskiej-Magiery odnosi się do kontrowersyjnego zbioru reportaży Ksawerego Pruszyńskiego z wojny domowej w Hiszpanii (1936–1939) pt. *W czerwonej Hiszpanii* (1937, wydanie pierwsze). Autorka analizuje różne konteksty recepcji tej książki w Polsce międzywojennej i w okresie powojennym oraz w Hiszpanii na początku XXI wieku. Porusza temat uwarunkowań ideologicznych,

2 E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998, s. 331–356.

3 O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 148: „Słuszne wydaje się zatem postrzeganie komparatystyki jako złożonej metodologii postępowania badawczego, którego mechanizmy, strategie, sposoby zastosowania, a przede wszystkim zakres «zainteresowań» warto analizować w odniesieniu do konkretnych zjawisk”.

w jakich powstawały pierwotne reportaże i różnych okoliczności historycznych i politycznych, w jakich były one odczytywane zarówno w języku polskim, jak i hiszpańskim. Praca stanowi przyczynek do analizy hiszpańskiego tłumaczenia *W czerwonej Hiszpanii*, jakie zaproponowali Katarzyna Olszewska Sonnenberg i Sergio Trigán, a które ukazało się w 2007 roku pod tytułem *En la España roja*.

Pruszyński jako jeden z twórców polskiej szkoły reportażu, był prekursorem m.in. Ryszarda Kapuścińskiego, o którym w swoim tekście z kolei pisze Amelia Serraller Calvo. Polski reportażysta w latach 1967–1972 był jedynym korespondentem Polskiej Agencji Prasowej w Ameryce Łacińskiej, a następnie odwiedzał ten kontynent w latach 2001–2005. Badaczka w swoim artykule zwraca uwagę na umiejętne łączenie przez autora literatury faktu z literaturą piękną, przygląda się wpływowi realizmu magicznego na jego twórczość, wpisuje (za innymi krytykami) jego reportaże w nurt dziennikarstwa magicznego (*periodismo mágico*).

Natomiast kolejny artykuł autorstwa Carlosa Dimeo podnosi kwestię wpływu teatru polskiego (w szczególności Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora i Sławomira Mrożka) na teatr latynoamerykański począwszy od lat 60. Badacz wychodzi z założenia, że ci wybitni reżyserzy wpłynęli na teatr iberoamerykański nie tylko teoretycznie, ale również estetycznie, także w zakresie praktyk teatralnych. Upatruje wpływu Grotowskiego na technikę, teorię i praktykę aktorską; Kantora na organizację przestrzeni scenicznej i jej plastykę a Mrożka na dramaturgię absurdu.

Następny szkic Magdaleny Tosik porusza temat powieści kryminalnych o Pepe Carvalho Manuela Vázquez Montalbána. Swoje rozważania badaczka rozpoczyna od porównania autora z innym, bardziej znanym polskiemu czytelnikowi, barcelońskim pisarzem, z Eduardo Mendozą. Jak zaznacza w swoim artykule Tosik, kryminał noir stał się dla hiszpańskich pisarzy narzędziem krytyki kontrkulturowej, rozrachunkiem historycznym z reżimem frankistowskim, miejscem krytyki procesów, które zachodziły w państwie przechodzącym wówczas transformację. Dlatego też nie dziwi fakt, że odbiór cyklu powieściowego o przygodach detektywa Pepe Carvalho jest w Polsce utrudniony właśnie ze względu na wysoki stopień referencyjności kulturowej, na co w swojej analizie zwraca szczególną uwagę autorka. Jak twierdził bowiem George Steiner: „W skrócie można komparatystykę literacką określić jako sztukę rozumienia skupioną wokół możliwości i porażek przekładu”⁴.

Z kolei Małgorzata Kolankowska odnosi się do recepcji *Biegunów* Olgi Tokarczuk w Hiszpanii i Ameryce Łacińskiej. Utwór ten ukazał się w tłumaczeniu Agaty Orzeszek pt. *Los errantes* 23 października 2019 roku, czyli dwa tygodnie po przyznaniu Tokarczuk literackiej Nagrody Nobla za 2018 rok, co jak dowodzi autorka,

4 G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przekł. A. Matkowska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 520.

nie pozostało bez wpływu na jego odbiór. Badaczka podkreśla, że Tokarczuk została uznana w krajach hiszpańskojęzycznych za objawienie dopiero w 2019 roku; pomimo że na rynku wydawniczym funkcjonowały już wcześniej dwa przekłady jej powieści na język hiszpański (*Prowadź swój pług przez kości umarłych*, *Prawiek i inne czasy*). W swoim eseju hispanistka poddała analizie artykuły opublikowane na przełomie 2019 i 2020 roku w hiszpańskojęzycznej prasie; a na ich podstawie doszła do wniosku, że dominują w nich dwie tendencje odczytywania *Biegunów*: lektura biograficzna i uniwersalna. W tym konkretnym przypadku nie tyle przekład sam w sobie stał się przedmiotem badań autorki, co „świadectwa jego odbioru: recenzje (...)”⁵.

W następnej kolejności Agnieszka Kłosińska-Nachin, opierając się na studiach postkolonialnych i studiach nad postzależnością, proponuje kategorię dyslokacji postzależnościowej, którą rozumie jako strategię narracyjną, polegającą na umieszczeniu postaci na styku dwóch miejsc, jedno z nich odnosi się do historii lokalnej, noszącej ślady zdominowania; drugie natomiast jest przestrzenią odblokowanej historii. Swojej analizy dokonuje na podstawie *My zdes' emigranty* (1991) Manueli Gretkowskiej i *Una primavera per a Domenico Guarini* (1980) katalońskiej pisarki Carme Riery. Jak wykazuje autorka, podczas gdy u Gretkowskiej nawiązanie do tożsamości związanej z doświadczeniem wspólnotowym ma postać fantomową, u Riery staje się traumą, która podlega symbolizacji. W swoim wywodzie autorka odnosi się do komparatystyki literatur światowych, komparatystyki prowadzonej „z większą świadomością różnorodnych tradycji teoretycznoliterackich i porównawczych w skali globalnej oraz z poszerzoną świadomością metateoretyczną i etyczną”⁶.

Artykuł Anny Wendorff podejmuje zagadnienie obecności Jacka Dehnela w Hiszpanii. Z jednej strony, odnosi się do odwołań do Hiszpanii wewnątrz jego twórczości: rodu Francisco Goya w powieści *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* (2011) oraz dwóch map (Hiszpania Antyczna i Hiszpania Nowożytna) w książce *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczyc* (2012). Z drugiej strony, powołuje się na tłumaczenie twórczości Dehnela na język hiszpański: powieść *Lala* (2006) przetłumaczoną przez Jerzego Sławomirskiego i Annę Rubió jako *El jardín de Lala* (2012) i osiem wierszy poety wewnątrz tomu *Poesía a contragolpe. Antología de poesía polaca contemporánea (autores nacidos entre 1960 y 1980)* w wyborze i tłumaczeniu Abła Murcia, Gerardo Beltrána i Xaviera Farré (2012). Analizie zostaje poddany jeden z wierszy z antologii zatytułowany *Mecenas Federico G.L. dyktuje pozew (El abogado Federico G. L. dicta una citación)*.

5 O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 243.

6 A.F. Kola, *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 61.

Do Dehnela nawiązuje w swoim szkicu również Tomasz Pindel, ale już w zupełnie innym kontekście, tym razem literatury zombie. Przedstawia on bowiem analizę porównawczą wybranych utworów z tego nurtu z Polski (Jacek Dehnel, Igor Ostachowicz) oraz Argentyny (Leandro Ávalos Blacha, Matías Pailos). Zwraca uwagę na podobieństwa w wykorzystaniu w obydwu literaturach motywu żywego trupa jako metafory zmian społecznych i politycznych. Swój wywód zaczyna od kluczowych dla tego nurtu dzieł filmowych i literackich. Następnie odnosi się szczegółowo do hispanoamerykańskiej literatury zombie, wskazując na jej trzy podtypy: narracje katastroficzne, narracje symboliczno-metaforyczne oraz utwory eksperymentalne. Później autor charakteryzuje polskie teksty o zombie, poddając szczegółowej analizie *Ale z naszymi umarłymi* Dehnela i *Noc żywych Żydów* Ostachowicza.

Mam nadzieję, że wyniki badań zaprezentowane w tych artykułach wzbogacą wiedzę na temat polsko-hispańskojęzycznej literatury porównawczej i przyczynią się do dalszego jej rozwoju. „Bo komparatystyka to nie tylko jedna z dynamicznie rozwijających się dziedzin badawczych, ale również, a może przede wszystkim, postawa epistemologiczna, a więc sposób poznawania niepoznanego, oswojania nieoswojonego, zawłaszczania niezawłaszczonego, zagospodarowywania – niezagospodarowanego”⁷.

⁷ E. Szczęsna, *Wprowadzenie. Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesans*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*. Tom 1, *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Universitas, Kraków 2010, s. 6.

En torno a la comparatística literaria

Este número de la revista se ha dedicado a la presentación, cotejo y análisis de las relaciones mutuas, las interacciones y el diálogo entre, por un lado, la literatura polaca, y por otro lado, la literatura en lengua española (española y latinoamericana). Tal y como asevera Olga Płaszczewska, el sentido básico de los estudios literarios comparados sería

[...] la lectura consciente, es decir, conocer el universo de los textos en sus correlaciones e interacciones con otros textos, teniendo en cuenta el contexto cultural en el que se desenvuelven las obras literarias. La comparación muestra el modo de formular preguntas y el modo en que se percibe el texto en su distinción e identidad⁸.

En consecuencia, el número monográfico aborda temas vinculados a las interacciones mutuas y la correlación entre los textos literarios en polaco y en español, tanto los procesos de convergencia como de divergencia; expone la literatura polaca y española bajo la óptica tanto de su distinción como en su identidad, percibidas ambas desde la perspectiva transnacional e insertadas en una cultura diferente o en unas culturas diferentes.

En sus artículos, en línea con las pautas de Kasperski, los autores han intentado que sus comparaciones respetaran ciertos principios investigativos, es decir, que se basaran en la naturaleza de las cosas y se remitieran clara y nítidamente a un determinado *tertium comparationis*, en virtud del cual se han recogido los específicos fenómenos literarios. Además, han formulado y observado el criterio establecido para la comparación, a la par que han fijado los objetivos cognitivos del análisis comparativo, porque, como subraya Kasperski, lo más importante es el efecto cognitivo de la comparación, o sea, desvelar lo que antes se hallaba invisible en la literatura⁹.

Los textos incluidos en este número temático se refieren a las relaciones existentes entre la literatura polaca y la literatura española y/o latinoamericana, a las influencias mutuas de la literatura polaca y la de lengua española, a los paralelismos y diferencias entre las literaturas polaca y en lengua española, así como a la literatura polaca percibida desde la perspectiva española y/o hispanoamericana, la literatura española y/o hispanoamericana vista desde la perspectiva polaca. También

⁸ O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, p. 299.

⁹ E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*, [en:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, ed. D. Ulicka, Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998, pp. 331-356.

conciernen a la adaptación, imitación y emulación entre la literatura polaca y la de lengua española, así como a las traducciones de la literatura polaca al español y viceversa. Finalmente, se trata la recepción de la literatura polaca en países de habla hispana y la recepción de literatura en lengua española en Polonia. A tenor de las premisas de Płaszczewska, en sus artículos en torno a los estudios comparados, los autores se enfocan en fenómenos literarios concretos¹⁰.

El número monográfico se abre con un texto de Kamila Żukowska, en el cual expone las dificultades de comparar la literatura española con la literatura polaca antigua. La autora pone de relieve la falta de contactos culturales directos a la sazón entre Polonia y España. Este hecho provocó, entre otras cosas, el empleo habitual de una traducción latina o italiana de obras escritas en el original en español, lo cual a su vez dificulta la determinación del grado de dependencia del texto de origen con respecto al texto de destino. Con todo, la investigadora asume que, a pesar de la falta de acceso directo al original en español, los textos místicos del polaco antiguo basados en el pensamiento español conservan sus elementos integrantes. En su artículo, Żukowska examina la influencia del pensamiento español en la literatura femenina polaca antigua. A través de una selección de textos místicos polacos antiguos, escritos por mujeres, realiza un cotejo con la tradición literaria de los místicos españoles del Siglo de Oro.

El segundo artículo, de Małgorzata Gaszyńska-Magiera, se centra en la controvertida recopilación de informes de Ksawery Pruszyński sobre la Guerra Civil española (1936-1939), titulada *W czerwonej Hiszpanii* (1937, primera edición) (*En la España roja*). El texto analiza los distintos contextos de recepción de este libro en la Polonia de entreguerras y en la posguerra, así como en la España de principios del siglo XXI. Aborda la cuestión de los condicionantes ideológicos en los que se escribieron los informes originales y las diversas circunstancias políticas en las que se realizó su lectura, tanto en polaco como en español. Además, el artículo sirve como pretexto y acicate para el análisis adicional de la traducción al español de *W czerwonej Hiszpanii*, publicada bajo el título *En la España roja* (2007), realizada por Katarzyna Olszewska Sonnenberg y Sergio Trigán.

Pruszyński, uno de los fundadores de la escuela polaca del reportaje, es considerado uno de los precursores de Ryszard Kapuściński, sobre el cual Amelia Serraller Calvo escribirá otro de los artículos del número temático. En 1967-1972, el reportero polaco fue el único corresponsal de la Agencia Polaca de Prensa en América Latina; más tarde, recorrería este continente entre los años 2001-2005. En su texto, la investigadora destaca la extraordinaria habilidad del reportero para combinar

¹⁰ O. Płaszczewska, *op. cit.*, p. 148: "Por tanto, parece correcto concebir la comparatística como una metodología compleja de procedimiento de investigación, cuyos mecanismos, estrategias, métodos de aplicación, y sobre todo el alcance de los «intereses», deben ser analizados en relación con fenómenos específicos".

ficción literaria con la no ficción, examina la influencia del *realismo mágico* en su obra y, en línea con otros críticos, inscribe sus reportajes en la llamada corriente del *periodismo mágico*.

Otro de los artículos, cuyo autor es Carlos Dimeo, plantea el tema del influjo del teatro polaco (en particular, de Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor y Sławomir Mrożek) en el teatro latinoamericano de los años sesenta del pasado siglo. El investigador parte del presupuesto de que estos destacados directores influyeron en el teatro iberoamericano no solo en lo teórico, sino también en lo estético, así como en lo referente a la práctica teatral. Advierte las huellas de Grotowski en la técnica, la teoría y la práctica de la actuación; las de Kantor en la organización del espacio escénico y su plástica; por último, las de Mrożek en la dramaturgia del absurdo.

A su vez, el ensayo de Magdalena Tosik versa sobre las novelas policíacas, con Pepe Carvalho como protagonista, de Manuel Vázquez Montalbán. La autora inicia sus especulaciones comparando al autor con otro escritor, más conocido por el público lector polaco, el también barcelonés Eduardo Mendoza. Como señala Tosik en su artículo, la “novela negra” se convirtió en una herramienta de crítica contracultural para los escritores españoles, de ajuste de cuentas histórico con el régimen franquista, un lugar propicio para la crítica a los procesos que se desarrollan en un país en vías de transformación. Por lo tanto, no es de extrañar que la serie sobre las aventuras del detective Pepe Carvalho, por su alto grado de referencialidad cultural, dificulte la percepción del mismo en Polonia, a lo cual la autora presta especial atención en su análisis. Según afirmó George Steiner: “En suma, la comparatística puede definirse como el arte de la comprensión centrado en las posibilidades y fallas de la traducción”¹¹.

Otro de los textos, cuya autora es Małgorzata Kolankowska, hace referencia a la recepción de la novela *Bieguni* de Olga Tokarczuk en España y América Latina. Esta obra fue publicada en la traducción de Agata Orzeszek con el título de *Los errantes* el 23 de octubre de 2019, dos semanas después de que Tokarczuk obtuviera el Premio Nobel de Literatura del 2018, lo cual, conforme demuestra la autora del artículo, habría de influir en su recepción. Małgorzata Kolankowska destaca que Olga Tokarczuk tuvo que esperar hasta el año 2019 para ser reconocida como toda una revelación en los países de habla hispana, a pesar de que en este mercado editorial ya se habían lanzado dos traducciones de sus novelas al español: *Prowadź swój płóg przez kości umarłych* (*Sobre los huesos de los muertos*) y *Prawiek i inne czasy* (*Un lugar llamado Antaño*). En su ensayo, la hispanista ha analizado artículos publicados en la prensa de habla hispana a caballo entre los años 2019 y 2020, infiriendo de su examen que predominaban dos tendencias en la lectura de *Los*

¹¹ G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, trad. A. Matkowska, [en:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, ed. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, p. 520.

errantes: la lectura biográfica y la lectura universal. En este caso concreto, no fue propiamente la traducción el objeto de examen de la autora, sino los “testimonios de su recepción: las reseñas (...)”¹².

A continuación, Agnieszka Kłosińska-Nachin, en base a estudios poscoloniales y estudios subalternos postautoritarios¹³, propone la categoría de dislocación postautoritaria¹⁴, que entiende como una estrategia narrativa consistente en situar a un personaje en el cruce de dos espacios, uno de los cuales se refiere a la historia local, portadora de rastros de dominación; el otro, en cambio, lo conforma el espacio de la historia desbloqueada. Lleva a cabo su análisis a partir de *My zdes' emigranty* (1991) de Manuela Gretkowska y *Una primavera per a Domenico Guarini* (1980) de la escritora catalana Carme Riera. A tenor de las palabras de la investigadora, mientras que en Gretkowska la referencia a la identidad vinculada a la experiencia comunitaria cobra una forma fantasmal, en Carmen Riera resulta ser un trauma sujeto a la simbolización. En su argumentación, la autora se remite a la comparatística de la literatura universal, estudios comparativos realizados “con mayor conciencia de diversas tradiciones teórico-literarias y comparadas a escala global y con una conciencia metateórica y ética ampliada”¹⁵.

A su vez, el artículo de Anna Wendorff aborda el tema de la presencia de Jacek Dehnel en España. Por un lado, se enfoca en las referencias a España en el marco de su obra: la familia de Francisco Goya en la novela *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* (2011) (*Saturno. Cuadros negros de la vida de los hombres de la familia Goya*), así como dos mapas (España Antigua y España Moderna) en el libro *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczycych* (2012) (*Cosmografía, o los Treinta Apócrifos Errantes*)¹⁶. Por otro lado, se remite a la traducción de las obras de Dehnel al español: la novela *Lala* (2006), traducida por Jerzy Sławomirski y Anna Rubió, *El jardín de Lala* (2012), además de ocho poemas del poeta incluidos en el volumen *Poesía a contragolpe. Antología de poesía polaca contemporánea (autores nacidos entre 1960 y 1980)*, seleccionada y traducida por Abel Murcia, Gerardo Beltrán y Xavier Farré (2012). Asimismo, la autora procede al análisis de uno de los poemas de la antología, el titulado *Mecenas Federico G.L. dyktuje pozew (El abogado Federico G. L. dicta una citación)*.

Tomasz Pindel también se refiere a Dehnel en su artículo, aunque en un contexto completamente diferente: en el de la “literatura zombie”. Presenta un análisis comparativo entre determinadas obras pertenecientes a esta corriente en Polonia

12 O. Płaszczewska, *op. cit.*, p. 243.

13 La autora usa este término en publicaciones en español.

14 *Ibidem*.

15 A.F. Kola, *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*, “Teksty Drugie” 2014, núm. 4, p. 61.

16 Estos dos libros no han sido publicados aún en español.

(Jacek Dehnel, Igor Ostachowicz) y en Argentina (Leandro Ávalos Blacha, Matías Pailos), poniendo el énfasis en sus similitudes, como es el uso del motivo de los muertos vivientes en ambas literaturas, a guisa de metáfora de los cambios sociales y políticos. Comienza su argumentación exponiendo las obras cinematográficas y literarias claves de esta corriente; luego, pasa a pormenorizar la “literatura zombie” latinoamericana, señalando tres subtipos: las narrativas catastróficas, las narrativas simbólico-metafóricas y las obras experimentales. A continuación, el autor caracteriza los textos polacos sobre zombies, a través del análisis detallado de *Ale z naszymi umarłymi (Pero con nuestros muertos)*¹⁷ de Dehnel y *Noc żywych Żydów (La noche de los judíos vivientes)* de Ostachowicz.

Esperamos que los resultados de las investigaciones presentados en estos artículos enriquezcan el conocimiento acerca de la literatura comparada polaca y en lengua española y contribuyan a su consiguiente desarrollo, “ya que la comparatística no constituye solo un campo científico en dinámico desarrollo, sino también, y quizás sobre todo, porque constituye una actitud epistemológica, es decir, una forma de conocer lo desconocido, de domar lo indómito, de apropiarse de lo no apropiado, de gestionar lo no gestionado”¹⁸.


Bibliografía

- Kasperski Edward, *O teorii komparatystyki*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. Danuta Ulicka, Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998, s. 331–356.
- Kola Adam F., *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 41–63.
- Płaszczewska Olga, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Steiner George, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przekł. Agnieszka Matkowska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. Tomasz Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 511–529.
- Szczęsna Ewa, *Wprowadzenie. Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj. Tom 1. Problemy teoretyczne*, red. Ewa Szczęsna, Edward Kasperski, Universitas, Kraków 2010, s. 5–11.

¹⁷ Este libro no ha sido publicado aún en español.

¹⁸ E. Szczęsna, *Wprowadzenie. Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse*, [en:] *Komparatystyka dzisiaj. Tom 1, Problemy teoretyczne*, eds. E. Szczęsna, E. Kasperski, Universitas, Kraków 2010, p. 6.

Kamila Żukowska*

 <https://orcid.org/0000-0003-2319-8040>

Staropolskie teksty mistyczne kobiet na tle hiszpańskiej literatury religijnej Złotego Wieku (Teresa z Ávila i Jan od Krzyża)

Streszczenie

W artykule przedstawiono wybrane staropolskie teksty mistyczne kobiet (zarówno świeckie, jak i pozostających w kręgu zakonnym) na tle tradycji mistyków hiszpańskich Złotego Wieku. W tekście nakreślono sytuację geopolityczną Rzeczypospolitej i Hiszpanii w okresie XVI–XVIII wieku z naciskiem na specyfikę życia kobiet na peryferiach europejskich. W analizie posłużono się ustaleniami z zakresu geopoetyki oraz *border studies*, gałęzi literaturoznawstwa, które obecnie coraz częściej aplikuje się do badań komparatystycznych. Artykuł przybliży kobiece utwory anonimowe powstałe w kręgu karmelitańskim, które są interpretacjami wątków terecjańskich lub aluzjami do konkretnych tekstów świętej Teresy i świętego Jana od Krzyża. Ponadto przytoczono tu teksty najbardziej znanych staropolskich pisarek zakonnych, Magdaleny Mortęskiej i Marianny Marchockiej, wskazując na zapożyczenia z ascetyczno-mistycznej literatury hiszpańskiej. W artykule

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; kamila.zukowska@filologia.uni.lodz.pl

zaprezentowano także wybrane wątki pisarek świeckich, których utwory mogą wskazywać na specyfikę życia na peryferiach – mogącą przyczynić się do wyboru ścieżki mistycznej.

Słowa kluczowe: mistyka hiszpańska, Teresa z Ávila, Jan od Krzyża, staropolska literatura kobieca

*Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes ya desmoronados
de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía.
M. de Quevedo*

Wprowadzenie

Dawna Rzeczpospolita szlachecka oraz Hiszpania pod panowaniem Habsburgów były od siebie oddalone nie tylko geograficznie, ale również ideowo. Ówczesne gałęzie rodu – austriacka oraz hiszpańska – stanowiły dla polskiej braci szlacheckiej synonim władzy autokratycznej, zagrażającej wolności jednostki, jak również władzy totalnej, której instrumentem była nieprzejednana inkwizycja¹. W wieku XVII za sprawą polityki prowadzonej przez Dom Austriacki, jak i prohiszpańskiego nastawienia dworu ostatnich Jagiellonów (zwłaszcza Zygmunta II Augusta, którego babką ze strony matki była Katarzyna Aragońska z rodu Trastámara, a matką królowa Bona Sforza pochodząca z hiszpańskiej części Italii) obraz Hiszpanii w oczach Polaków nabrał ostrych konturów. Kraj ten był dla ówczesnych Polaków przede wszystkim miejscem intryg i nietolerancji oraz państwem o ogromnym bogactwie, które spływało z Nowego Świata. Hiszpania wzbudzała zarazem lęk i podziw nie tylko w Rzeczpospolitej, ale całej niemal reszcie Europy². Różnice pomiędzy Rzeczpospolitą, a państwem Filipa II niwelowała jednak religia katolicka, która na europejskich peryferiach (polskie *antemurale christianitatis* i hiszpańskie *espacio fronterizo*) wykształciła podobny wizerunek systemu walczącego i triumfalistycznego w radykalnie trudnych warunkach bezpośredniego

¹ M. Urjasz-Raczko, *Duma i uprzedzenie. Strategia dyplomacji hiszpańskiej wobec pierwszych wolnych elekcji w Rzeczpospolitej*, [w:] *W przestrzeni południa. Kultura pierwszej Rzeczpospolitej wobec narodów romańskich: estetyka, prądy i style, konteksty kulturowe*, red. M. Hanusiewicz-Lavallee, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 408.

² Te obawy i dość jednoznaczna „czarna legenda” Hiszpanii doprowadziły do fiaska polityki Filipa II, który podczas elekcji w 1587 roku próbował obsadzić na polskim tronie arcyksięcia austriackiego Ernesta. Zob.: Tamże, s. 412.

zagrożenia herezją. Strategia ta była zresztą zgodna z kierunkiem trydenckich reform. Na tym podglebiu rozkwitła nowożytna myśl mistyczna, która stanowi istotną część twórczości literackiej hiszpańskiego Złotego Wieku. Zanim jednak przejdziemy do analizy jej wpływów na kobiecą staropolską twórczość opisującą bezpośrednie poznanie Boga, poświęćmy jeszcze chwilę na dookreślenie głównych problemów, jakie stoją przed badaczem chcącym dokonać porównania literatury polskiej z literaturą hiszpańską.

Studia komparatystyczne literatury staropolskiej mają swoje ulubione miejsca i kierunki geograficzne, co podyktowane jest oczywiście ilością i jakością kontaktów kulturowych w omawianej epoce. Pobieźna nawet lektura tomów zbiorowych poświęconych relacjom dawnej literatury polskiej z literaturą obcą pozwala je bezbłędnie wskazać³. Wśród najczęstszych odniesień do niedawna brakowało jednak Hiszpanii, która – parafrazując słynne słowa markiza de Castellodriusa – znajdowała się jeszcze za bramą Pirenejów, rzadko wówczas przekraczaną podczas kształcących podróży po Europie. Ten brak bezpośrednich kontaktów z kulturą hiszpańską odpowiadał nie tylko za słabą znajomość języka hiszpańskiego wśród polskich warstw uprzywilejowanych (wyjąwszy niektórych zakonników z kręgu hiszpańskiej kultury), ale przede wszystkim za konieczność posiłkowania się przez nich przekładem łacińskim lub włoskim dzieła w oryginale napisanego po hiszpańsku. Doprowadziło to dziś do szeregu problemów metodologicznych w polsko-hiszpańskich badaniach porównawczych, które najpierw określić muszą sposób oddziaływania oryginału na polskie dzieło, co w wielu przypadkach wydaje się niemożliwe⁴. Jak problem podsumowała Krystyna Niklewiczówna:

3 To oczywiście wpływy francuskie, włoskie i niemieckie. Zob. np. *Literatura staropolska w kontekście europejskim (związki i analogie)*, red. T. Michałowska, J. Ślaski, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977 (w tomie jest tylko jeden tekst poświęcony studiom porównawczym polsko hiszpańskim – artykuł K. Niklewiczówny, *Piśmiennictwo hiszpańskie w okresie staropolskim*, s. 91–110). Obecnie jednak coraz częściej pisze się o związkach polsko-hiszpańskich, jak np. w tomie: *W przestrzeni południa. Kultura pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów romańskich*. W pracy znajdują się cztery artykuły poświęcone interesującemu nas tematowi, z których jednak tylko dwa dotyczą związków literackich pomiędzy Polską i Hiszpanią (J. Partyka, *Kobiety a hiszpańska obecność w kulturze dawnej Rzeczypospolitej. Wybrane aspekty*, s. 430–448; M. Wojtyniak, *Rzeczpospolita i Hiszpania w kręgu europejskiej respublica litteraria*, s. 449–468).

4 Problem ten w praktyce uniemożliwia np. rozstrzygnięcie, na ile S.H. Lubomirski w swych „nowych komediach”: *Don Alvarezie albo Niesfornej w miłości kompanii* oraz *Komedii Lopesa starego z Spiridonem* wzorował się na włoskim *Dekameronie* Boccaccia, a na ile – przynajmniej, jeśli chodzi o Don Alvareza – znał hiszpański dramat oparty na włoskim motywie. Zob.: M. Roszkowska, *Włoski rodowód komedii St.H. Lubomirskiego*, Ossolineum, Wrocław 1960, s. 193 i M. Wojtyniak, *Rzeczpospolita i Hiszpania w kręgu europejskiej respublica litteraria*, s. 454–456.

[...] Stwierdzić trzeba, że w niewielu przypadkach, kiedy istotnie można mówić o zależności, np. u [Kaspra] Twardowskiego czy [Stanisława Herakliusza] Lubomirskiego, jest ona pośrednia, za utworem polskim ukrywa się jakaś niewyjaśniona pozycja literatury włoskiej prawdopodobnie. A i przekłady rzadko robione były z oryginału, raczej z łaciny, włoskiego, później też francuskiego⁵.

Ustalenie stopnia zależności od tekstu źródłowego jest podstawową przeszkodą metodologiczną w polsko-hiszańskich badaniach porównawczych epoki staropolskiej. Problem ten nie dotyczy jedynie literatury świeckiej, bo również „mistycy hiszpańscy docierają do nas głównie poprzez włoskie przekłady”⁶. Tak jest w większości tłumaczeń dzieł świętej Teresy i świętego Jana od Krzyża⁷ oraz dziś nieco

Ze względu na brak świadectw bezpośredniej transmisji wzorców hiszpańskich na kulturę staropolską problemy te jak dotąd pozostają nierozwiązane.

- 5 K. Niklewiczówna, dz. cyt., s. 108.
- 6 M. Brahmer, *Z dziejów polsko-włoskich stosunków kulturalnych*, Towarzystwo im. A. Mickiewicza, Warszawa 1939, s. 20.
- 7 Jezuita Sebastian Nuceryn (Orzeszko) przetłumaczył prawie wszystkie dzieła świętej Teresy: *Żywot Świętej Teresy z włoskiego na polskie przełożony i skrócony* (1608), *O fundacjach zakonu i klasztorów karmelitów i karmelitanek bosych s. Teresy obojga fundatorki księgi* (1623), *Droga doskonałości* (1625) i *Zamek wewnętrzny abo Gmachy dusze ludzkiej* (1633). Karmelici boski zebrali dzieła Nuceryna w 1664/1665 roku w dwóch tomach *Ksiąg duchownych świętej matki Teresy od Pana Jezusa* – tym wydaniem posługiwała się cała kultura XVII i XVIII wieku. Nuceryn był również odpowiedzialny za sprowadzenie zakonu Teresy z Niderlandów, o czym wspomina autor żywota Jadwigi Stobieńskiej, spowiednik pierwszej przeorowskiej zreformowanego konwentu polskich karmelitanek. Zob. *Krótkie zebranie żywota świętobliwego Matki Anny a Jezu [...] przez W. O. Stefana od św. Teresy, niegdy prowincjała, napisane*, [w:] K. Górski, M. Borkowska, *Historiografia zakonna a wzorce świętości w XVII wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1984, s. 83. Ponadto Ks. Ireneusz od Zwiastowania częściowo był autorem przekładu *Ksiąg duchownych świętej Teresy* (1664) i *Listów* (1672) – również z języka włoskiego. Jana od Krzyża przetłumaczył z hiszpańskiego na łacinę Andrzej Brzechffa (*Opera mystica*, Kolonia 1639). Kolejne wydania w języku polskim były mniej lub bardziej udanymi, często anonimowymi, przekładami właśnie z łaciny: *Rozmowy zbawienne oblubieńca z oblubienicą swoją* (Berdyczów 1766), *Abrys żywota... bł. Jana od Krzyża 1675* (z okazji zaliczenia go w poczet błogostawionych), *Krzyż nie bez łaski* (Warszawa 1726), *Hostyja wieczności* (1728), *Strumień łask nieprzebranych*, *Nowenna* (Berdyczów 1762), *Rozmowy zbawienne oblubieńca z oblubienicą swoją* (Berdyczów 1766). Staropolską bibliografię dzieł Teresy i jej najwybitniejszego ucznia podaje S. Ciesielska-Borkowska, *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1939, s. 44 i dalej. Zob. też artykuł o oddziaływaniu świętej z Ávila na literaturę barokową: K. Kaczor-Scheitler, *O wpływie spuścizny Świętej Teresy z Ávila na piśmiennictwo i kulturę polskiego baroku*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2021, nr 21, s. 48–74.

mniej znanych ascetów i mistyków hiszpańskich⁸. Pewnym pocieszeniem może być fakt, że język włoski, z którego najczęściej tłumaczono hiszpańskie teksty jest do pewnego stopnia pokrewny hiszpańskiemu (ma podobną składniową strukturę), a tłumaczenia pierwszych pokoleń duchownych potrydenckich cechują się dbałością o zachowanie sensu oryginału (choć już nie wartości estetycznej). Świadectwem tego może być literacka „kariera” glosy terezjańskiej oparta na słynnym paradoksie „Me muero, porque no muero” opisana przez Mirosławę Hanusiewicz-Lavallee, która zauważyła, że zakonnice wykorzystujące ten passus nie miały dostępu do tekstu Teresy, z którego owa glosa pochodzi⁹. Na potrzeby naszego studium przyjmujemy więc, że pomimo braku dostępu do hiszpańskiego oryginału staropolskie teksty mistyczne bazujące na myśli hiszpańskiej zachowują integralne elementy tej myśli, które przejawiają się w symbolice, motywach, cytatach i kryptocytatach, a także szerszej perspektywie antropologicznej obejmującej refleksję o jednostce i jej miejscu w świecie. W ten sposób określamy to, co da się zidentyfikować jako hiszpański pierwiastek w polskiej kulturze dawnej, zastrzegając zarazem, że trudno jednoznacznie określić jakimi dokładnie kanałami kultura ta do nas dotarła.

Przejdźmy teraz do krótkiej charakterystyki sytuacji kobiety w epoce staropolskiej, a tam, gdzie to możliwe nakreśliśmy analogię do kultury hiszpańskiej.

8 Np. dzieła Luisa de Granada (Ludwika z Grenady), który na początku XVII wieku cieszył się równie wielkim powodzeniem, jak święta Teresa i święty Jan, z włoskiego na polski przetłóżył Stanisław Warszawicki. Był to *Przewodnik grzesznych ludzi* (Kraków 1570) oraz *Zwierciadło człowieka chrześcijańskiego* (Poznań 1577). Poza Warszawickim teksty hiszpańskiego pisarza były przekładane na język polski przez dominikanów, a myśl dominikańska za sprawą zwłaszcza Antonina z Przemysła, przyjaciela i spowiednika Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, była dobrze znana temu wczesnobarokowemu poecie. Zob.: S. Ciesielska-Borkowska, dz. cyt. s. 111; J. Błoński, *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 28.

9 Pierwsze trzy wersy, będące zarazem najbardziej znaną częścią Glosy brzmią w oryginale: „Vivo sin vivir en mí: Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero”, co można przetłumaczyć dosłownie jako: „Żyję bez życia w sobie / tak życia w niebie wyczekując / że umieram, bo nie umieram”. Tłumaczenie poetyckie i tekst oryginału za: św. Teresa od Jezusa, *Tęsknota za życiem wiecznym*, [w:] taż, *Dzieła*, przekł. H.P. Kossowski, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1995, s. 233; M. Hanusiewicz, *Polskie barokowe przekłady i adaptacje Glosy św. Teresy z Avila*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Warszawie 15-17 września 2003 roku*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Prejs, Anta, Warszawa 2005, s. 254.

Kobieta na europejskich peryferiach. Polska i Hiszpania XVI-XVIII wieku

Pewne ustalenia na temat związków staropolskiej kultury kobiecej z jej hiszpańskim odpowiednikiem poczyniła Joanna Partyka, autorka szeregu artykułów z zakresu polsko-hiszpańskiej literatury dawnej¹⁰. Nie wskazano jednak dotychczas pewnych podobieństw widocznych w specyfice życia na krańcach kontynentu (w zależności od punktu odniesienia zwanych peryferiami, rozdrożami, marginesem czy pograniczem), które, jak wskazują ustalenia z zakresu *border studies* i ekokrytyki wiązało się przede wszystkim z większym poziomem lęku wobec Inności (w tym kontekście zwłaszcza religijnej) oraz inną wobec centrum koncepcją waloryzowania przestrzeni¹¹. Te antropologiczne partykularyzmy mogły wpłynąć na rozwój i charakter kobiecej myśli mistycznej, jak i na ukształtowanie się popularnych w baroku symboli religijnych, które miały swe źródła w literaturze hiszpańskiej (metafory świetlne, metafory sanjuanistyczne, opozycja *lux-tenebrae*, symbol murów czy studni), a które później znajdują stałe miejsce także w naszej rodzimej literaturze dawnej. Barok, nawet ten słowiański, był bowiem w znacznie mierze ukształtowany przez myśl potrydencką, a więc przede wszystkim środowiska zakonne jezuitów, dominikanów oraz karmelitów (należy tu dodać, że pierwsza fundacja klasztoru karmelitanek bosych w Krakowie w 1612 roku została założona przez jedną z ulubionych uczennic świętej Teresy, Anę de Jesús)¹², propagujące hiszpański model ascetyczno-mistyczny, w który wpisuje się zarówno twórczość Ignacego Loyoli, jak i wielkich mistyków Złotego Wieku.

¹⁰ J. Partyka, *Kobiety a hiszpańska obecność w kulturze dawnej Rzeczypospolitej. Wybrane aspekty*. Zob. także: taż, „Wyobrażone” i „widziane”: staropolscy encyklopedyści i podróżnicy o Hiszpanii i Hiszpanach, „Przegląd Historyczny” 2004, z. 4, s. 493–499; taż, *Old Polish and Spanish Penitentials as a source of Knowledge on folk-paganism in a Christian Society*, „Res Rethorica” 2017, nr 3, s. 12–21; taż, „Uczony mąż Vives”: zapomniana karta z dziejów polsko-hiszpańskich związków kulturowych, [w:] *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*, red. M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciński, Wydawnictwo PSP, Poznań 2007, s. 373–380.

¹¹ Zwracała na to uwagę m.in. K. Zajas analizując twórczość K. Benistawskiej, poetki z inflanckiej prowincji: *Nieobecna kultura. Przypadek Infant Polkich*, Universitas, Kraków 2008, s. 289.

¹² Ana de Jesús (Ana Lobera) została wybrana przez Teresę do kontynuowania jej dzieła i fundacji nowych zakonów opartych na reformach terezańskich (zawartych w konstytucjach z Alcalá z 1592). Po śmierci Teresy Ana została zmuszona do opuszczenia Hiszpanii przez Nicolasa Dorię, prowincjała zakonu karmelitów i zarazem przeciwnika reform. Osiedlała w Brukseli, gdzie założyła klasztor, z którego do Rzeczypospolitej sprowadziła karmelitanki Konstancja Buzeńska. Więcej nt. sporu o kształt reformy terezańskiej oraz samej postaci Any de Jesús zob. K. Żukowska, *U źródeł terezańskiego dziedzictwa. Rola Any de Jesús w kształtowaniu pamięci o działalności Teresy z Ávila* (złożony do druku w „Przeglądzie Religioznawczym”).

Myślenie w kategorii centrum-peryferie znosi dawne (jeszcze przednowożytne) podziały na północ i południe Europy oraz późniejsze myślenie o wschodzie i zachodzie kontynentu, które umocniło się w okresie oświecenia¹³. W gruncie rzeczy, choć refleksja o centrum i marginesie (peryferiach) nie jest nowa i jest stosowana zarówno w makro- jak i mikroskali (w odniesieniu do konkretnego regionu czy kraju) to podział całego kontynentu zgodnie z tym kierunkiem, tworzy nowe płaszczyzny służące do porównania zróżnicowanych względem siebie kultur tworzących jego heterogeniczną naturę. Kulturze europejskiej przypisuje się bowiem wspólną tożsamość pomimo różnic wynikających z jej lokalnych partykularyzmów, a inna waloryzacja przestrzeni (układ odniesienia z ruchem odśrodkowym zamiast punktów kardynalnych) może pomóc odnaleźć zbieżności, które wynikają nie z klasycznego podziału na strony świata, ale z lokalizacji na lub przy granicy kontynentu (wschodnia część Rzeczypospolitej, hiszpańska granica Europy, czyli *zona fronteriza*).

Jak zatem żyło się na krańcach znanego świata? Egzystencja w świecie, w którym granica stanowiła zarazem o bezpieczeństwie, jak i zagrożeniu ze strony tego, co znajduje się poza nią, z pewnością nie była łatwa dla kobiet. Jak pisała Konstancja Benisławska osiemnastowieczna poetka żyjąca na polskiej prowincji w okolicach Dyneburga (łot. Daugavpils), która dostała się Imperium Rosyjskiemu już podczas pierwszego rozbioru:

[...] wśrzed sidła chytrólownych stoję:
 sidła nade mną, sidła i pode mną,
 za mną i ze mną, sidła i przede mną;
 sidła nade mną – rozkosz, szczęście z pychą,
 sidła pode mną – rozpacz z troską lichą,
 sidła przede mną – dalsze gnanie świata,
 za mną i ze mną – przepędzone lata;
 sidła z lewicy – nieprzyjaciół wiele,
 sidła z prawicy – sami przyjaciele, [...] ¹⁴

Rzeczywistość, w której porusza się podmiot wierszy Benisławskiej, jest miejscem infernalnym i zdehumanizowanym, w którym jednostka pozostaje w poczuciu stałego zagrożenia. Jest ono realne i czyha na duszę człowieka nie tylko

¹³ Zob.: L. Wolf, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie oświecenia*, przekł. T. Biedroń, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2020 i J.W. Scott, *European Politics of Borders, Border Symbolism and Cross-Border Cooperation*, [w:] *A Companion to Border Studies*, red. T.M. Wilson, H. Donnan, Blackwell Publishing, Hoboken 2021, s. 83–99.

¹⁴ K. Benisławska, *Pieśń 9. Módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinę śmierci naszej, Amen*, [w:] *taż, Pieśni sobie śpiewane*, wyd. T. Chachulski, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 134.

na zewnątrz, ale też wewnątrz niego. Dlatego autorka wybierze ścieżkę mistyczną, której symbolem jest lot, w którym podmiot wyzwala się od sideł, a tym samym od groźby unicestwienia.

Podobny, negatywny stosunek do rzeczywistości pojawia się u innej poetki, Elżbiety Drużbackiej, która – choć prawdopodobnie urodziła się w Wielkopolsce – niemal całe życie spędziła we wschodniej części Rzeczypospolitej (jej mąż był skarbnikiem Żydaczewa, które dziś znajduje się w Ukrainie, a poetka znaczną część życia spędziła w dworach Sieniawskich i Sanguszków). Doświadczona przez los, niepewna przyszłości swoją niechęć i pogardę skierowała wprost do ziemi, znenawidzonego symbolu materii:

[...] Żeś na człowieka udzieliła gliny,
Słowem cię na wskroś jak grotem przebito,
Po uczynionej od Boga maszyny
Kiedyś rzeczono: przekleśtaś po prostu,
Matką się staniesz ciernia, głogu, ostu.
[...]
Cokolwiek z swoich wnętrzości wyrzucisz,
Toż samo grabisz, jak odchłań połykasz:
Z rana ucieszysz, z południa zasmucisz.
[...]
Nie dość to człeka z honorem, imieniem
Pogrześć, jeszcze go przywalić kamieniem¹⁵.

Opis ziemi jest w znacznej części opisem miejsca strasznego, przestrzeni zdegradowanej zajmowanej przez człowieka po popełnieniu grzechu pierworodnego. Ziemia została ukazana jako miejsce, gdzie człowiek musi żyć, choć miejsce to ma charakter infernalny: „pochłania” kolejne pokolenia, które nastają po sobie, co sprawia wrażenie, że żywioł czyha, podobnie jak śmierć, na ciało człowieka.

Podobnie o świecie i człowieku, który znajduje się w pułapce materii pisała święta Teresa z Ávila, której życiową misją było nie tylko propagowanie idei „świętej wolności” dla swoich karmelitańskich siostr, ale także ekspansja zakonu na tereny niedawno odzyskane w rekonkwiescencji¹⁶. Motyw uwięzienia w ciele jest oczywiście typowo barokowy, ale nie należy ignorować okoliczności, w jakich pisały dawne poetki – w nieustannym poczuciu zagrożenia wiary, a nawet życia w świecie, który

¹⁵ E. Drużbacka, *Opisanie czterech elementów* [...], [w:] *taż, Wiersze wybrane*, oprac. K. Stasiewicz, Neriton, Warszawa 2003, s. 171.

¹⁶ Z inspiracji Teresy powstał pierwszy klasztor karmelitanek bosych w Granadzie. Zob.: *Libro de las Fundaciones de las Hermanas Descaigas Carmelitas, que escribió la Madre Fundadora Teresa de lesvs*, red. R. Velpio, Bruselas 1610, s. 352–353.

jawił się jako sidła, pustka, labirynt czy pułapka. Droga mistyczna, będąca wzlotem duszy ku Bogu mogła ukończyć lęk wynikający z poczucia osaczenia, który objawia się w tekście silnym napięciem pomiędzy *status quo* a pragnieniem wolności, które u Teresy jest też pragnieniem śmierci dla Boga:

¡Ay, qué larga es esta vida!
 ¡Qué duros estos destierros,
 esta cárcel, estos hierros
 en que el alma está metida!
 Sólo esperar la salida
 me causa dolor tan fiero,
 que muero porque no muero¹⁷.

Symbolika osaczenia ludzkiej duszy dzięki twórczości Teresy na stałe weszła do repertuaru dawnej literatury kobiecej¹⁸. Elżbieta Drużbacka zainspirowana *Twierdzą wewnętrzną* (*Castillo interior*) napisała poemat *Forteca od Boga wystawiona, pięć bram zamknięta, to jest: Dusza ludzka z pięć zmysłami* (1752), w którym wprost pisze, że walka ze złem toczy się nie tylko na zewnątrz, ale także w samej jednostce. Obraz ten zarazem przypomina oblężenie twierdzy przez obcych, którzy mają nieludzkie cechy:

Przedwieczna Mądrość chciała uformować,
 Mocną Fortecę, pięć bram zamkniętą
 Tak opatrzoną, by nikt atakować,
 Jej się nie ważył, ani drogą krętą,
 Miny podsadzić, która grunt porusza
 Imię Fortecy było, ludzka Dusza.
 [...]
 Lucyfer Księżę piekielnych otchłani,
 Złym wzrokiem patrzył na śliczną Fortecę
 Zazdrość z chciwością jak sęp serce rani
 [...]
 Leci szarańcza, dzień zaćmiła jasny
 Ze wszech stron świata czarne umbry pędzą,
 Widząc charakter, że Lucypra, własny

¹⁷ Teresa od Jezusa, *Vivo sin vivir en mí*, [w:] taż, *Poesias. Poezje*, przekł. M. Szafrńska-Brandt, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2015, s. 9.

¹⁸ Nt. terezjanizmu w kobiecej literaturze zakonnej w dawnej Hiszpanii zob.: J. Lewandowska, *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid–Frankfurt 2019.

Że je ruszono z miejsc, zgrzytają, zrzędą
 Nieprzeliczone ćmy do piekła wpadły,
 Przed tronem króla swojego osiadły¹⁹.

Militaryzacja sacrum obecna u większości piszących kobiet doby baroku w przypadku literatury polskiej może być inspirowana niestabilną polityką ówczesnych czasów oraz poczuciem konieczności stawiania oporu obcym kulturom. Siłę kobiety czerpały jednak nie tyle z oręża, ile z wiary w Boską interwencję²⁰. W przypadku Rzeczypospolitej wrogami byli to przede wszystkim Turcy, których odmienność kształtowała wyobraźnię epoki, a bliska obecność nie pozwalała na zaznanie poczucia bezpieczeństwa, zwłaszcza jeśli zamieszkiwało się na wschodnich rubieżach kraju. Tutaj również rozgrywała się walka z innowiercami, którzy mieszkali tuż obok (często niedawno nawróconych) katolików. Na terenach Polskich Inflant, gdzie rezydowała Konstancja Benisławska, wartości były kształtowane przez jezuitów, jeszcze w osiemnastym wieku wydających paszkwile i satyry na innowierców²¹. Dlatego modlitwy poetyckie Benisławskiej lokują wyraźnie poza społecznością wierzących jednostkę nieprawowierną, heretyka, który został przedstawiony jako nie-człowiek, zgodnie z potrydencką wizją innowiercy jako tego, w którym mieszka szatan. Poetka nie cofa się przed wulgaryzmami i wyzwiskami typowymi dla siedemnastowiecznej satyry jezuickiej szczególnie popularnej właśnie na Kresach:

O Matko Boga! Matko panów Pana!
 Wierzę, wyznaję, padam na kolana.
 A ty, Nestorze, Kopronimie i ty,
 stul pysk bluźnierski, stul pysk jadowity²².

Żeby nie było wątpliwości, o kogo autorce chodziło, Benisławska zamieszcza pod wierszem swój komentarz dotyczący Nestoriusza, syryjskiego teologa (ok. 384–451), dając popis sarmackiej „wrażliwości”:

¹⁹ E. Drużbacka, *Forteca od Boga wystawiona, pięć bram zamknięta, to jest: Dusza ludzka z pięćdziesięciu myślami*, Drukarnia Pijarów, Warszawa 1752, online: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/323618/edition/263851/content> [dostęp: 19.06.2022].

²⁰ Szczególnie pouczające są tu prywatne listy Franciszki Urszuli Radziwiłłowej do męża, w których pojawiają się jej próby poetyckie. Zob.: B. Judkowiak, *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*, WiS, Poznań 1992 s. 112.

²¹ Zob.: D. Chemperek, *Wileńscy luteranie w świetle siedemnastowiecznych satyr jezuickich (1620–1642). Wydarzenia, bohaterowie, autorzy*, „Terminus” 2019, z. 2, s. 277–308.

²² K. Benisławska, *Pieśń 8. Matko Boga*, [w:] *taż, Pieśni sobie śpiewane*, s. 130.

A Nestoriusz, bezecny bluźnierca, z hańbą wyklęty, potępiony i precz tam wywołany. A gdy się i tym nie upamiętał, doznał od Boga samego jeszcze za życia na całym ciele swym ukarania. Język zaś, którym uwłaczał bezwstydnie honorowi Matki Bożej, także żywemu mierźle robactwo w paskudnej a psiej gębie jego roztoczyło. O czym *Dzieje kościelne* Baroniusza²³.

Można dodać, że Benisławska pochodziła ze starej niemieckiej rodziny von Ryck, która prawdopodobnie (jak reszta Kawalerów Mieczowych) jeszcze w XVII wieku była luterańska. Podobne antyheretyckie nastawienie ma cytowana już Drużbacka:

Bogdajżeś przepadł w piekło z ateistą,
Ty, który mówisz, że Bóg nie jest Panem
Ni Stwórcą rzeczy; a któż oczywistą
Machinę świata oblał oceanem,
Kto słońce, miesiąc, planety w swym biegu
Komenderował, kto gwiazdy w szeregu?
[...]
Ażaj Bóg w tobie samym, nie cudowny,
Przewrotny zdrajco, gruby heretyku?!
Dawszy ci rozum bydłom nierówny,
Kształt ciała, wolność, nie wyjesz na łyku,
Dał wieczną duszę, dał imię człowieka.
Niewdzięczne dzieło od Stwórcy ucieka!²⁴

Również święta Teresa z Ávila odczuwała silną potrzebę walki z herezją, która w XVI wieku zagrażała Hiszpanii. Poza niebezpieczeństwem wewnętrznym związanym ze społecznością *moriscos* (ochrzczonych muzułmanów i ich potomków, którzy często w ukryciu praktykowali wiarę swych przodków) pojawili się francuscy hugenoci, których zwano tutaj „luteranami”. Jak święta pisze w *Księdze życia*, zdawała sobie sprawę, że jej możliwości walki były ograniczone ze względu na to, że była kobietą²⁵. Jej mieczem, jak w przypadku polskich kobiet, pozostawała wiara, która zarazem miała dać jej siłę do tworzenia kolejnych fundacji zakonnych.

23 Tamże.

24 E. Drużbacka, *Opisanie czterech części roku*, [w:] *taż, Wiersze wybrane*, s. 108 i 110.

25 O rozterkach Teresy pisze J. Bilinkoff. Zob.: *The Social Meaning of Religious Reform: The Case of St. Teresa and Avila*, „Archiv für Reformationsgeschichte” 1988, t. 79, s. 340–357.

Dochodzimy tutaj do problemu, o którym już pisano²⁶. Mistycyzm terejański, a szerzej nowożytny mistycyzm kobiecy (np. wśród pietystek), często realizował się w życiu aktywnym, w którym duchowe uniesienia były jedynie elementem codziennej praktyki i pracy (Madame de Krudener, Tekla Raczyńska, Konstancja Benisławska czy Teresa z Ávila). Mistyczki nie były – a przynajmniej nie przeszkadzało im to w codziennych zmaganiach – neurotyczkami z tendencją do eskapizmu, która to opinia często pojawia się w dyskursie psychopatologicznym. Przeciwnie, wiele z nich dało się scharakteryzować jako kobiety przedsiębiorcze i praktyczne, żyjące w pierwszej kolejności dla społeczności i rodziny, o czym wspominał także Zygmunt Freud i Joseph Breuer w swych *Studiach nad histerią*: „Wśród histeryczek [chodzi tu o mistyczki – K. Ż.] można odnaleźć osoby o najczystszej inteligencji, najsilniejszej woli, najlepszym charakterze i największej sile”²⁷. Świat przedmurza i chrześcijańskiej twierdzy, którymi były kolejno Rzeczpospolita i Hiszpania był odpowiednim miejscem do wykuwania tego rodzaju charakteru. Kobieta żyjąca tutaj swą siłą czerpała głównie z religii, która pozwalała jej zarówno na przetrwanie, jak i dawała możliwość jednostkowej emancypacji (w drodze mistycznej). Jak pisze Bożena Popiołek:

[...] teologiczny sposób tłumaczenia świata był podstawowym, znanym ówczesnemu człowiekowi, trudno więc się dziwić, że w religii kobiety szukały pociechy i oparcia. A jednocześnie tam spotykały silne czynniki stresogenne, takie jak lęk przed diabłem i piekłem, demonami i upiorami, potęgą ciemnych sił i ich złym wpływem na życie człowieka. Dość przytoczyć listy Rafałowiczówny [Jadwigi, redaktorki warszawskiej – K. Ż.], która wspomina o „mocach nieczystych”, urządzających sobie harce po Warszawie. Czynniki te stwarzały i potęgowały klimat lęku i psychozy, który silnie występuje w zbiorowej mentalności ludzi. Zachowania potęgowane stresem doprowadziły do wzmożonej dewocji, bojaźni, nastrojów defetystycznych, zwiększonej zachorowalności na nerwowe choroby (histeria, „wapory”, opętanie), wzrostu agresywności i okrucieństwa, masowych ucieczek ludności²⁸.

Ten demoniczny obraz świata dzieliła Rzeczpospolita z Hiszpanią, co wykazała ostatnio Joanna Partyka²⁹. Badaczka na podstawie porównawczej analizy penitencjałów XVII i XVIII wieku wyodrębniła wspólne dla obu krajów cechy mental-

²⁶ Zob. np.: M. Weber, *Etyka protestancka i duch kapitalizmu*, przekł. D. Lachowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 128.

²⁷ Cyt. za.: C. Mazzoni, *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism and Gender in European Culture*, Cornell University Press, Ithaca–London 1996, s. 44 (tłumaczenie K. Ż.).

²⁸ B. Popiołek, *Kobiecy świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2003, s. 81.

²⁹ J. Partyka, *Old Polish and Spanish Penitentials*, s. 20.

ności ludowej. Są to: wiara w magię, przewidywanie przyszłości ze znaków oraz snów, wiara w zaklęcia, które wymawiano wraz z modlitwami³⁰. Cechy te będą współkształtować doświadczenie mistyczne polskich autorek. Przejdźmy teraz do analizy wpływu myśli hiszpańskiej na kobiecą literaturę staropolską.

Kobiece teksty mistyczne okresu staropolskiego Związki z hiszpańskim mistycyzmem

Wpływy hiszpańskie są szczególnie widoczne w kobiecej literaturze zakonnej, zwłaszcza karmelitanek i benedyktynek. Jak wiemy w zreformowanym przez Teresę zakonie pisanie modlitw i rozmyślań było zalecane zakonnicom³¹. Jak już wspomniano, swego rodzaju karierę robił paradoks zapisany przez świętą Teresę dotyczący „umierania” z miłości. George Bataille pisał, że tego rodzaju pragnienie śmierci jest zarazem afirmacją życia:

Przestając żyć, pragnie się ekstremalnego stanu, na który chyba jedynie Święta Teresa znalazła odpowiednie słowa: „I umieram, że nie umieram!” Ale umieranie od tego, że się nie umiera, nie jest śmiercią, tylko skrajnym stanem życia; umieram od nieumierania dlatego, że żyję, i żyjąc, doznaję śmierci³².

Potwierdzeniem wpływu tego terezjańskiego paradoksu na polskie autorki jest anonimowa pieśń miłosna karmelitańskiej zakonnicy, w której autorka łączy „umieranie” z erotycznym obliczem pragnienia:

Zapal mię, Jezu, ogniem Twej miłości,
Niechaj Ci służę w serca gorącości,
Nad ten dzień nic nie ma
Dusza najmilszego,
Być spalonym na sercu dla ukochanego³³.

³⁰ Tamże.

³¹ Po reformie chełmińskiej od postulantek benedyktyńskich wymagano nie tylko czytania i pisanie po polsku, ale także umiejętności czytania po łacinie. Zob. K. Kaczor-Scheitler, *Działalność pisarska polskich klasztorów żeńskich w dobie baroku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 78.

³² G. Bataille, *Erotyzm*, przekł. M. Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 234.

³³ *Pieśń insza*, [w:] K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2005, s. 245.

Jak zauważyła Alina Nowicka-Jeżowa, barokowa kultura polska ma specyficzny charakter, ponieważ łączy miłość nie tyle z wysublimowanym (i platonicznym) uczuciem, ile z konkretnością „izby czeladnej lub małżeńskiej łożnicy”³⁴. Polskie teksty mistyczne są często pełne tego rodzaju opisów, jak w anonimowym utworze *Myślistwo duchowe na Pana Jezusa*, który jest inspirowany symboliką Pieśni nad Pieśniami:

Kędyż, miłości moja, jesteś, kędy?
 Bo gdziekolwiek jest, moim jesteś wszędy;
 [...]

 Jednak uciekasz; będę Cię goniła,
 Przecz mię Twa będzie ucieczka trapiła?
 Gdzieś jest?
 [...]

 I nie puszcze Cię, Kochanka swojego,
 Piersi najświętszej matki dzierzącego.
 Jeśli też w brzegu samym piersi siądziesz,
 Z mlekiem Cię matki wyszę, moim będziesz.
 A wysawszy Cię w tym mleku wszystkiego,
 Nie chcę krom Ciebie pokarmu żadnego.
 Będę się żywić, będę karmić z Tobą,
 Aż się w Cię swoją obrócę osobą
 I nic starego we mnie nie zostanie:
 Ja nie ja będę, tylko Ty sam Panie³⁵.

Również tutaj możemy dostrzec podstawowy rys mistyki terecjańskiej (cytowana pieśń jest anonimowym utworem karmelitańskim) – pragnienie wyzbycia się własnego „ja” i połączenia z Bogiem, które znosi wszelką indywidualność. Kierunek podróży w *unio mystica* jest wertykalny a jego symbolem jest wznoszenie się podmiotu, który opuszcza znieawidzony świat:

Kto mi piór poda, kto skrzydeł doda
 Gołębia lotnego.
 Leciałabym szeroko pod niebo wysoko
 Do Boga mojego

³⁴ A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992, s. 403.

³⁵ Anonimowy utwór *Myślistwo duchowe na Pana Jezusa* cytowany za: M. Hanusiewicz, „Święta zuchwałość” bezimiennej karmelitanki, [w:] *Muzy i Hestia*, red. M. Cieński, J. Sokolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999, s. 97 i 100.

[...]
 Ach, kiedyż, kiedy
 Z tej ciała biedy
 Wyzwolisz duszę moję?
 Kiedyż się stanie,
 Że ja, miły panie,
 Oglądam twarz twoję³⁶.

Przekonanie o niemożności osiągnięcia pełni wyrażała Teresa z Ávila, dla której mistyczny kontakt z Bogiem był zawsze jedynie chwilowym doznaniem szczęścia:

Pragnie [dusza – K. Ż.] już być tam, gdzie wiecznie jej będzie świeciło, gdzie nigdy dla niej nie zajdzie to słońce sprawiedliwości, którego tutaj, w wewnętrznej z Bogiem rozmowie, zaledwie promyczek jaki dano jej bywa na chwilę oglądać. A po tym, choć częściowym i chwilowym tylko jasności Bożej widzeniu, jakże ciemnym musi wydać się jej wszystko, co widzi na ziemi. Dziw doprawdy, że jeszcze choć godzinę wyżyć może, a jeśli żyje pewno to nie z własnej jej woli, ale dlatego, że każe Pan³⁷.

Utwory karmelitańskie o pragnieniu oderwania od ciała, które po raz kolejny jest równoznaczne z pragnieniem śmierci należy czytać zgodnie z terezjańską antropologią jednostki, w której celem życia jest złączenie się z Bogiem:

Oj kiedyż, kiedy, z tej ciała biedy:
 Oj kiedyż, kiedy z tej ciała biedy
 Wyzwolisz duszę moję?
 Kiedyż się stanie, że ja, mój Panie
 Oglądam twarz Twoję?
 Jakom troskliwa, że śmierć skwapliwa
 Nie skróci dni moich,
 Bym się pospieszył, z ciebie mile cieszył
 I z przybytków Twoich³⁸.

Niechęć wobec teorii i spekulacji widoczna jest również w kobiecych utworach inspirowanych twórczością Jana od Krzyża. Anonimowe autorki odnosiły się

³⁶ *Pieśń pragnąca do nieba*. Cyt. za: K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, s. 232 i 236.

³⁷ Św. Teresa od Jezusa, *Droga doskonałości*, [w:] Św. Teresa od Jezusa, *Dzieła*, t. 2, przekł. ks. H.P. Kossowski, Wydawnictwo OO. Karmelitów Bosych, Kraków 1987, rozdz. XXVII.

³⁸ Cyt. za: A. Nowicka Jeżowa, dz. cyt., s. 397.

w swych utworach do burzliwego życia świętego z Ubedy (uwięzienie w klasztorze w Toledo i ucieczka z niego), które było interpretowane jako czyn heroiczny, potwierdzający świętość patrona zakonu:

Za nic miał bicie i prześladowania,
Nieznośne więzy, ciężkie potwarzania.
Tym przywilejem Bóg go udarował,
Że w każdej duszy wiele dokazował
Jednych kazaniem, drugich naukami,
Innych budując swemi postępkami³⁹.

Wydarzenie to dla autorek było próbą wiary, z której Jan wyszedł zwycięsko. W ten sposób utwór staje się po części dziełem hagiograficznym o życiu świętego. Czytelne odniesienia do pobytu w Toledo znajdujemy również w zdialogizowanej (tak jak pieśni samego Jana utwór rozpisany został na głosy duszy i oblubieńca) *Pieśni 4. Którą święty Ociec skomponował w więzieniu i nią się cieszył w utrapieniach*. Tutaj jednak po raz kolejny pojawia się symbolika z mistyki oblubieńczej, tak często propagowanej przez kobiety:

Gdzieś się schronił, Jezu drogi,
Krzyż na mnie włożywszy srogi?
Ja cię szukam dosyć wczesnie,
Tyś jak jeleń uszedł spieszenie⁴⁰.

Ostatecznie wpływ Jana od Krzyża na kobiecą poezję karmelitańską obejmują przede wszystkim parafrazy *Pieśni duchowej*, z wyeksponowanym motywem poszukiwania oblubieńca, na wzór tropienia go (znowu nasuwa nam się skojarzenie z *Myślistwem duchowym*), rzadziej zaś wiersze inspirowane jego doktryną spekulatywną, które teologiczną tajemnicę nocy ciemnej raczej infantylizują:

Więc naprzód ukrywa siebie,
Noc ciemną zsyła na Ciebie,
Ach, ciężka na Ciebie rana,
Nie mieć kochanego Pana⁴¹.

³⁹ Cyt. za: K. Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, s. 217.

⁴⁰ Cyt. za: tamże, s. 188.

⁴¹ Tamże, s. 218.

Kobiecych utworów dotyczących teorii mistyki sanjuanistycznej w rękopisach pozostaje znacznie mniej niż poezji podejmujących wątki terezańskie, co wydaje się zrozumiałe w kontekście ogólnego, wysokiego poziomu intelektualnego pisma Jana od Krzyża.

Wśród grupy autorek, często anonimowych jak w powyższych przykładach, znajdują się dwie kobiety, które zarazem stały się jednymi z pierwszych polskich pisarek. To Magdalena Mortęska (1556–1631) i Marianna Marchocka (1603–1652)⁴². Mortęska zwana jest nawet „pierwszą chronologicznie pisarką polską”⁴³, choć jej pisarstwo ma charakter wyłącznie dewocyjny, a sama autorka pisała z wyraźną intencją wykorzystania jej porad przez przyszłe zakonnice. Funkcja estetyczna została tu przysłonięta przez funkcję impresywną.

Mortęska jest dziś znana z dwóch tekstów, które przetrwały dzięki odpisom jej zakonnice. Najbardziej znane dzieło ksieni z Chełmna to *Rozmyślenia o Męce Pańskiej*⁴⁴, rodzaj ćwiczeń duchowych zdradzających zależność zarówno od bogatej staropolskiej tradycji pasyjnej, jak i od medytacji benedyktyńskich i ignacjańskich⁴⁵. Przetrwało w kopii, która prawdopodobnie została sporządzona przez którąś ze współpracowniczek Mortęskiej. Drugi tekst to zapisane przez zakonnice notatki z konferencji o nazwie *Nauki duchowne służące do postępu duchowego* [...]⁴⁶. Ocalały rękopis *Nauk* został wykonany przez cztery autorki, z których pierwsza została zidentyfikowana jako Jadwiga Orzelska⁴⁷. Powstał on w latach 1607–1630, a więc w czasie największej aktywności ksieni chełmińskiej. Autorka przedstawiła w nim układ dnia pobożnej zakonnicy (oparty na godzinach kano-nicznych) a także zalecenia do ćwiczeń duchowych. Biorąc pod uwagę cel *Nauk*

42 Magdalenie Mortęskiej poświęcono następującą pracę: *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*, wyd. K. Górski, Jan Jachowski Księgarnia Akademicka, Poznań 1937. Ostatnio na jej temat pisał A. Czyż: *Teksty mistyczne i ascetyczne wczesnego baroku (wokół Magdaleny Mortęskiej)*, [w:] *Przełom wieków XVII i XVIII w literaturze polskiej*, red. B. Otwinowska J. Pelc, Ossolineum, Wrocław 1984. Nt. twórczości M. Marchockiej zob.: K. Górski, *Wstęp*, [w:] *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa karmelitanki bisej Anny Marii Marchockiej 1603–1652*, wyd. K. Górski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009, s. 37. Drugim wydawcą pisma Marchockiej jest H.Cz. Gil OCD, którego dzieło: *Teresa od Jezusa Marianna Marchocka, Autobiografia mistyczna i inne pisma*, Wydawnictwo OO. Karmelitów Bosych, Kraków 2010, ukazało się ponad siedemdziesiąt lat po pierwszej edycji Górskiego.

43 A. Czyż, dz. cyt., s. 229.

44 Tekst ten został wydany przez K. Górskiego, który, na podstawie cech językowych rękopisu oraz zawartych w nim przesłanek ustalił też jego autorstwo. Zob.: K. Górski, *Przedmowa*, [w:] *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*, s. 7–11.

45 *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*, s. 47–110.

46 Wydał to dzieło K. Górski, Zob.: *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, ATK, Warszawa 1980, s. 19–114.

47 *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*, s. 23.

i ich charakter praktyczny, dzieło to przypomina *Drogę doskonałości* Teresy z Ávila, spisana również z myślą o użytku duchowym sióstr, którym była zadedykowana.

Antropologia Mortęskiej, mimo postulowanej ascezy i surowości, jest afirmacją życia, które powstało z Boskiej inicjatywy. Tezę tę potwierdzają spostrzeżenia zawarte w *Naukach duchowych...* w punkcie zaleceń przeznaczonych na Kompletę:

Zabawy wewnętrzne z Panem Bogiem przez zmysły wewnętrzne i zwierzchnie z pobudką do wdzięczności z rzeczy stworzonych. (1) Bawić się około dobroci, który się udzielił wszystkiemu stworzeniu słońcu, niesiącowi [sic] i gwiazdom użyć [sic] świ[at]łości, piękności i mocy. A tem wszystkim człowiekowi służyć, świecą, cieszą i zdrowia [zdanie niedokończone – K. Ż.]⁴⁸.

W świecie *Rozmyślań* możliwe jest wewnętrzne uspokojenie ducha, którego barok tak będzie później potrzebował; dzięki wejrzeniu w siebie i wewnętrznym poznaniu można tu dotrzeć do Boga, przyczyny sprawczej i celowej Bytu:

O ty szczebietliwa, pókiż język twój niepożytecznie wołać będzie! Czemuż w milczeniu nie czekaż Pana! Otóż już był Pan twój u ciebie, a nie słyszałaś, obrócił się do kogo innego, kiedy ciebie niespokojną trafił. W pokoju ż czekaj Pana, uspokój w sobie wszystkę czeladź. Niechaj gniew w Tobie głosu nie wypuszcza, niechaj lekkość zamkniętych ust milczeniem nie otwiera. Niechaj oczy w pokoju zawarte Pańską Mękę rozmyślają, na koniec wszystkę, którą w sobie znasz niespokojną czeladź duchownem ćwiczeniem w sobie uspokój, niechaj cicho będzie – a potem uczujesz i uznasz w sobie przyjsie Pańskie⁴⁹.

Ksieni chełmińska, tak jak karmelitańskie autorki, posługuje się obrazowaniem zaczerpniętym ze tradycji romansowej (miłość jako gorączka i rozpalenie) i wykorzystuje dwuznaczną symbolikę ognia i wody. Widać tu początki kultu Serca Jezusowego, propagowanego przez jezuitów, w tym Kaspra Drużbickiego, wieloletniego spowiednika benedyktynek sandomierskich. Wierna zakonnica ma być pokarmem dla Syna Bożego, na wzór podanego podczas Ostatniej Wieczery baranka:

Co to za baranek, którego to Pan z ochotą pożywa: jest baranek upieczony. Trzeba i Tobie wszelaką surowość z siebie wypiec, aby już nic według ciała nie było, ale aby się w duchowne ćwiczenie wszystko obróciło. Oto ogień Pan przed Tobą spuścił, oto

⁴⁸ Tamże, s. 31.

⁴⁹ Tamże, s. 83.

powinności twoje stoją, wołając na cię, abyś się do nich obróciła, abyś się tam w nich położyła i jako od jakiego ognia opiekłym się Panu barankiem stała. Stójże mocno a wytrwaj trochę upalenia tego ognia, abyś więc potem na wieki w piekielnym ogniu na pokarm szatanom pieczona bez lutości nie była⁵⁰.

Metafora kulinarna i metafora seksualna łączą się tu ze sobą tworząc jeden z najbardziej zadziwiających obrazów w staropolskiej literaturze kobiecej.

Najbardziej znaną pisarką staropolską, która inspirowała się myślą terezańską jest Marianna Marchocka, autorka autobiografii mistycznej pisanej na wzór *Księgi życia*⁵¹. Autobiografia Marianny Marchockiej, w przeciwieństwie do innych tego rodzaju pism ukazała się drukiem, i to dwukrotnie, choć niemal po stu latach od napisania. Tytuł pierwszego wydania tekstu sygnalizuje hagiograficzny charakter żywota i nie pojawia się w nim wzmianka o danych autorki: *Konterfekt życia przykładnego z Ozdoby Karmelu zakonnego kopiowany* (Kraków 1747), dopiero o kilka lat późniejsze wydanie drugie *Żywot i wysokie cnoty W. Matki Teresy od Pana Jezusa Marchockiej, klasztorów karmelitanek bosych we Lwowie i w Warszawie fundatorki, z manuskryptu dziejopisa W. Ojca Ignacego od świętego Jana Ewangelisty tej Wielebnej Matki spowiednika zebrane roku pańskiego 1652* (Lwów 1752) podaje pełne dane Marchockiej.

Osobowość Marchockiej była szczególnie podatna na religijną bojaźń, podsycaną jeszcze – by użyć określenia Karola Górskiego – przez ogólny klimat „kultury lęku” panujący w ówczesnej epoce⁵². Z pewnością konieczność ucieczki z Krakowa przed kozakami Chmielnickiego również wpłynął na bojaźliwy charakter Marchockiej. Autorka bała się utraty łaski Boga i tego, że została opętana:

[...] Żem się bała o umniejszenie i odjęcia łaski Jego z przeszkody jaki mojej albo przyczyny. Bałam się także przykrości i zaślipienia na duszy swej, żem w sobie wyraźnego czego poznać nie mogła, tylko tak ogólnie wszystkie grzechy i złości moje [...] Te też trapienia powierzchowne z innymi pokusami prawie już zawsze trwały, a coraz barzi bojaźń też miałam, że to ja opętana⁵³.

⁵⁰ Tamże, s. 85.

⁵¹ Jak podaje K. Kaczor-Scheitler, poza M. Marchocką autobiografie mistyczne pisały: J. Stobieńska, T. Zadzikowa, Angelika od Najświętszego Sakramentu (Elżbieta Filipowiczówna) i Teresa od Jezusa i Maryi (Melania Frąckiewiczówna). Zob. też, *Działalność pisarska polskich klasztorów żeńskich w dobie baroku*, s. 81.

⁵² K. Górski, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, s. 9.

⁵³ *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa Karmelitanki Bosej Anny Marii Marchockiej, 1603–1652*, s. 96.

Modlitwę Marchocka rozumiała zgodnie z terecjańską ideą poufnej „rozmowy z Bogiem”⁵⁴. Oddawała się jej bardzo często, a z czasem tego rodzaju kontakty trwały coraz dłużej. Zgodnie z założeniami medytacji Ignacego Loyoli autorka stawiała sobie „przed oczy” wybrane punkty Męki Pańskiej, będące również częścią rozwoju duchowego na ścieżce mistycznej (pierwszy z rodzajów modlitwy – „pospolity i zwyczajny”⁵⁵):

Miewałam też pojęcia tak wyraźne w modlitwie, jakobym na co oczyma patrzała jako na przykład Chrystusa Pana na krzyżu, rany jego, boleści, wyciągnięcie tak dostatecznie wyrażało mi się, że i po modlitwie, kiedym wspominała na to, wydawało mi się, jako kiedyby kto co widział⁵⁶.

Istotne w rozumieniu modlitw wewnętrznych Marchockiej są pojęcia zaczerpnięte z teorii Jana od Krzyża. Nie chodzi jedynie o często wzmiankowaną oschłość (pojęcie to jest wspólne zarówno dla Teresy z Ávila, jak i świętego z Ubedy), ale o uczucie ogołocenia duszy i ciemności, która miała ją wówczas ogarniać:

[...] lubo doznawałam różnych krzyżów, ale więcy z pociechami i z smakiem wewnętrznym, począł mnie Pan z tego ogołacać, więcy doznawając oschłości wewnętrznych, suchości we wszystkim, odejmowania światłości, pojęcia przez rozum, dyskursów, smaków, pociech. Nie miewała ja takich oschłości i opuszczenia, co by mnie miało odwozić i nie dbać o Boga, ale jeszcze to samo rozbudzało pragnienie do Boga i kłopot w duszy, staranie o Boga, bojaźń i zagubienie Go i łaski jego⁵⁷.

Autorka, podobnie jak Magdalena Mortęska, była dla siebie surowa i praktykowała niemal przez całe życie twardą ascezę. Umartwienie ciała dla polskich mistyczek było równie ważne jak pisanie modlitw i zwierzeń.

Podsumowanie

Literacka aktywność mistyczek staropolskich stanowiła zapis nowej pobożności, kształtującej się w Rzeczypospolitej po reformach trydenckich. Niektóre jej elementy, takie jak właśnie ekscesywne umartwienie były przedłużeniem tradycji

⁵⁴ J. Misiurek, *Historia i teologia polskiej duchowości katolickiej*, t. 1, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994, s. 343.

⁵⁵ *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa Karmelitanki Bosej Anny Marii Marchockiej, 1603–1652*, s. 143.

⁵⁶ Tamże, s. 113.

⁵⁷ Tamże, s. 127.

chrześcijańskiej, która sięgała średniowiecza. Podobnie jak wiara w osobową obecność szatana, lęk przed opętaniem i wiara w magię. Wiek XVI, XVII a nawet XVIII nie przyniósł pod tym kątem jakichś szczególnych zmian⁵⁸. W tym okresie nastąpił jednak rozwój pobożności indywidualnej, w którą wpisują się systemy mistyczne Teresy z Ávila i Jana od Krzyża. Rodzime autorki przeważnie nie miały dostępu do tekstów źródłowych, ale w zakonach takich jak benedyktynki (zreformowane przez Mortęską) czy karmelitanki bosa kobiety zachęcano do czytania i pisania własnych tekstów, które miały służyć im w duchowej drodze. Ścieżka zapoczątkowana przez autorkę *Księgi życia* jest dla tej emancypacji nie do przecenienia, nie tylko dlatego, że służyła samym zakonnicom, ale także dlatego, że przyczyniła się do zmiany nastawienia opinii publicznej w kwestii kobiecej edukacji.

Przedstawione w artykule utwory stanowią przykład polskiej recepcji duchowości terezańskiej, która znacznie wykraczała poza samą mistykę. Wydaje się, że takie jej elementy, jak poczucie uwięzienia w ciele, ogólna niechęć do świata materialnego i pragnienie wlotu duchowego będącego w istocie zaprzeczeniem upadku w grzech, w systemie Teresy wynikają z charakterystyki barokowej epoki, którą w istocie święta z Ávila także pomogła ukształtować. Barok ze swoją obsesją na punkcie ruchu i lęku przed zamkniętą przestrzenią (wyrażają ją metafory labiryntu, sideł czy ukrytej pułapki) sprzyjał rozwojowi myśli mistycznej, ponieważ ta dawała jednostce możliwość duchowego oddalenia się od ziemi zwykle postrzeganej jako miejsce niebezpieczne, a nawet straszne. Ziemie pograniczne (a tak w perspektywie całej Europy można spojrzeć na Hiszpanię i Rzeczpospolitą) będące często areną walki o *status quo*, były także miejscem, w którym kwitła szczególna wrażliwość religijna. Lęk przed obcym, postrzeganie rzeczywistości jako szczególnie niebezpiecznej dla ciała i duszy czy konieczna podejrzliwość, wobec tego, co tylko wydaje się prawdziwe, przyczyniły się nie tylko do ukształtowania militarystycznej postawy religijnej (której przykładem mogą być niezliczone utwory konfederackie), ale także z pewnością wpłynęły na ukształtowanie mistycyzmu, który tak chętnie był praktykowany przez kobiety. Posmak niespełnienia, poczucie bezradności czy brak możliwości rozwoju własnego potencjału człowieczeństwa mógł kierować uwagę jednostki w stronę systemu, który oferował możliwość przeżycia pełni dzięki Bogu, z którym mistyczkę łączy szczególny związek. W literaturze opisy *unio mystica* często sięgają do rezerwuaru metafor erotycznych lub porównań samej relacji do pożywienia. Wynika to z niemożności oddania w języku doświadczenia mistycznego, jak i kultury duchowej, która w Rzeczpospolitej – co

⁵⁸ Zob.: utwór E. Drużbackiej dedykowany A.S. Załuskiemu, który walczył z rozpowszechnioną wówczas wśród zakonów i wiernych wiarą w demony: E. Drużbacka, *Do [...] J. O. Księcia [Andrzeja Stanisława] Załuskiego. Sprzeczka z różnymi zakonnikami o upierach, którym autorka tych wierszów wiary nie daje*, [w:] *taż, Wiersze wybrane*, s. 51.

wykazała Alina Nowicka-Jeżowa⁵⁹ – opierała się na tym co zmysłowe i konkretne. Ówczesne kobiety, zwykle mniej wykształcone od mężczyzn, posługiwały się w opisach językiem, który znały z codziennego życia. Dlatego też lektura pism dawnych mistyczek nie jest czymś z czego dziś powinniśmy rezygnować. Przeciwnie – daje nam ona niepowtarzalną szansę wejrzenia w świat, który był udziałem naszych poprzedniczek.

Bibliografia

Dzieła literackie i teksty religijne

- Anonim, *Mysłstwo duchowe na Pana Jezusa*, [w:] *Muzy i Hestia*, red. Marcin Cieński, Jacek Sokolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999.
- Anonim, *Pieśń insza*, [w:] Katarzyna Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2005.
- Anonim, *Pieśń pragnąca do nieba*, [w:] Katarzyna Kaczor-Scheitler, *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2005.
- Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa karmelitanki bosej Anny Marii Marchockiej 1603–1652*, wyd. Karol Górski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.
- Benisławska Konstancja, *Pieśni sobie śpiewane*, wyd. Tomasz Chachulski, IBL PAN, Warszawa 2000.
- Drużbacka Elżbieta, *Forteca od Boga wystawiona, pięć bram zamknięta, to jest: Dusza ludzka z pięć zmysłami*, Drukarnia Pijarów, Warszawa 1752, online: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/323618/edition/263851/content> [dostęp: 19.06.2022].
- Drużbacka Elżbieta, *Wiersze wybrane*, oprac. Krystyna Stasiewicz, Neriton, Warszawa 2003.
- Krótkie zebranie żywota świętobliwego Matki Anny a Jezu [...] przez W. O. Stefana od św. Teresy, niegdy prowincjała, napisane*, [w:] Karol Górski, Małgorzata Borkowska, *Historiografia zakonna a wzorce świętości w XVII wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1984.
- Libro de las Fundaciones de las Hermanas Descaigas Carmelitas, que escrivio la Madre Fundadora Teresa de Iesvs*, red. Roger Velpio, Bruselas 1610.

⁵⁹ A. Nowicka-Jeżowa, dz. cyt., s. 403.

- Teresa od Jezusa Marianna Marchocka, *Autobiografia mistyczna i inne pisma*, wyd. Czesław Gil, Wydawnictwo OO. Karmelitów Bosych, Kraków 2010.
- Teresa od Jezusa, *Dzieła*, przekł. Henryk Piotr Kossowski, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1995.
- Teresa od Jezusa, *Poesias. Poezje*, przekł. Marta Szafrńska-Brandt, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2015.

Opracowania

- Bataille George, *Erotyzm*, przekł. Maryna Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- Bilinkoff Jodi, *The Social Meaning of Religious Reform: The Case of St. Teresa and Avila*, „Archiv für Reformationsgeschichte” 1988, t. 79, s. 340–357. <https://doi.org/10.14315/arg-1988-jg16>
- Błoński Jan, *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.
- Brahmer Mieczysław, *Z dziejów polsko-włoskich stosunków kulturalnych*, Towarzystwo im. A. Mickiewicza, Warszawa 1939.
- Chemperk Dariusz, *Wileńscy luteranie w świetle siedemnastowiecznych satyr jezuickich (1620–1642). Wydarzenia, bohaterowie, autorzy*, „Terminus” 2019, z. 2, s. 277–308.
- Ciesielska-Borkowska Stefania, *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1939.
- Czyż Antoni, *Teksty mistyczne i ascetyczne wczesnego baroku (wokół Magdaleny Mortęskiej)*, [w:] *Przełom wieków XVII i XVIII w literaturze polskiej*, red. Barbara Otwinowska Janusz Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 229–240.
- Górski Karol, *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich*, ATK, Warszawa 1980.
- Górski Karol, *Przedmowa*, [w:] *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*, wyd. Karol Górski, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2009, s. 7–46.
- Górski Karol, *Wstęp*, [w:] *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezus karmelitanki bożej Anny Marii Marchockiej 1603–1652*, wyd. Karol Górski, Poznań 2009, s. 5–34.
- Górski Karol, Borkowska Małgorzata, *Historiografia zakonna a wzorce świętości w XVII wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1984.
- Hanusiewicz Mirosława, *Polskie barokowe przekłady i adaptacje Głosy św. Teresy z Avila*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Warszawie 15–17 września 2003 roku*, red. Alina Nowicka-Jeżowa, Marek Prejs, Anta, Warszawa 2005, s. 97–112.
- Judkowiak Barbara, *Słowo inscenizowane O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*, WiS, Poznań 1992.

- Kaczor-Scheitler Katarzyna, *Działalność pisarska polskich klasztorów żeńskich w dobie baroku*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 77–89.
- Kaczor-Scheitler Katarzyna, *O wpływie spuścizny Świętej Teresy z Ávili na piśmiennictwo i kulturę polskiego baroku*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2021, nr 21, s. 48–74. <https://doi.org/10.24917/20811853.21.3>
- Lewandowska Julia, *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid–Frankfurt 2019. <https://doi.org/10.31819/9783964568069>
- Mazzoni Cristina, *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism and Gender in European Culture*, Cornell University Press, Ithaca–London 1996. <https://doi.org/10.7591/9781501737169>
- Misiurek Jerzy, *Historia i teologia polskiej duchowości katolickiej*, t. 1, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994.
- Niklewiczówna Krystyna, *Piśmiennictwo hiszpańskie w okresie staropolskim*, [w:] *Literatura staropolska w kontekście europejskim (związki i analogie)*, red. Teresa Michałowska, Jan Ślaski, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 91–110.
- Nowicka-Jeżowa Alina, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992.
- Partyka Joanna, *Kobiety a hiszpańska obecność w kulturze dawnej Rzeczypospolitej. Wybrane aspekty*, [w:] *W przestrzeni południa. Kultura pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów romańskich: estetyka, prądy i style, konteksty kulturowe*, red. Mirosława Hanusiewicz-Lavallee, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 430–448. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323523017.pp.430-448>
- Partyka Joanna, *Old Polish and Spanish Penitentials as a source of Knowledge on folk-paganism in a Christian Society*, „Res Rethorica” 2017, nr 3, s. 12–21. <https://doi.org/10.29107/rr2017.3.2>
- Partyka Joanna, „Uczony mąż Vives”: zapomniana karta z dziejów polsko-hiszpańskich związków kulturowych, [w:] *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*, red. Małgorzata Czermińska, Katarzyna Meller, Piotr Fliciński, Wydawnictwo PSP, Poznań 2007, s. 373–380.
- Partyka Joanna, „Wyobrażone” i „widziane”: staropolscy encyklopedyści i podróżnicy o Hiszpanii i Hiszpanach, „Przegląd Historyczny” 2004, z. 4, s. 493–499.
- Popiołek Bożena, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2003.
- Roszkowska Wanda, *Włoski rodowód komedii St.H. Lubomirskiego*, Ossolineum, Wrocław 1960.

- Scott James Wesley, *European Politics of Borders, Border Symbolism and Cross-Border Cooperation*, [w:] *A Companion to Border Studies*, red. Thomas M. Wilson, Hastings Donnan, Blackwell Publishing, Hoboken 2021, s. 83–99. <https://doi.org/10.1002/9781118255223.ch5>
- Urjasz-Raczko Matylda, *Duma i uprzedzenie. Strategia dyplomacji hiszpańskiej wobec pierwszych wolnych elekcji w Rzeczypospolitej*, [w:] *W przestrzeni południa. Kultura pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów romańskich: estetyka, prądy i style, konteksty kulturowe*, red. Mirosława Hanusiewicz-Lavallee, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 405–429. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323523017.pp.405-429>
- Weber Max, *Etyka protestancka i duch kapitalizmu*, przekł. Dorota Lachowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323528135>
- Wojtyniak Małgorzata, *Rzeczpospolita i Hiszpania w kręgu europejskiej respublica litteraria*, [w:] *W przestrzeni południa. Kultura pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów romańskich: estetyka, prądy i style, konteksty kulturowe*, red. Mirosława Hanusiewicz-Lavallee, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 449–468. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323523017.pp.449-468>
- Wolf Larry, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie oświecenia*, przekł. Tomasz Biedroń, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2020.
- Zajas Krzysztof, *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*, Universitas, Kraków 2008.

Kamila Żukowska

Old Polish mystical texts of women against the background of Spanish religious literature of the Golden Age (Teresa of Ávila and John of the Cross)

Summary


The article presents selected old Polish mystical texts of women (both secular and religious) against the background of the Spanish mystical tradition of the Golden Age. The text outlines the geopolitical situation of the Republic of Poland and Spain between the 16th and 18th centuries, emphasizing the specificity of women's lives in the European periphery. The analysis made use of findings in the field of geopoetics and border studies, branches of literary studies that are now increasingly being applied to comparative research. The article presents anonymous female

works written in the Carmelite circle, which are interpretations of Teresian themes or allusions to specific texts of Saint Teresa and Saint John of the Cross. In addition, the texts of the most famous old Polish religious writers, Magdalena Mortęska and Marianna Marchocka, are cited here, indicating borrowings from ascetic-mystical Spanish literature. The article also presents selected threads of secular writers, whose works may indicate the specificity of life in the periphery – which may contribute to the choice of the mystical path.

Keywords: Spanish mysticism, Teresa of Ávila, John of the Cross, Old Polish women's literature

Kamila Żukowska – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo. Pracuje w Zakładzie Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych na Uniwersytecie Łódzkim. Absolwentka filologii polskiej, etnologii oraz filologii hiszpańskiej z amerykańską filologiczną, ukończyła także podyplomowe gender studies realizowane przez PAN. Stypendystka MNiSW 2018 i 2015. Publikowała m.in. w „Kulturze i Edukacji”, „Studiach z Historii Filozofii”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”. Obecnie pracuje nad książką poświęconą „Pieśniom sobie śpiewanym” Konstancji Benisławskiej na tle staropolskiej literatury kobiecej.

Małgorzata Gaszyńska-Magiera*

 <https://orcid.org/0000-0002-3449-5342>

W czerwonej Hiszpanii Ksawerego Pruszyńskiego – polskie i hiszpańskie konteksty lektury

Streszczenie

Zbiór reportaży z wojny domowej w Hiszpanii pt. *W czerwonej Hiszpanii* Ksawerego Pruszyńskiego, został wydany po raz pierwszy w 1937 roku, a jego pierwszy przekład na język hiszpański opublikowano 70 lat później. Artykuł podejmuje problematykę kontekstów odbioru tej książki w różnym czasie i w różnych przestrzeniach kulturowych, czyli w Polsce międzywojennej i w okresie powojennym oraz w Hiszpanii u progu XXI wieku.

Słowa kluczowe: reportaż, przekład, kontekst odbioru, Pruszyński, *W czerwonej Hiszpanii*

* Prof. ucz., Uniwersytet Warszawski, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Instytut Lingwistyki Stosowanej, Zakład Badań nad Przekładem Pisemnym, ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa; m.gaszynska-ma@uw.edu.pl

Stwierdzenie, że książka po latach jest czytana inaczej, zarówno przez odbiorców rodzimych, jak i obcych, jest truizmem. Na to, że wydanie wersji tłumaczonej trafi do nowego, z pewnością odmiennego niż pierwotny, kontekstu odbioru, zwracał już uwagę Pierre Bourdieu¹. Przyjrzenie się różnym kontekstom odbioru tekstu oryginalnego i jego przekładu pozwala zobaczyć, jak zmieniają się na przestrzeni lat oczekiwania czytelników i ich nastawienie do lektury. Nie jest bowiem obojętne, w jakim momencie się tłumaczy i dla kogo. W dalszej perspektywie taką analizę można również potraktować jako pierwszy krok ku zrozumieniu decyzji podejmowanych przez tłumacza tekstu literackiego tak na poziomie strategii wobec całego tekstu, jak i wyborów dotyczących pojedynczych jednostek przekładu. Na jego ostateczne wybory mają bowiem wpływ zarówno czynniki literackie, jak i pozaliterackie. W przekładoznawstwie mówiono o tym w kategoriach oddziałujących na tłumacza norm, przy czym częściej skupiano się na normach obowiązujących w kulturze docelowej, rzadziej zwracając uwagę na możliwe ograniczenia wynikające z uwarunkowań kultury wyjściowej². Tymczasem tłumacz pracuje z utworem obciążonym całym bagażem znaczeń niewynikających bezpośrednio z treści, ale dodanych w wyniku różnych odczytań i interpretacji w obszarze kultury wyjściowej³. Z tej perspektywy w badaniach nad przekładem utworów literackich nie są więc obojętne ani sposoby ich lektury w pierwotnym kontekście, ani okoliczności publikacji.

W przypadku książki *W czerwonej Hiszpanii* zbadanie kontekstów recepcji wydaje się szczególnie interesujące, gdyż mamy do czynienia z pozycją kontrowersyjną, rzadko wydawaną w Polsce, autorstwa pisarza określanego jako zagadkowy⁴, którą na inne języki przełożono po upływie wielu lat od pierwszego wydania. Hiszpańską edycję pt. *En la España roja* opublikowano w roku 2007, a francuską, *Espagne rouge. Scènes de la Guerre civile 1936–37*⁵, w 2020.

1 P. Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, „Actes de la recherche en science sociales” 2002, s. 5.

2 Szerzej na ten temat pisał m.in. T. Hermans, *Revisiting the Classics: Toury’s empiricism version one*, „The Translator” 1995, nr 1–2, s. 218.

3 Pisał przed laty Janusz Sławiński: „Stając wobec zmieniających się kontekstów odbioru: kultur literackich, norm lektury, zasobów doświadczeń i zaciekawień – dzieło stopniowo obrasta odczytaniem i interpretacją, które – tak czy inaczej – towarzyszą jego dalszym losom wśród czytelników. (...) Każde środowisko czy pokolenie osadza w niej warstwę swoich doświadczeń lekturowych”. J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1981, nr 3(57), s. 7.

4 Taki właśnie tytuł: *Zagadkowy Ksawery Pruszyński* nosi najnowsza monografia poświęcona temu pisarzowi, pod redakcją B. Gautier i M. Urbanowskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

5 K. Pruszyński, *Espagne rouge. Scènes de la Guerre civile 1936–37*, przekł. B. Gautier, Buchet-Chastel, Paris 2020.

Ten artykuł jest rodzajem wstępnego rozpoznania, przygotowaniem gruntu do wieloaspektowej analizy przekładu dzieła Ksawerego Pruszyńskiego na język hiszpański.

Publikowanie przekładu zbioru reportaży po wielu dekadach od czasu jego pierwszego wydania nie jest zjawiskiem powszechnym. Reportaż jest bowiem formą „sprawozdania z wydarzeń, których autor był bezpośrednim świadkiem lub uczestnikiem”⁶, a wśród jego cech definicyjnych obok autentyzmu wymienia się aktualność⁷. Ze swej istoty jest zatem gatunkiem odpowiadającym na zapotrzebowanie i zainteresowanie czytelników tu i teraz, czytelników, którzy szukają odpowiedzi na pytania o wydarzenia lub zjawiska bieżące albo pragną dowiedzieć się czegoś o obszarach życia pozostających poza ich bezpośrednim doświadczeniem. Stąd pytanie, dla kogo i dlaczego dochodzi do tłumaczenia reportaży po latach, wydaje się zasadne, tym bardziej w przypadku, gdy chodzi o zbiór, który w rodzinnym kraju autora nie cieszy się przesadnym zainteresowaniem wydawców, mimo że jego autor zasłużył sobie na tytuł księcia polskich reporterów.

Wokół postaci Ksawerego Pruszyńskiego narosło wiele niedomowień i nieporozumień. Jak piszą autorzy wprowadzenia do poświęconego mu tomu monograficznego, „jego postawa ideowa wciąż wymyka się kategoryzacji”⁸, co skutkowało wybiórczą recepcją jego twórczości w Polsce w okresie po II wojnie światowej. Dotyczy to przede wszystkim tomu reportaży z hiszpańskiej wojny domowej pt. *W czerwonej Hiszpanii*. Jest on uznawany za jedno z najwybitniejszych osiągnięć polskiego reportażu okresu międzywojennego⁹, natomiast po wojnie został wydany w oficjalnym obiegu tylko raz i to dopiero w 1997 roku.

Warto zacząć od przypomnienia okoliczności, w jakich powstawały artykuły Pruszyńskiego o wojnie domowej i tego, do jakich odbiorców były one kierowane.

Okres międzywojenny to czas szczególnie dla polskiej literatury, na co – poza czynnikami o charakterze literackim – niebagatelny wpływ miała dynamika procesów historycznych, których efektem było m.in. odzyskanie niepodległości¹⁰. Niektóre gatunki przeszły głęboką metamorfozę¹¹, powstały również nowe formy, dotąd w Polsce nieuprawiane. Za jeden z najważniejszych powodów zmian

6 *Słownik terminów literackich*, red. J. Stawiński, Ossolineum, Warszawa 2008, s. 471.

7 *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 213–215.

8 B. Gautier, M. Urbanowski, *Wstęp*, [w:] *Zagadkowy Ksawery Pruszyński...*, s. 7.

9 *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, red. J. Krzyżanowski, od r. 1976 C. Hernas, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984–1985, s. 281.

10 A. Kaliszewski, „*Słowo dziejów cieniem*”. *Polski reportaż wojenny i publicystyka wojenna autorów kręgu Legionów Polskich i Korpusów Polskich (1914–1920)*, Towarzystwo Studiów Dziennikarskich, Kraków 2013, s. 8; Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, IBL PAN, Warszawa 1999, s. 13.

11 U. Glensk, *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Universitas, Kraków 2014, s. 12.

uznaje się spadek atrakcyjności fikcji literackiej, którą przestano postrzegać jako narzędzie wystarczające do opisanego głębokich przeobrażeń zachodzących w społeczeństwie¹². W odrodzonym państwie narastały bowiem problemy gospodarcze i społeczne odziedziczone po poprzedniej epoce. Na nie nakładały się napięcia wynikające z konieczności budowania struktur administracyjnych i ekonomicznych od podstaw, a także z wpływu czynników zewnętrznych, w tym przede wszystkim światowego kryzysu. Na gruncie literackim przełożyło się to na rosnącą popularność gatunków niefikcyjnych, które, zdaniem niektórych badaczy stopniowo zaczęły dominować, a wiek XX zyskał miano „wieku dokumentu”¹³. Do niepraktykowanych wcześniej gatunków należy reportaż¹⁴, który rodzi się w latach dwudziestych, a dekada lat trzydziestych to okres jego rozkwitu. Czynnikiem w oczywisty sposób sprzyjającym rozwojowi reportażu był dynamiczny rozwój prasy¹⁵. Pojawiło się wówczas wielu autorów specjalizujących się w tekstach reporterskich. Jednocześnie duże grono prozaików do niedawna znanych przede wszystkim jako autorzy powieści bądź noweli, takich jak między innymi, Maria Dąbrowska, Zofia Nałkowska, Maria Kuncewiczowa, Adolf Rudnicki, Gustaw Morcinek, Zbigniew Uniłowski zaczęło eksperymentować z gatunkami niefikcyjnymi, co w znacznym stopniu umocniło prestiż tychże, a także przyczyniło się do powstania reportażu literackiego¹⁶. Taki rodowód był jedną z przyczyn postrzegania reportażu jako gatunku hybrydycznego między dziennikarstwem a literaturą. Wykorzystywanie narzędzi typowych dla literatury mogło być postrzegane jako czynnik podający w wątpliwość wiarygodność tekstów reporterskich. Jednak badacze uważają, że w okresie międzywojennym zawiązał się swoisty pakt między reporterami a czytelnikami, zwany paktem referencyjnym, zakładający „identyczność autora i narratora oraz wiarygodność opisu, który w założeniu ma odpowiadać rzeczywistości realnie poznanej (bezpośrednio lub pośrednio)”¹⁷. Na autora nakłada on zobowiązanie do rzetelności i odpowiedzialności za prawdziwość opisywanych zdarzeń i zjawisk. Natomiast od czytelnika wymaga doświadczenia, pozwalającego rozpoznać tekst jako wiarygodny na podstawie zawartych w nim wskazówek i stosowanych zabiegów, takich jak bezpośrednie zwroty do czytelnika, jawne deklarowanie prawdziwości sądu, cytowanie dokumentów i statystyk, ilustrowanie

¹² Dotąd było to zasadniczą funkcją powieści realistycznej.

¹³ Taki był tytuł przywołanej już monografii Zygmunta Ziątka.

¹⁴ Nie znaczy to, że wcześniej nie powstawały żadne formy literackie, pełniące zbliżone do reportażu funkcje. Zob. A. Kaliszewski, dz. cyt., s. 14–15.

¹⁵ U. Glensk, dz. cyt., s. 12.

¹⁶ Tamże, s. 24.

¹⁷ Tamże, s. 69; E. Żyrek-Horodyska, *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 60–66.

materiału zdjęciami, stosowanie określeń autoprezentacyjnych oraz nawiązywanie do osobistych doświadczeń¹⁸.

Pierwotnie w polskich reportażach dominowała tematyka rodzima, w tym przede wszystkim kwestie społeczne. Zainteresowanie losami ludzi pochodzących z warstw robotniczych i chłopskich przekierowało bowiem uwagę na obszary dotąd postrzegane jako margines życia społecznego, a teksty reporterskie stały się głosem słabych i wykluczonych¹⁹. Rosnące napięcie w Europie nie pozwoliło jednak zapomnieć o kwestiach zagranicznych. Niepokój i ciekawość budziła najpierw sytuacja w porewolucyjnej Rosji, a następnie wojna domowa w Hiszpanii. Te dwa kraje stały się głównymi kierunkami podróży polskich reporterów tamtego okresu.

Wojna domowa w Hiszpanii jest powszechnie uważana za pierwszy konflikt zbrojny relacjonowany na wielką skalę. Na Półwysep Iberyjski ściągnęli korespondenci i fotoreporterzy pracujący dla prasy i radia całego świata²⁰. Polscy dziennikarze nie byli grupą liczną, jednakże pracowali tam od samego początku wojny, przebywając zarówno na terenach znajdujących się pod kontrolą rządu republikańskiego, jak i frankistowskich buntowników. W strefie nacjonalistycznej przebywali na zlecenie „Kuriera Warszawskiego” Roman Fajans i Jerzy Przywieczerski oraz Jędrzej Giertych jako korespondent „Kuriera Poznańskiego”. Natomiast w strefie republikańskiej znaleźli się Stefan Osten, wysłannik „Głosu Narodu”, Adam Sikorski reprezentujący „Gazetę Polską” oraz Joanna Giłtuł i Ksawery Pruszyński, współpracujący z „Wiadomościami Literackimi”²¹. Jednakże status Pruszyńskiego różnił się od statusu kolegów. Jakkolwiek publikował on swoje reportaże na łamach „Wiadomości Literackich”, do Hiszpanii wyjechał jako stypendysta Syndykatu Dziennikarzy Warszawskich²² i, ponieważ nie był związany kontraktem z konkretnym tytułem, nie musiał podporządkować się żadnej linii ideologicznej. Redakcja „Wiadomości Literackich”, uważanego w latach trzydziestych za pismo o charakterze demokratyczno-liberalnym, od początku jego istnienia unikała deklaracji programowych, uznając za swój priorytet nawiązanie dialogu z europejską kulturą i sztuką oraz upowszechnianie wiedzy o kulturze polskiej²³. Tygodnik otwierał swe łamy dla autorów wybitnych, niepozwalających się zaszufadkować, często cechujących się dużą wrażliwością społeczną.

¹⁸ U. Glensk, dz. cyt., s. 70.

¹⁹ Tamże, s. 12.

²⁰ Zob. np. obszerne opracowanie tej tematyki P. Prestona *We Saw Spain Die: Foreign Correspondents in the Spanish Civil War*, Constable & Robinson, London 2008.

²¹ M. Bednarczyk, *Obraz wojny domowej lat 1936–39 w piśmiennictwie polskim*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, s. 93.

²² U. Glensk, dz. cyt., s. 44.

²³ M. Szpakowska, „*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, wydanie elektroniczne.

Pruszyński trafił do strefy republikańskiej trochę przypadkiem: jego starania o wjazd do Hiszpanii jako pierwsze rozpatrzyły pozytywnie władze Republiki²⁴, dzięki czemu już we wrześniu 1936 roku mógł przekroczyć francuską granicę w Portbou, skąd dostał się do pobliskiej Barcelony. Ziemiańskie pochodzenie, wiara katolicka, konserwatywne poglądy i lęk przed rewolucją pozwalają przypuszczać, że wolałby znaleźć się po drugiej stronie. Lęk, dodajmy, uzasadniony traumą z dzieciństwa: jako dziesięcioletni chłopiec musiał w 1917 roku uciekać wraz z matką i młodszym bratem z rodzinnego Wołunia, gdy rewolucja bolszewicka rozlała się na te tereny. W Hiszpanii reporter przebywał około pół roku, w pierwszych miesiącach konfliktu; powrócił do Polski w lutym lub marcu 1937.

Mimo młodego wieku, Kazimierz Pruszyński (ur. 1907) przed wyjazdem na Półwysep Iberyjski miał już w Polsce ugruntowaną pozycję. W roli reportera zadebiutował jeszcze jako student, na łamach studenckich pism „Dzień Akademicki” i „Civitas Academica”. Współpracował z konserwatywnymi dziennikami „Czas”, „Słowo”, „Dzień Polski” oraz „Dzień Poznański”. Był autorem dwóch opublikowanych w formie książkowej zbiorów reportaży: *Sarajewo 1914*, *Szanghaj 1932*, *Gdańsk 1932* (1932) oraz *Palestyna po raz trzeci* (1933). Z „Wiadomościami Literackimi” nawiązał współpracę od roku 1935 i szybko stał się jednym z najważniejszych reporterów pisma²⁵.

Kim zatem byli pierwsi adresaci jego reportaży z Hiszpanii? „Wiadomości Literackie” były kierowane do odbiorców o mniej wyrafinowanych gustach niż czytelnicy takich pism, jak „Chimera” czy „Skamander”²⁶. O popularnym charakterze warszawskiego tygodnika świadczyły, między innymi, duży format, atrakcyjna szata graficzna, czyli licznie zamieszczane fotografie i ilustracje, a także konkursy dla czytelników. Czytelnikami były osoby dość zamożne, o sporej kulturze i wiedzy, legitymujące się co najmniej średnim wykształceniem. Łączyły ich nie tylko szerokie zainteresowania, ale także wspólne kody kulturowe, do których dostęp gwarantowało wówczas ukończenie liceum ogólnokształcącego²⁷. Dlatego Pruszyński, sam szczycący się wielką erudycją, mógł pozwolić sobie na posługiwanie się w swoich reportażach licznymi aluzjami do literatury polskiej i obcej, odwoływanie się do dawnych wydarzeń oraz przywoływanie postaci historycznych.

Jego korespondencje ukazywały się w dość przypadkowej kolejności, ponieważ przesyłki pocztowe z ogarniętej wojną Hiszpanii docierały do Warszawy

²⁴ K. Biedrzycki, *Ksawery Pruszyński, George Orwell i Hiszpania w latach 1936–1937*, [w:] *Zagadkowy Ksawery Pruszyński...*, s. 68.

²⁵ M. Szpakowska, dz. cyt.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

nieregularnie²⁸. Teksty odzyskały właściwą chronologię w wydaniu książkowym, które ukazało się już w 1937 roku nakładem wydawnictwa Rój²⁹. Zostały one podzielone na cztery części dokumentujące trasę podróży autora: „Droga na Madryt”, „Krwawa sierra”, „Walka o Madryt” oraz „W zielonym Euzkadi”. Ponadto Pruszyński dołączył do książki jeszcze jedną część, zawierającą nieopublikowany w „Wiadomościach Literackich” długi esej pt. *Aby zrozumieć*. Najprawdopodobniej powstał on już po powrocie reportera do kraju, jakkolwiek nie można wykluczyć, że niektóre fragmenty zostały naszkicowane jeszcze w Hiszpanii. Zgodnie z tym, co sugeruje tytuł, ta część nie relacjonuje żadnych wydarzeń, lecz dokumentuje wysiłek zrozumienia przyczyn wybuchu bratobójczego konfliktu. Pruszyński szuka jego korzeni w bardzo odległej przeszłości, dowodząc przy okazji swojej głębokiej znajomości historii powszechnej. Ponadto, aby przybliżyć polskiemu czytelnikowi mało znaną problematykę, rozwija Lelelewelską paralełę między dziejami Polski i Hiszpanii, odwołując się nieustannie do jego wiedzy literackiej i historycznej. Książkowa wersja reportażu Pruszyńskiego była zatem skierowana do nieco innego odbiorcy, niż korespondencje zamieszczone w „Wiadomościach Literackich”, do odbiorcy, który nie tylko szukał odpowiedzi na pytanie CO się działo, ale także DLACZEGO to się wydarzyło.

Pruszyński okazuje się nie tylko uważnym i przenikliwym obserwatorem. Lektura *W czerwonej Hiszpanii* dowodzi przede wszystkim uczciwości i niezależności intelektualnej pisarza, który potrafił opisać swoje obserwacje i doświadczenia, przewyżczając własne uprzedzenia. Jego poglądy przeszły bowiem w Hiszpanii znaczącą ewolucję³⁰. Mimo konserwatywnego światopoglądu reporter nieustannie podejmował wysiłek zrozumienia racji strony republikańskiej – i to dokumentował. Widział wyzysk najuboższych warstw, których położenie opisał na przykładzie losów rodziny Róży, przypadkiem spotkanej na barcelońskiej plaży „dziewczyny ulicznej”, jak soczewka skupiających w sobie „Hiszpanię, rewolucję, tamto wszystko”³¹. Empatia nie przesłaniała mu jednak zbrodni popełnianych w imię rewolucji. Dokumentował bestialskie mordy i tortury, nie szczędząc czytelnikowi drastycznych szczegółów. Jakkolwiek powody nienawiści do kleru były dla niego zrozumiałe, nie znajdował usprawiedliwienia dla zbrodni popełnianych na osobach duchownych.

Obok niewątpliwej umiejętności syntezy, prozę Pruszyńskiego cechuje wrażliwość na losy indywidualne. Innymi słowy, rewolucja i wojna to dla niego nie tylko spory ideologiczne i walki zbrojne, ale interesują go także, a może nawet przede

28 Tamże.

29 Publikowanie w formie książkowej serii reportażu ukazujących się pierwotnie na łamach prasy było w dwudziestoleciu dość powszechną praktyką.

30 Pisał o tym m.in. Z. Ziątek w monografii *Ksawery Pruszyński*, PIW, Warszawa 1972.

31 K. Pruszyński, *W czerwonej Hiszpanii*, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 27.

wszystkim, ich konsekwencje dla jednostki. I to indywidualne losy są dla niego punktem wyjścia dla uogólnień, jak w przypadku milicjanta, młodego robotnika, czulego ojca i gościnnego gospodarza, który traktował jako rzecz normalną rozstrzelanie wszystkich młodych mężczyzn ze swojej wioski, podejrzewanych o faszyzm, i rabowanie rzeczy z domów ich rodzin. Pruszyńskim wstrząsa spustoszenie, jakie dokonało się w jego psychice: „Najgorzej właśnie, że ten człowiek nie był ani degeneratem, ani okrutnikiem czy sadystą (...). I nie wiedzieć, gdyby przyszło takich ludzi sądzić, gdzie szukać przyczyn tej zbrodni, która dla nich nawet nie istnieje (...)”. Obok biedy i ciemnoty, w jakiej tkwiły uboższe warstwy społeczne, Pruszyński oskarża doktrynę, „która zakreśliła granice klas i programów i powiedziała: wstań, idź i zabijaj”³².

W czerwonej Hiszpanii zostało wydane w okresie ostrych sporów politycznych. Temat był, mówiąc dzisiejszym językiem, gorący, nie dziwi więc, że na książkę zareagowało wielu krytyków, a recenzje jej poświęcone opublikowały czasopisma reprezentujące różne opcje polityczne³³. Podobnie nie zaskakują kontrowersje wywołane nieoczywistą postawą ideową autora: „Atakowali go publicyści o lewicowych i pravicowych poglądach; w obu środowiskach znajdował również orędowników”³⁴. Niektórzy stwierdzali, że Pruszyński przesiąkł w Hiszpanii ideami komunistycznymi³⁵, a np. Stanisław Cat-Mackiewicz pisał, że „pozostał tym, czym był, [...] katolikiem, tradycjonalistą, konserwatystą”³⁶.

Ambiwalentny stosunek do rewolucji oraz krytyczna ocena zaangażowania Związku Radzieckiego w konflikt hiszpański były zapewne najważniejszymi powodami, dla których *W czerwonej Hiszpanii* nie zostało legalnie wydane przez cały okres PRL-u, mimo że autor po powrocie do Polski po wojnie uczestniczył w życiu kulturalnym, publikował teksty publicystyczne, a także wstąpił do służby dyplomatycznej³⁷. Zresztą temat hiszpańskiej wojny domowej w polskich opracowaniach historycznych, publicystyce, a nawet w literaturze był na ogół poruszany z perspektywy poglądów autora i, niejednokrotnie, dominującej ideologii³⁸.

³² Tamże, s. 110–111.

³³ Recenzje pierwszej edycji *W czerwonej Hiszpanii* obszernie omawia W. Opioła w książce *Hiszpańska wojna domowa w polskich dyskursach politycznych. Analiza publicystyki 1936–2015*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016, s. 160–162.

³⁴ W. Opioła, dz. cyt., s. 160

³⁵ K. Biedrzycki, *Ksawery Pruszyński, George Orwell i Hiszpania w latach 1936–1937*, [w:] *Zagadkowy Ksawery Pruszyński...*, s. 66.

³⁶ Cyt. za W. Opioła, dz. cyt., s. 162.

³⁷ Był m.in. radcą prasowym w ambasadzie w Waszyngtonie, a potem – ministrem pełnomocnym i posłem nadzwyczajnym Polski Ludowej w Hadze. Z. Ziątek, *Ksawery Pruszyński...*, s. 208.

³⁸ M. Bednarczuk, dz. cyt., s. 303; W. Opioła, dz. cyt., s. 9; O. Glondys, *Entre la propaganda y la verdad: cambios del paradigma en el discurso polaco sobre la guerra civil española*, „Studia Historica. Historia Contemporánea” 2014, nr 32, s. 513.

A reportaż Pruszyńskiego wymykają się zaszufładowaniu. W efekcie pierwsze powojenne wydanie zostało opublikowane w 1985 roku przez niezależną oficynę NOWa. Jest oczywiste, że jej czytelnicy szukali w tej książce innych treści, niż pierwotni odbiorcy. Pisał o tym Adam Michnik, komentując hiszpański przekład na łamach dzienników *El País*. Dla jego pokolenia reportaż Pruszyńskiego były nie tylko cennym źródłem wiedzy o dwudziestowiecznej historii Hiszpanii, zakłamanej przez komunistyczną historiografię, ale także lekcją nieszablonowego myślenia o Polsce i jej dziejach oraz impulsem do zainspirowania się hiszpańską drogą do demokracji³⁹.

Pierwsza, i jak dotąd, jedyna legalna powojenna edycja *W czerwonej Hiszpanii* ukazała się dopiero w roku 1997 nakładem wydawnictwa Czytelnik, w serii, na którą składały się inne utwory Pruszyńskiego. Było to wydanie pozbawione takich paratekstów, jak wstęp lub posłowie, które mogłyby wprowadzić czytelnika w problematykę książki. Jedynie na ostatniej stronie okładki w krótkiej notce wydawca przekonuje, że fascynacja historią jest najatrakcyjniejszą cechą dla współczesnego odbiorcy utworu. Wydaje się jednak, że dekada lat 90. poprzedniego wieku, będąca czasem transformacji ekonomicznej i ustrojowej, nie sprzyjała publikacjom, poświęconym analizom wydarzeń rozgrywających się w odległych – przynajmniej mentalnie – krajach przed ponad półwieczem. Uwagę czytelników przyciągały w większym stopniu wypadki i problemy bieżące. Podobnie krytycy z uwagą śledzili przede wszystkim rozwój polskiej literatury w nowych realiach. Ostatnia edycja hiszpańskich reportaży Pruszyńskiego przeszła właściwie bez echa: Polska Bibliografia Literacka wylicza tylko dwie poświęcone jej recenzje⁴⁰. O ile proza tego pisarza zaczęła znów budzić zainteresowanie badaczy (*vide* cytowana już monografia), jego arcydzieło nadal czeka na wydanie krytyczne.

Kontekst wydania hiszpańskiego przekładu korespondencji Pruszyńskiego wydaje się dość jasny: przełom XX i XXI wieku to w Hiszpanii czas wzmożonego zainteresowania wojną domową i okresem frankizmu. Jakkolwiek problematyka ta była obecna w piśmiennictwie hiszpańskim już od lat 40. ubiegłego stulecia, to jednak czynniki pozaliterackie w różnych okresach i w różnym stopniu hamowały swobodę twórczą, prowadzenie badań i publikowanie ich wyników. Do śmierci generała Franco w 1975 działały struktury, których zadaniem było sprawowanie kontroli nad treściami pojawiającymi się w przestrzeni publicznej. Organem nadrzędnym cenzury była Delegación Nacional de Propaganda⁴¹. Tuż po wojnie działalność cenzorska

39 A. Michnik, *El polaco que aborrecía las doctrinas*, https://elpais.com/diario/2007/03/15/cultura/1173913207_850215.html [dostęp: 10.07.2022].

40 A. Budzyński, *Komuniści w kraju Don Kichota*, „Trybuna” 1997, nr 291, s. 12, F. Ryszka, *Hiszpańska wojna domowa w oczach światłego konserwatysty*, „Wiadomości Kulturalne” 1998, nr 9, s. 13.

41 Przemianowana później na Delegación Nacional de Prensa, Propaganda y Radio, a potem – Delegación Nacional de Prensa y Radio.

cechowała się dużą restrykcyjnością, natomiast jej represyjność zmalała w latach 60., gdy nastąpiło częściowe otwarcie się ekonomiczne i kulturowe Hiszpanii na Zachód. Zmiana ustrojowa przyniosła nieformalną ugodę między wszystkimi partiami politycznymi, zwaną *pacto de olvido* (pakt zapomnienia), zawartą, aby zapobiec konfliktom społecznym, jakich spodziewano się, gdyby doszło do rozliczeń z przeszłością. Ustalono, że w dyskursie publicznym będzie się unikać nawiązań do niedawnej historii. Funkcjonariuszom frankistowskiego aparatu przemocy zapewniła bezkarność uchwalona w 1977 roku amnestia. Politycy wychodzili z założenia, że zapewnienie stabilności ekonomicznej i nadchodząca nieuchronna zmiana pokoleniowa pozwolą zakopać podziały i zapomnieć o tragicznej przeszłości. Zapomnienie miało stać się gwarancją zgody narodowej⁴². Początek XXI wieku przyniósł przełom: do głosu doszło drugie i trzecie pokolenie urodzone już po wojnie, a ich przedstawiciele zaczęli zadawać niewygodne pytania o przeszłość i szukać na nie odpowiedzi. Potomkowie poległych i pomordowanych w czasie wojny rozpoczęli poszukiwania miejsc pochówku swoich bliskich, co dało początek prowadzonym na dużą skalę ekshumacjom masowych grobów. Jednocześnie rynek książki został zalany ogromną liczbą publikacji naukowych, publicystycznych i literackich poświęconych wojnie domowej i jej skutkom, z których wiele podejmowało tematy dotąd przemilczane, jak m. in. doświadczenia kobiet czy losy dzieci.

Te okoliczności sprzyjały zainteresowaniu również zagranicznymi publikacjami o wojnie domowej, w tym przede wszystkim wspomnieniami kombatantów i reportażami korespondentów zagranicznych. W pierwszych dekadach bieżącego stulecia wznowiono bądź wydano po raz pierwszy wiele książek autorstwa dziennikarzy, którzy relacjonowali koleje wojny z perspektywy jednej ze stron konfliktu. W tym samym roku, co *W czerwonej Hiszpanii*, wyszedł wznowiony przekład reportaży korespondenta Associated Press, Edwarda Knoblauga, *¡Última hora: Guerra en España!* oraz *Matanzas en el Madrid republicano: paseos, checas, para-cuellos* Félix Schlayera, norweskiego dyplomaty niemieckiego pochodzenia, który jako pierwszy opublikował świadectwa zbrodni dokonanych w Madrycie w 1936 roku za rządów Republiki⁴³. Wydanie reportaży Pruszyńskiego wpisuje się zatem w szerszy trend odzyskiwania okruczeństw pamięci o wojnie domowej za pomocą przekładów tekstów o niej traktujących.

⁴² Obszernie na ten temat pisze P. Machcewicz, *Hiszpańskie rozliczenia z wojną domową i dyktaturą*, „Przegląd Historyczny” 2018, nr 3(109), s. 417–438.

⁴³ Pojawiły się także opracowania przekrojowe poświęcone pracy korespondentów wojennych w Hiszpanii i ich dorobkowi. Do najważniejszych należą *We Saw Spain Die* Paula Prestona (2008); tłumaczenie tej książki wyszło w Hiszpanii pt. *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España* w 2007 roku (tłum. Beatriz Anson i Ricardo García Pérez, Editorial Debate) i *De Hemingway a Barzini. Corresponsales extranjeros en la guerra civil* Daniela Arasy (Stella Maris, 2016).

En la España roja ukazało się w 2007 roku nakładem wydawnictwa Alba w serii „A trayectos. Serie supervivencias”, w której znalazły się też *Kronika getta warszawskiego* Emanuela Ringelbluma (*Crónica del gueto de Varsovia* 2003), *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego (*Conversaciones con un verdugo*, 2008) i *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej (*Una mujer en Birkenau*, 2006), wszystkie w przekładzie pary wytrawnych tłumaczy, Katarzyny Olszewskiej Sonnenberg i Sergia Trigána. Oni również opatrzyli tekst obszernym wstępem, ilustrowanym zdjęciami Pruszyńskiego z różnych okresów jego życia. Przedstawiają w nim fakty z życia pisarza, kładąc duży nacisk na tragiczne doświadczenia z dzieciństwa, które określiły jego stosunek do rewolucji. Podkreślają, że wojna w Hiszpanii była „drugą rewolucją” w jego życiu. Opisują też jego odyseję w czasie II wojny światowej. Za podstawowe atuty zbioru reportaży z perspektywy hiszpańskiego czytelnika uznają specyfikę polskiego spojrzenia na wojnę domową i, przy okazji, przybliżenie mu pewnych aspektów polskiego społeczeństwa lat trzydziestych i jego kultury. Wskazują także posługiwanie się analogiami do polskiej rzeczywistości jako podstawową strategię Pruszyńskiego. Jednak owe paralele historyczne, literackie, kulturowe, społeczne były pierwotnie adresowane do polskiego czytelnika, a ich zadaniem było ułatwienie mu uchwycenia niuansów mało znanej rzeczywistości oraz pomoc w zrozumieniu tła rozgrywających się daleko wydarzeń. Dla współczesnego hiszpańskiego odbiorcy zaś mogą one okazać się tyleż szansą na spotkanie z polską kulturą, co nieułatwiającym lektury wyzwaniem.

W następnej kolejności w książce zostały zamieszczone reprodukcje trzech stron numeru „Wiadomości Literackich” z 13 grudnia 1936 roku zawierających reportaż Pruszyńskiego z obleganego przez wojska faszystowskie Madrytu: *Bombardowanie Madrytu, Jak Madryt się broni* oraz *Żywi i umarli*, do których załączono wykonane przez autora fotografie.

Omówione wyżej parateksty pełnią bardzo istotną funkcję: wzmacniają wiarygodność tekstu głównego. Jedną z fotografii towarzyszących wstępowi przedstawia autora w Pirenejach, pod koniec jego pobytu w Hiszpanii. Zdjęcia zamieszczone w „Wiadomościach Literackich” zostały wykonane przez niego samego, jedno z nich przedstawia go przy zestrzelonym wrogim samolocie. Trudno o lepsze, bardziej przekonujące dowody na obecność Pruszyńskiego w Hiszpanii, także na terenach objętych bezpośrednimi walkami.

Na odwrocie okładki wydawca zamieścił notkę, reklamującą *En la España roja* jako przekład jednej z pierwszych na świecie publikacji o wojnie domowej w Hiszpanii, co, zważywszy na błyskawiczny proces wydawniczy wersji oryginalnej, jest bardzo prawdopodobne. Autor notatki podkreśla w ten sposób świeżość spojrzenia reportera na pierwsze miesiące konfliktu, spojrzenia nieskażonego oddziaływaniem późniejszych analiz: w chwili publikacji nieznanne były przecież jeszcze rezultaty wojny. Wyjątkowość tej relacji związana jest także z tym, że polskiemu reporterowi, jak żadnemu innemu, udało się przejechać trasę obejmującą niemal

wszystkie najważniejsze obszary znajdujące się wówczas pod rządami Republiki: dotarł on nawet do Kraju Basków, odciętego od pozostałych stref kontrolowanych przez legalne władze, a jako jeden z nielicznych korespondentów zagranicznych spędził kilka tygodni w oblężonym Madrycie⁴⁴. Notka wydawcy wspomina także o zamieszczonych w tomie wywiadach, jakie Pruszyński przeprowadził z wybitnymi postaciami sceny kulturalnej i politycznej, jak Gregorio Marañón czy José Antonio Aguirre, oraz przypadkowymi osobami, napotkanymi podczas podróży. Wszystkie te cechy pozwalają autorowi notatki nazwać *En la España roja* świadectwem (*testimonio*), przy czym na dalszy plan schodzi inny wymiar zbioru, a mianowicie głęboka refleksja autora wokół wojny i jej przyczyn.

Do kogo zatem jest skierowane hiszpańskie wydanie reportaży Pruszyńskiego? Jak już wspominałam, podaż publikacji o wojnie domowej na hiszpańskim rynku książki jest gigantyczna, co z jednej strony świadczy o niesłabnącym zainteresowaniu tą tematyką, z drugiej strony utrudnia przebicie się z nowością do świadomości potencjalnych nabywców lub czytelników. Wydaje się zatem, że wydawca widział wśród odbiorców przede wszystkim osoby zainteresowane dwudziestowieczną historią Hiszpanii, zawodowo lub amatorsko, które szukają źródeł pozwalających poszerzyć wiedzę. Stąd chyba nacisk w paratekstach wydawniczych na wymiar świadectwa, przejawiający się w zabiegach uwiarygodniających reportaże Pruszyńskiego.

Z drugiej strony fakt, że omówienia *En la España roja* zamieściły duże dzienniki hiszpańskie („El País”, „El Mundo”, „La Vanguardia”) sugeruje, że tematyka wojny domowej jest nadal atrakcyjna dla dużego kręgu odbiorców. Wydaje się, że słowem-kluczem tych artykułów jest *testimonio*, co potwierdzałoby tezę, że z punktu widzenia przeciętnego czytelnika w reportażach Pruszyńskiego najistotniejsza była wiarygodność relacji⁴⁵. Ponadto dłuższe lub krótsze notatki opublikowano w czasopismach specjalizujących się w problematyce kultury hiszpańskiej („Iberoamericana”, „El Ciervo”, „La Aventura de la Historia”, „Libertad Digital”). Ich autorzy podkreślali, jak ważne jest spojrzenie z zewnątrz na własną historię, spojrzenie człowieka o dużej wiedzy i wrażliwości, niewiukanego w lokalne spory światopoglądowe i polityczne, zdolne wnieść nową perspektywę do rodzimej refleksji nad wojną domową⁴⁶.

Jednak, mimo upływu lat, książka Pruszyńskiego okazała się w Hiszpanii równie kontrowersyjna, jak w Polsce. Nie dziwi to o tyle, że hiszpańska humanistyka jest silnie uwikłana w dyskursy ideologiczne i zdarza się, że badacze analizują

44 Większość dziennikarzy zagranicznych ewakuowała się ze stolicy Hiszpanii, gdy rozpoczął się szturm wojsk frankistowskich.

45 „La Vanguardia”, 21.01.2007, s. 224, „El Mundo”, 3.02.2007, s. 21.

46 L. Español Bouché, „La Aventura de la Historia”, lipiec 2007, nr 105, s. 117; J.M. Marco, „Libertad Digital”, 29.03.2007, <https://www.libertaddigital.com/opinion/libros/en-vivo-desde-la-espana-roja-1276233185.html> [dostęp: 10.07.2022]; A. Gavaldá, „Iberoamericana” 2009, nr 35, s. 259–260.

zjawiska kulturowe przez pryzmat swoich poglądów politycznych. Stąd jedni recenzenci zarzucali polskiemu reporterowi brak dystansu krytycznego w ocenie baskijskich nacjonalistów⁴⁷ i „naiwną sympatię” do nich i do króla Alfonsa XIII⁴⁸, podczas gdy inni chwalili go za trafne spostrzeżenia dotyczące tych samych postaci⁴⁹ i ubolewali, że nie mógł zamieścić w swojej książce opisów zbrodni dokonywanych przez wojska generała Franco.

Katarzyna Olszewska Sonnenberg i Sergio Trigán, tłumacze z dużym doświadczeniem, którzy w swoim dorobku mieli zarówno przekłady dzieł współczesnych, jak i napisanych przed kilkoma dekadami, z całą pewnością byli świadomi kontrowersji i niejasności, jakie narosły wokół pisarza. Musieli także zdawać sobie sprawę z trudności, z którymi przyjdzie im się zmierzyć, tłumacząc jego dzieło, trudności wynikających przede wszystkim z metody przedstawiania faktów i zjawisk za pomocą analogii do polskich realiów i kultury. Na pewno brali także pod uwagę cechy i oczekiwania potencjalnego hiszpańskiego czytelnika. Klucza do obranej przez nich strategii translatorskiej należy szukać zapewne w przedmowie ich autorstwa. Na jej podstawie można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że chcieli oni wydobyć na pierwszy plan walory zbioru jako świadectwa spisane go przez reportera-obszwaratora, który z jednakową przenikliwością opisywał zarówno sytuację w rejonach nieobjętych walkami zbrojnymi, jak i działania na froncie. Ta relacja z pierwszej ręki zapisana przez człowieka, który niemal w każdej napotkanej osobie dostrzegał potencjalne źródło informacji i który znalazł się bardzo blisko opisywanych dramatycznych wydarzeń, byłaby cenna przede wszystkim dla odbiorców szukających przekazów umożliwiających wypełnienie luk w wiedzy o tamtych czasach. Z drugiej strony, tłumacze mieli świadomość, jak istotna jest w przekazie Pruszyńskiego refleksja nad dziejącą się na jego oczach historią, refleksja nietrywialna, oparta na erudycji i błyskotliwości autora. Ten analityczny, refleksyjny wymiar jego prozy był najprawdopodobniej także elementem, który tłumacze zamierzali ocalić. Powyższe ustalenia posłużą w przyszłości jako punkt wyjścia analizy zrealizowanego przez nich przekładu *W czerwonej Hiszpanii*.

47 J.M. Marco, dz. cyt., s. 259.

48 L. Español Bouché, dz. cyt.

49 A. Barrantes, „El Ciervo”, kwiecień 2007, nr 637, s. 44.

Bibliografia

- Bednarczuk Monika, *Obraz wojny domowej lat 1936–39 w piśmiennictwie polskim*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.
- Biedrzycki Krzysztof, *Ksawery Pruszyński, George Orwell i Hiszpania w latach 1936–1937*, [w:] *Zagadkowy Ksawery Pruszyński*, red. Brigitte Gautier, Maciej Urbanowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 65–72.
- Bourdieu Pierre, *Les conditions sociales de la circulation international des idées*, „Actes de la recherche en science sociales” 2002, s. 3–8. <https://doi.org/10.3406/arss.2002.2793>
- Budzyński Adam, *Komuniści w kraju Don Kichota*, „Trybuna” 1997, nr 291, s. 12.
- Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. Julian Maślanka, Ossolineum, Wrocław 1976.
- Gautier Brigitte, Urbanowski Maciej, *Wstęp*, [w:] *Zagadkowy Ksawery Pruszyński*, red. Brigitte Gautier, Maciej Urbanowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 7–11.
- Glensk Urszula, *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Universitas, Kraków 2014.
- Glondys Olga, *Entre la propaganda y la verdad: cambios del paradigma en el discurso polaco sobre la guerra civil española*, „Studia Historica. Historia Contemporánea” 2014, nr 32, s. 501–517.
- Hermans Theo, *Revisiting the Classics: Toury’s empiricism version one*, „The Translator” 1995, nr 1–2, s. 215–223. <https://doi.org/10.1080/13556509.1995.10798958>
- Kaliszewski Andrzej, „Słowo dziejów cieniem”. *Polski reportaż wojenny i publicystyka wojenna autorów kręgu Legionów Polskich i Korpusów Polskich (1914–1920)*, Towarzystwo Studiów Dziennikarskich, Kraków 2013.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, red. Julian Krzyżanowski, od r. 1976 Czesław Hernas, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984–1985.
- Machciewicz Paweł, *Hiszpańskie rozliczenia z wojną domową i dyktaturą*, „Przegląd Historyczny” 2018, nr 3(109), s. 417–438.
- Michnik Adam, *El polaco que aborrecía las doctrinas*, https://elpais.com/diario/2007/03/15/cultura/1173913207_850215.html [dostęp: 10.07.2022].
- Opióła Wojciech, *Hiszpańska wojna domowa w polskich dyskursach politycznych. Analiza publicystyki 1936–2015*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016.
- Preston Paul, *We Saw Spain Die: Foreign Correspondents in the Spanish Civil War*, Constable & Robinson, London 2008.
- Pruszyński Ksawery, *W czerwonej Hiszpanii*, Rój, Warszawa 1937 (dostępne online w serwisie Polona: <https://polona.pl/item/w-czerwonej-hiszpanii,MTI4NTk2NzMw/20/#info:metadata>)
- Pruszyński Ksawery, *W czerwonej Hiszpanii*, Niezależna Oficyna Wydawnicza 1985.
- Pruszyński Ksawery, *W czerwonej Hiszpanii*, Czytelnik, Warszawa 1997.

- Ryszka Franciszek, *Hiszpańska wojna domowa w oczach światłego konserwatysty*, „Wiadomości Kulturalne” 1998, nr 9, s. 13.
- Sławiński Janusz, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1981, nr 3(57), s. 5–34.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Ossolineum, Warszawa 2008.
- Szpakowska Małgorzata, „Wiadomości Literackie” *prawie dla wszystkich*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, wydanie elektroniczne.
- Ziątek Zygmunt, *Ksawery Pruszyński*, PIW, Warszawa 1972.
- Ziątek Zygmunt, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, IBL PAN, Warszawa 1999.
- Żyrek-Horodyska Edyta, *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Recenzje *En la España roja*

- Barrantes Alberto, „El Ciervo”, kwiecień 2007, nr 637, s. 44.
- Español Bouché Luis, „La Aventura de la Historia”, lipiec 2007, nr 105, s. 117.
- Gavaldá Antoni, „Iberoamericana” 2009, nr 35, s. 259–260. <https://doi.org/10.3828/comma.2009.1.24>
- Marco José María, „Libertad Digital”, 29.03.2007, <https://www.libertaddigital.com/opinion/libros/en-vivo-desde-la-espana-roja-1276233185.html> [dostęp: 10.07.2022].

Małgorzata Gaszyńska-Magiera

***W czerwonej Hiszpanii* by Ksawery Pruszyński – Polish and Spanish contexts of reading**

Summary

A collection of reports from the civil war in Spain, *W czerwonej Hiszpanii* by Ksawery Pruszyński, was first published in 1937 while its first translation into Spanish appeared 70 years later. The article deals with the context of the reception of this book at different times and in different cultural spaces, i.e. in interwar and post-war Poland, and in Spain at the threshold of the 21st century.

Keywords: reportage, translation, context of reception, Pruszyński

Małgorzata Gaszyńska-Magiera – prof. ucz., iberystka, przekładoznawczyni, pracownik Instytutu Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, autorka monografii o polskich ekwiwalentach hiszpańskiego trybu *subjuntivo* w przekładach prozy hispanoamerykańskiej oraz o recepcji przekładów literatury iberoamerykańskiej na polski. Zainteresowania naukowe: literatura i pamięć, związki pamięci i przekładu.

Amelia Serraller Calvo*

 <https://orcid.org/0000-0002-7753-5973>

Ryszard Kapuściński y su relación con el realismo mágico: vasos comunicantes¹

Resumen

Como género periodístico, el reportaje está determinado por el contexto en el que se crea, pero a diferencia de las noticias, no depende de la actualidad.

Por tanto, el reportero no está obligado a la brevedad y tiene vocación de estilo. Este es el caso de Ryszard Kapuściński (Pińsk, 1932-Varsovia, 2007), corresponsal de la Agencia de Prensa Polaca en tiempos de la República Popular de Polonia en América Latina, entre 1967 y 1972, cuando el boom literario latinoamericano estaba en su apogeo.

Después de esta experiencia, el reportero regresó varias veces al Nuevo Continente. Y si la principal influencia latinoamericana en Kapuściński fue realmente el estilo, el descubrimiento de un nuevo género, el llamado ¿periodismo mágico?

Palabras clave: realismo mágico, género, periodismo literario, objetivismo-ficción

* Dra., Universidad Complutense de Madrid Facultad de Filología: Madrid, Comunidad de Madrid; amelia.serraller@ufv.es, ameserra@ucm.es

1 Este artículo es el resultado de una estancia de investigación en Varsovia, como el publicado anteriormente en inglés "Ryszard Kapuściński and the fierce debate on Magical Journalism", *Konteksty Kultury*, Cracovia, n.º. 2022, pp. 395-406, al que sirve como ampliación y complemento.

Introducción

No es un oficio común el de reportero: resulta harto difícil separar la vida de la obra de un corresponsal de guerra, al tiempo que ambas están marcadas por la coyuntura política. Ese es el caso de Ryszard Kapuściński (Pińsk, 4 de marzo de 1932 - Varsovia, 23 de enero de 2007), quien se desdobra en sus reportajes, de los que suele ser narrador y protagonista. Por otra parte, la mitad de sus libros están escritos y publicados en plena Guerra Fría.

En ese sentido, a Kapuściński se le encuadra dentro de la Escuela Polaca del Reportaje, que recurría a la metáfora para criticar un sistema opresor sin que este la silenciase. Su lector modelo, también víctima del régimen comunista, estaba acostumbrado a captar las alusiones y descifrar los dobles sentidos. Así pues, cuando se hace famoso y se traducen sus textos, hay una gran distancia entre la mentalidad de su nuevo público y las motivaciones del autor.

A lo largo de su extensa carrera, el escritor y reportero demostró una extraordinaria capacidad para reinventarse, probando diferentes facetas y géneros. En concreto, el primer Kapuściński, estudiante de historia de 17 años, era poeta y mensajero; poco después, ya para la revista *El Estandarte de la Juventud*, debutó como reportero en 1951; en 1962, a los 30 años, se convierte en periodista literario que da forma a sus crónicas como corresponsal al publicar su primer libro, *La jungla polaca*; a partir de firmar en 1978 un retrato coral como *El Emperador*, devino en autor con vocación de estilo (se discute si su obra entra de lleno en la literatura o se queda en los límites del reportaje literario), y finalmente se erigió en pensador, con libros de marcado carácter filosófico y antropológico como la serie de *Lapidaria*, *Viajes con Heródoto* o *Encuentro con el otro*. Parece lógico que tantas metamorfosis causen incompreensión, especialmente cuando el último Kapuściński tuvo una proyección internacional imposible de controlar.

¿Y si muchos de los reproches al escritor y reportero fueran fruto de la descontextualización de su obra? Como corresponsal de una agencia de un país comunista no podía ejercer libremente su oficio, de ahí que las demandas de imparcialidad, precisión y transparencia por parte de críticos como Jack Shafer² o John Ryle (quien ya en 2001 caracterizó su obra como “un nuevo estilo de reportaje³”), sean difíciles de satisfacer y menosprecien el poder simbólico y el mérito artístico de la Escuela Polaca del Reportaje.

2 Shafer, J.: “The lies of Ryszard Kapuściński. Or, if you prefer, the magical realism of the now-departed master” (“Las mentiras de R.K. O, si lo prefieren, el realismo mágico del recién fallecido maestro”), Slate Magazine, 25 de enero de 2007, <http://www.slate.com/id/2158315/> (consultado por última vez: 21 de junio de 2022).

3 Ryle, J.: “A new style of reportage” visto en: <https://johnryle.com/?article=at-play-in-the-bush-of-ghosts> (consultado por última vez: 15 de julio de 2022).

Y es que la repercusión de “Kapu” ha estado siempre vinculada a su capacidad para generar debate, como demuestra el éxito de la biografía no autorizada *Kapuściński Non-Fiction*, escrita por su otrora discípulo Artur Domosławski en 2010.

De todos modos, Kapuściński cambió sus opiniones políticas a lo largo de su carrera. Esta circunstancia enriquece su personalidad, pero también dificulta su análisis. Por ejemplo, en sus primeros reportajes latinoamericanos, el autor polaco justifica la lucha armada en el caso de la pobreza y la exclusión social. De ahí que Domosławski considere que Kapuściński fue un auténtico creyente del comunismo, cuya obra es tan célebre como incomprendida.

Sin embargo, obras de madurez del reportero de Pińsk, como son *Apuntes desde la costa* (1980) o *El Imperio* (1993), demuestran que el reportero estaba lejos de ser un “fundamentalista” o un ingenuo.

¿Y si la influencia latinoamericana más profunda en Kapuściński no fuera política o sociológica, sino el estilo y el género elegidos? De hecho, llegó a un continente en un momento único: el llamado boom de la literatura hispanoamericana: García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska... la mayoría de sus máximos exponentes son escritores además de periodistas. Por último, cada vez son más los investigadores que califican sus reportajes de Periodismo Mágico.

El reportaje como género fronterizo

El acto de escribir siempre tiene algo de trascendente, porque es una forma de detener el tiempo y traspasar la barrera del espacio. Sin embargo, para que un texto sea literario ha de ser una creación elaborada. Además, el término literatura implica reconocimiento y prestigio.

El periodismo, sin embargo, es considerado tradicionalmente como mera disciplina o actividad profesional. Lo importante es su función, informar objetivamente sobre la actualidad. Sin embargo, todos los elementos mencionados son cuestionables: ¿el periodismo solo informa, está condenado a ser coyuntural? ¿Es posible la objetividad? Además, este concepto es insuficiente para abarcar todos sus géneros, tales como la columna de opinión, la reseña o el reportaje.

Como forma periodística, el reportaje viene determinado por el contexto en el que se elabora. Sitúa al lector en un tiempo y en un espacio concretos, pero, a diferencia de la noticia, no es rehén de la actualidad. Sirva de ejemplo la definición que aporta Martínez Albertos:

Es un relato periodístico –descriptivo o narrativo– de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido unos hechos

actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto⁴.

Y ello porque el reportaje no se limita a referir un suceso, sino que es una indagación sobre sus causas (“se intenta explicar”, según la definición de Martínez Albertos). Se trata de una labor de investigación, en la que se interpreta la realidad, imprimiéndole un sentido.

Asimismo, la definición destaca la libertad creativa del reportero, que no está obligado a ser breve y, como autor, tiene vocación de estilo. Todo ello es lo que hace que volvamos una y otra vez a las obras de Truman Capote, Ernest Hemingway o Tom Wolfe, porque no pierden ni un ápice de vigencia ni de interés.

El lugar de Kapuściński en la historia del reportaje moderno

Todo autor tiene sus influencias, y si tiene cierta repercusión, se convierte él a su vez en una referencia. De ahí que no baste con considerar a Ryszard Kapuściński como el heredero de la larga tradición publicista y de la literatura documental en Polonia, sino también como un renovador del reportaje que creó escuela. Así caracterizan sus biógrafos Zygmunt Ziątek y Beata Nowacka esas dos facetas, tan complementarias:

Quando Kapuściński murió, Teresa Torańska⁵ dijo que “la escuela polaca del reportaje” había llegado a su final. Fue una afirmación más bien prematura. El autor de *El Emperador* fue, sin duda, su representante más destacado, pero afortunadamente no el único. Era un alumno aventajado de los antiguos maestros de ese género, Melchior Wańkowicz y Ksawery Pruszyński, un reportero que destacó entre los de su generación y un modelo para las futuras generaciones⁶.

Recordemos que aquellos “maestros del género” debutaron antes de la Segunda Guerra Mundial. Sin duda, la época de entreguerras es un momento de eclosión para el reportaje moderno. Entre 1922 y 1930 se configura el grupo soviético LEF⁷,

4 Martínez Albertos Luis (1992, p. 302).

5 Escritora y reportera polaca (1944-2013), famosa por su serie de entrevistas a diferentes líderes comunistas titulada *Ellos (Oni)*, por la que recibió en 2000 el Premio Ksawery Pruszyński del PEN Club polaco. Colaboradora del prestigioso suplemento *Gran Formato (Duży Format)* que el periódico polaco *Gazeta Wyborcza* dedica al reportaje entre los años 2000 y 2012.

6 Nowacka, B. y Ziątek, Z.: *Kapuściński, una biografía literaria*, p. 435.

7 Se trata de las siglas de Frente Izquierdista de las Artes, en ruso Levyy Front Iskusstv o Левый Фронт Искусств, cuyo acrónimo coincide con la palabra león.

con una influyente revista homónima. En concreto, sus miembros (los escritores Boris Pasternak e Isaac Bábel; artistas como Aleksander Ródchenko y Vladímir Tatlin y cineastas como Serguéi Einsenstein y Dziga Vertov) abogan por enterrar la trama en favor de un “montaje de hechos”, con personas reales como protagonistas. Creían que géneros como la novela y el cuento eran anticuados, por lo que debían ser reemplazadas por el ensayo, el artículo periodístico, la fotografía y el “documento humano”⁸.

Tal era su afán que los teóricos de LEF propusieron sustituir la literatura por el periodismo. Así fue como alumbraron la “literatura documental”, un nuevo estilo que aspiraba a reflejar la vida tal cual es, sin ficciones, adornos ni artificios. De ahí los términos ruso literatura fakta (литература факта) y polaco literatura faktu, un arte que en ambos idiomas nace literal y literariamente “a partir de un hecho”, cuyo objetivo no es divertir, sino educar.

La imposición del Realismo socialista y las purgas truncaron la espectacular irrupción de este género factográfico en la Unión Soviética, encontrando, sin embargo, un campo abonado en Polonia, donde la literatura documental gozó de una enorme popularidad. Dejemos que el reportero y teórico del periodismo Krzysztof Kąkolewski, uno de los principales exponentes de la Escuela Polaca del Reportaje, nos explique este fenómeno:

A caballo entre los años veinte y treinta, la lengua polaca registró el término “reportaje” para designar las obras en la frontera entre las formas literarias y periodísticas. A dicho sustantivo se le empezó a dar también un sentido de término que designa un género de la crítica, la teoría y la historia de la literatura. En la terminología literaria apareció el concepto del método-reportaje como un rasgo característico de los géneros canónicos de la prosa literaria. El r.⁹ se convirtió en ingrediente de programas artísticos como el “nuevo realismo”, la “**nueva objetividad**”, el “autenticismo” y la “**literatura documental**”¹⁰.

8 Afirmo por ejemplo Tretyakov, en la enciclopedia <https://www.krugosvet.ru/enc/literatura/lef-levyy-front-iskusstv> (consultado por última vez: 13 de agosto de 2022, de ahí también hemos extraído la terminología): “No estamos a favor de la literatura documental como género estético... sino como método de trabajo utilitario-publicitario sobre los problemas de hoy” (Мы не за литературу факта как эстетический жанр... а за литературу факта как метод утилитарно-публицистической работы над сегодняшними проблемами). (Traducción Amelia Serraller)

9 Para respetar la abreviatura de reportaje del original.

10 Kąkolewski Krzysztof, en Brodzka Alina (coord. 1993, p. 281): “Na przełomie I. dwudziestych i trzydziestych utrwalił się w języku pol. wyraz „reportaż” jako nazwa utworu o cechach granicznych wobec form lit. i dziennikarskich. Nazwie tej zaczęto nadawać także znaczenie terminu gatunkowego w krytyce, teorii i historii literatury. W terminologii lit. pojawiło się pojęcie metody reportażowej jako cechy szczególnej w kanonicznych gatunkach prozy literackiej.

Observemos cómo la cultura alemana influye también en la literatura polaca de entreguerras, en concreto la corriente de la Nueva Objetividad o *Neue Sachlichkeit*, que surgió a principios de la década de los veinte como reacción al expresionismo. Por otra parte, hay elementos propios como el autenticismo, una corriente propia de la literatura polaca de entreguerras.

De hecho, la escritora Zofia Nałkowska empleó por primera vez el vocablo autenticismo en un artículo publicado en 1926. La autora detectaba rasgos como una mayor presencia de las biografías o el gusto por describir a los personajes y sus relaciones de forma directa, mediante los cuales estos textos dejaban en el lector “la sensación de la realidad vivida¹¹”. Algo que los emparentaba con la novela realista francesa del siglo XIX, cultivada por autores como Stendhal, Balzac o Zola, quienes aspiraban a que sus novelas pareciesen verdaderas tranches de vie.

A pesar de la repercusión del artículo, el autenticismo se codificaría mucho más tarde, en 1933, cuando surgió el grupo literario Extrarradio (*Przedmieście*), que llamaba a los escritores a salir a la calle, a convivir con el proletariado para poder reflejar en sus textos la realidad obrera. A Extrarradio pertenecían, entre otros, autores de la talla de Helena Boguszewska, Jerzy Kornacki, la propia Zofia Nałkowska, Halina Krahelska, Bruno Schulz, Józef Łobodowski y Jan Brzoza.

Precisamente Kornacki, al que cita Artur Hutnikiewicz (1988, p. 238), explicaba sus motivaciones, relacionándolas con el progreso de la ciencia y la necesidad de una literatura comprometida con su momento:

El espléndido desarrollo de las ciencias naturales, de la psicología, la sociología etc. hace de la literatura un arte que se limita exclusivamente a fantasear y mentir, sociología, etc., un arte un tanto lejano a la verdad de la vida (...) A la literatura polaca, más que a ninguna otra, le faltan valores universales, le faltan rasgos propios de la contemporaneidad, le falta una mirada valiente hacia el futuro: todo ello le puede dar una lección de vida a la literatura, esto es, explotar en toda su plenitud la observación artística de sucesos, ambientes y condiciones de la realidad actual¹².

Retomando la evolución del reportaje, entre sus primeros teóricos y críticos polacos destacan el también escritor Aleksander Wat y Stefania Skwarczyńska, dentro

R. stał się składnikiem programów artyst. takich jak `nowy realizm`, `nowa rzeczowość`, `autentyzm`, `literatura faktu`”. (Traducción A. S.).

¹¹ Hutnikiewicz Artur (1988, p. 237): “wrażenie rzeczywistości żytej”.

¹² “Wspaniały rozwój nauk przyrodniczych, psychologii, socjologii itp. czyni z literatury sztukę li tylko fantazjowania czy zakłamania, sztukę jakże daleką od prawdy życia (...). Literaturze polskiej bardziej niż każdej innej brak wartości ogólnoludzkich, brak cech współczesności, brak odważnego spojrzenia w przyszłość – wszystko to dać może literaturze lekcja życia, czyli wyzyskanie w całej pełni artystycznej obserwacji zdarzeń, środowisk i warunków dzisiejszej rzeczywistości”. (Traducción A. S.)

de lo que ella denominaba como “géneros fronterizos” y “literatura aplicada”¹³. El ya mencionado Kąkolewski detalla cómo en los círculos literarios más progresistas el reportaje se concebía como “una herramienta con la que documentar los procesos sociales para cubrir las necesidades de la lucha política”, así como “diagnósticos sobre la moralidad de la sociedad”, y llenaba las páginas del semanario *Noticias literarias (Wiadomości Literackie)*.

Wańkowicz, por su parte, preconizó un nuevo tipo de reportaje literario, que presentaba una verdad no lineal, sino esencial. Su foco de interés era también la colectividad, concediendo más importancia a la época que a los grandes nombres. En aras de la autenticidad, huye de la mitomanía. El buen reportero – nos dice en su libro de 1965 *Recién ordeñado (Prosto od krowy)* – ha de implicarse en el trabajo que lleva a cabo. Además, salpimentaba sus textos con anécdotas, regionalismos, arcaísmos e incluso neologismos (paradójicamente), además de hacer guiños a la publicidad.

La modernidad de Wańkowicz reside también en su visión de periodismo como un mosaico, tal y como el propio autor expuso en su obra *La frasca de La Fontaine (Karafka La Fontaine’a)*. No por casualidad el estilo de Kapuściński ha sido calificado por investigadores como Sarah Platt de “periodismo collage”¹⁴, o en palabras de Magdalena Horodecka, “colección de voces”¹⁵. Otro de los rasgos que le unen a Wańkowicz es la importancia que concede al lenguaje, elevando el reportaje a la categoría de la literatura.

Y es que precisamente en el período de entreguerras nos topamos con textos en la frontera entre los géneros, en concreto con “novelas-reportaje” de carácter subjetivo e historiográfico, mucho antes de que en 1958 el argentino Rodolfo Walsh desatara una revolución con *Operación masacre*, o de que naciera el Nuevo Periodismo norteamericano. Entre ellas destacan *Esas gentes (Ci ludzie, 1933)* de Helena Boguszewska, que es también coautora con Jerzy Kornacki de *Llevar las carretas el ladrillo (Jadą wozy z cegłą, 1935)*.

Durante la Segunda Guerra Mundial es el propio Wańkowicz quien fusiona el reportaje con la ficción y la exaltación del soldado polaco, como en su monumental obra *La batalla de Monte Cassino (Bitwa o Monte Cassino)*. Con ese ánimo patriótico el reportero Arkady Fiedler, antes especializado como Ferdynand Antoni Ossendowski en las relaciones de lugares exóticos, compuso su obra más reconocida, *Destacamento 303 (Dywizjon 303)*.

El mismo Kapuściński reflexionaba en una entrevista con el periodista polaco Bartosz Marzec sobre cómo le habían influido Wańkowicz y Pruszyński:

¹³ Gatunki pograniczne y literatura stosowana, respectivamente.

¹⁴ Visto en https://mhcommunicationsjournal.wordpress.com/2012/01/20/sarah_platt/ (Consultado por última vez: 13 de agosto de 2022).

¹⁵ Título de su libro sobre Kapuściński, *Zbieranie głosów*.

Tuve la suerte de conocer personalmente a ambos. Valoro especialmente al autor de *En la España roja*¹⁶, un gran innovador al que le debemos el **reportaje ensayístico**: éste se convirtió no sólo en un producto visual, sino también mental. Wańkowicz, por su parte, me enseñó que la vida no es una composición ya preparada, adecuada para ser descrita. Antes bien, hay que crear dicha composición mientras se construye el texto. No obstante, existe una diferencia fundamental entre nosotros: Wańkowicz prestaba una atención enorme al detalle, mientras que yo considero que la escritura ha de aspirar a la síntesis¹⁷.

Precisamente con su último gran experimento formal, el libro *El Imperio* (1993), Kapuściński consideraba que había creado un nuevo género. Para él, la mejor literatura del siglo XX está transida por el pensamiento y la reflexión filosóficos:

El Imperio es precisamente un ensayo. Mi forma de escribir ha evolucionado hacia lo que denomino el reportaje ensayístico. Los ensayos conforman toda la buena prosa del siglo XX. Así, *La montaña mágica* de Thomas Mann es un ensayo sobre el tiempo y la historia: el argumento es sólo el esqueleto que sostiene sus distintas partes. Actualmente, la prosa se bifurca en dos direcciones. Una de ellas es el ensayo, la otra es la ficcionalización. Lo mismo ocurre con el reportaje¹⁸.

Es decir, que la ficción incorpora elementos del ensayo. De ahí que, siguiendo la estela de Ksawery Pruszyński, *El Imperio* sea un “reportaje ensayístico”.

¹⁶ El libro-reportaje de Ksawery Pruszyński sobre la Guerra Civil Española, publicado en 1939.

¹⁷ De <http://Kapuściński.info/smierc-cesarza-reportazu.html>, consultado el 15 de mayo de 2018: „Obu miałem szczęście poznać osobiście. Szczególnie cenię autora *W czerwonej Hiszpanii*, wielkiego nowatora, któremu zawdzięczamy eseizację reportażu – stał się on nie tylko produktem oka, ale również umysłu. Z kolei Wańkowicz nauczył mnie, że życie nie jest gotową kompozycją nadającą się do opisanía. Tę kompozycją trzeba dopiero stworzyć, budując tekst. Jest jednak między nami zasadnicza różnica: Wańkowicz przywiązywał ogromną wagę do detali, ja uważam, że należy w pisarstwie dążyć do syntezy”.

¹⁸ <http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104867,7500834,Imperium.html>, consultado el 1 de abril de 2020: Versión digital de Kapuściński (2001): „*Imperium* jest właściwie esejem. Moje pisanie przeszło ewolucję, którą nazywam eseizacją reportażu. Cała dobra prosa XX wieku to eseje. *Czarodziejska góra* Tomasza Manna to esej o czasie i historii. Fabuła jest tylko szkieletem podtrzymującym różne jego części. Proza rozchodzi się obecnie w dwóch kierunkach. Jednym z nich jest eseizacja, drugim fabularyzacja. To samo dotyczy reportażu”.

La génesis del Realismo mágico

Como acabamos de exponer, el lado documental y realista de la prosa kapuscinskiana está profundamente arraigado en su propia tradición periodística. ¿Qué ocurre con su vertiente literaria? Me refiero a su cuidado por la forma, su gusto por la hipérbole y la adjetivación, que parecen impropios del rigor de la no ficción.

En cambio, desde Cervantes y el inicio de la novela moderna, la literatura juega a incorporar elementos y personajes reales a la ficción, y carece de problemas con los híbridos. Así, en los “Happy Twenties” del pasado siglo se creó un nuevo movimiento, el Realismo mágico. Un término que proviene de la pintura, ya que en 1925 el crítico de arte alemán Franz Roh (1890-1965) firmó el ensayo *Realismo mágico, post-expresionismo. Problemas de la pintura más reciente*, traducido al español y publicado en *Revista de Occidente* (1927)

El primer referente literario de este estilo se debe al novelista Massimo Bontempelli (1878-1960). Desde las páginas de su revista *900*, en la que también publicaba Curzio Malaparte, Bontempelli difundió la noción de Realismo mágico entre los años 1926 y 1929. El italiano la aplicaba para describir sus novelas del popular ciclo *Vida intensa* (1919). Su estilo se aleja de los convencionalismos de la época, y ha sido equiparado al del escritor francés Anatole France. No obstante, en Italia el término se confundió con el de Novecento.

Por otra parte, en la década de los treinta surgen corrientes similares en Holanda y Estados Unidos. Sin embargo, el concepto reaparece de nuevo en 1943, como glosa a una exposición en el MOMA, si bien no goza de gran repercusión: la crítica de la época o bien ignora el término, o lo confunde con el surrealismo. Todo ello a pesar de que se establece la siguiente distinción: mientras que el Realismo mágico trata de sucesos improbables, el surrealismo presenta hechos que son directamente imposibles. También en el primero se quiere ver un contraste con la desesperación y la angustia vital, características del existencialismo, en pos de una concepción del mundo más optimista.

Cuatro años después Arturo Úslar Pietri publica el ensayo *Letras y hombres de Venezuela* (1947), en el que sostiene lo siguiente:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podrá llamarse un Realismo mágico¹⁹.

Casi simultáneamente, Alejo Carpentier publica en 1949 la novela *El reino de este mundo*, que buena parte de la crítica considera como la pionera del movimiento.

¹⁹ Bravo Víctor (1991, p. 14-15).

En su prólogo, Carpentier se pregunta “¿Qué es la historia de América Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?”²⁰ De esta forma, acuña el término de “lo real maravilloso” para la búsqueda de elementos mágicos dentro de la realidad. Afirma el autor cubano que “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad²¹”.

Se ha discutido mucho sobre la equivalencia entre “lo real maravilloso” y el “Realismo mágico”. Si bien para el estudioso venezolano Víctor Bravo son intercambiables, puesto que surgen casi a la vez, otro sector de la crítica traza distinciones sutiles entre ambas nociones. De manera que lo real maravilloso no es una tendencia internacional ni tampoco está limitada cronológicamente, a diferencia del Realismo mágico, que incluye a escritores de otros continentes como pueden ser Salman Rushdie y Günter Grass.

Lo real maravilloso, además, procede de las raíces indígenas y africanas del Nuevo Continente, patentes tanto en la literatura colonial como en las novelas de Alejo Carpentier y del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias. En ellas, los aspectos espirituales o míticos son parte de la cultura y las creencias de los personajes. Sin embargo, en el Realismo mágico el mundo es el espacio de lo increíble e inesperado. Formalmente la diferencia es más evidente, porque este último destaca por su prosa clara y precisa, cuando la de lo real maravilloso presenta una exuberancia equiparable al Barroco.

De hecho, para los autores de lo real maravilloso, los personajes autóctonos e indígenas de Cuba, Guatemala o Brasil creen en los aspectos espirituales o míticos de sus culturas. En cambio, en el Realismo mágico el mundo es el espacio de lo increíble e inesperado, que ocurre de manera fortuita.

Por su parte, Úslar Pietri considera que la fusión entre lo real y lo fantástico apareció entre 1930 y 1940, alcanzando su punto culminante entre los años 1960 y 1970. El cambio de paradigma está también relacionado con la coyuntura política y las demandas de los lectores y del mercado editorial, según explica José Miguel Oviedo. Veamos cómo refiere el investigador peruano la eclosión o el “boom” de la literatura latinoamericana, así como sus dos fases:

El “boom” fue, en primer lugar, una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década de los sesenta y una revaloración de obras, no menos importantes, que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto. El “boom” funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra literatura, específicamente la novela; es decir, hubo un sustancial cambio en la relación de fuerzas sociales, culturales y estéticas que dan origen a nuestra creación literaria.

²⁰ Carpentier Alejo (2004, p. 12).

²¹ *Ibidem*.

Este cambio no sólo consistió en el redescubrimiento o la aparición de ciertos autores contemporáneos –los mayores habían estado activos desde los años treinta y cuarenta, como Asturias (18-02-1901) y Carpentier (19-02-1903)–, sino el surgimiento de una nueva y más amplia capa de lectores, de un auge editorial dentro y fuera del continente y de una especie de expectativa histórica despertada por la naciente Revolución cubana. La consolidación de estos tres aspectos explica la rápida difusión que alcanzó todo lo que venía presentado bajo el membrete del “boom”²².

Cuando Oviedo alude al “auge editorial” se refiere a la visión comercial que tuvieron dos grandes personajes de la vida cultural barcelonesa a mediados de los años sesenta del pasado siglo, cuando en España imperaba el realismo social desde la posguerra, y los lectores necesitaban un cambio. De un lado, el editor Carlos Barral, uno de los padres del también llamado boom sudamericano, descubrió con su sello Seix Barral a Julio Cortázar, Alfredo Bryce Echenique o Mario Vargas Llosa y, sin embargo, rechazó editar *Cien años de soledad*; de otro, la agente literaria Carmen Balcells, que representaba a García Márquez, Mario Vargas Llosa (vecinos ambos pues sus casas ocupaban la misma esquina en el barrio de Sarrià de la Ciudad Condal, entre 1970 y 1974²³), Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Álvaro Mutis, Jorge Edwards...

Lo característico del realismo mágico es que el narrador introduce hechos improbables con total naturalidad. Como lo real se fusiona y entremezcla con lo imaginario, al lector le resulta difícil distinguir ambos planos. El Realismo mágico describe lo que entre los lectores extranjeros resultaba extraordinario y fantástico, pero era mucho más cotidiano en América Latina (países asolados por catástrofes naturales como huracanes o terremotos; creencias, supersticiones y tradiciones ocultas como la santería o las posesiones; en lo político y social, la guerrilla y las revoluciones...) Paradójicamente, pues, el asombro surge de incorporar los elementos sorprendentes y oníricos de forma espontánea, con lo que realidad y fantasía se confunden.

Suele decirse asimismo que el Realismo mágico es el resultado de la dialéctica entre dos cosmovisiones que convivían en América Latina: la tecnología y el acervo tradicional, en el que la superstición ocupa un lugar destacado. Entre sus antecedentes literarios cabe citar las nouvelles de José de la Cuadra, como *La tigre* (1930), a Demetrio Aguilera Malta con obras como *Don Goyo* (1933) y *La isla virgen* (1942), y finalmente la prosa de la escritora chilena María Luisa Bombal, concretamente su cuento *El árbol* (1931) y sus novelas *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938).

²² Oviedo José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 4: De Borges al presente*, Alianza, Madrid, 2012, p. 288.

²³ García Márquez residía en C/ Caponata n° 6, mientras que Vargas Llosa vivía pared con pared, en la C/ Osi n° 50.

Así, se pueden distinguir tres momentos en la conceptualización del término: el de Roh, aplicado a la pintura; luego el de Úslar Pietri y Carpentier que supone su trasvase a la literatura, y el “crítico académico”, según la periodista colombiana Camila Villate Rodríguez. Veamos cómo esta última caracteriza la etapa final:

En 1975, en el XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, su discusión principal se dio alrededor del Realismo mágico. Este tercer momento comenzó con el artículo realizado por Ángel Flores en 1955, “El Realismo Mágico en la ficción hispanoamericana” (“Magic Realism in Spanish American Fiction”), publicado en la Revista Hispania. Sin embargo, cobra mayor fuerza en los años sesenta, cuando la crítica buscaba las raíces hispanoamericanas de la novela del boom y trata de explicar el carácter experimental de estas últimas. En esta década se presentó también el trabajo de Luis Leal “El Realismo Mágico en la Literatura hispanoamericana” (“Magic Realism in Spanish American Literature”) en 1967, en el cual se objetan varios de los estipulados de Flores, especialmente el que tiene que ver con incluir el término ficción dentro del Realismo mágico²⁴.

Se da la circunstancia de que muchos de los autores del Realismo mágico, con los dos premios Nobel Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa como buques insignia, son tanto escritores como periodistas.

Resulta sumamente interesante, sin embargo, cómo dos escritores que se conocían bien, y a los que se les ubica dentro de la misma generación y corriente, tienen ideologías contrarias y una visión completamente opuesta sobre la dialéctica entre la no ficción y la creación literaria.

Así, para el peruano el periodismo no es equiparable a la literatura, y lo trata por tanto como un importante complemento a su actividad como escritor. Ello no es óbice para que los medios de comunicación sean el reflejo de la salud política de un país: la libertad de prensa –sostiene Vargas Llosa– es a la vez resultado y garantía de una democracia sana. No lo considera atemporal, imperecedero ni elevado como sucede con el arte, pero sí un importante ejercicio de transparencia y civismo, además de una escuela en la que aprendió y continúa desarrollando el noble oficio de escribir:

Desde que mi padre me consiguió un trabajo en la sección de local de *La Crónica* de Lima el periodismo ha sido un compañero leal, fascinante y fecundo de mi vocación literaria, desde sucesos a deportes, desde información internacional hasta editoriales y artículos.

²⁴ Villate Rodríguez Camila, consultado en <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis42.pdf> el 1 de julio de 2021.

Todas las dictaduras, de derechas y de izquierdas, practican la censura y usan el chantaje, la intimidación o el soborno para controlar el flujo de información. Se puede medir la salud democrática de un país evaluando la diversidad de opiniones, la libertad de expresión y el espíritu crítico de sus diversos medios de comunicación. Es algo que parece obvio, pero que no se puede perder de vista si se quiere frenar cualquier intento de restringir la libertad de prensa, y también si se quiere evitar el periodismo sensacionalista²⁵.

Conviene hacer dos aclaraciones biográficas para resaltar el peso del periodismo en la obra del Nobel peruano. Vargas Llosa tenía quince años cuando su padre le consiguió su primer empleo en prensa y en la actualidad, más de sesenta años después, sigue colaborando con el periódico *El País*. De hecho, ha cultivado todos sus géneros o modalidades, a excepción de la crónica de espectáculos.

Su visión del periodismo es por tanto la tradicional, que considera que el pacto de veracidad con el lector es la esencia misma del género, una frontera cuyos artifices jamás deberían cruzar. Por tanto, aquél “la prensa debe ser objetiva, ajustarse a los hechos y buscar sistemáticamente la verdad²⁶”.

Según esta concepción, que Vargas Llosa comparte, por ejemplo, con Timothy Garton Ash, Salman Rushdie o Jack Shafer, la objetividad no es un ideal inalcanzable. Se trata, por el contrario, de un compromiso con el lector que resulta indispensable. Para el peruano hay cabida para cierta subjetividad en la prensa, siempre y cuando el contexto no dé lugar a dudas. Por ejemplo, una columna de opinión o una reseña. En consecuencia, los periodistas “tienen que establecer una clara frontera entre información, opinión e interpretación para que el lector se pueda formar su propia idea de lo que pasa²⁷”.

Sus argumentos están impecablemente formulados, pero contrastan con otro concepto del periodismo, por el fallecido García Márquez o por creadores como Truman Capote o Tom Wolfe, que justamente lo contrario. Así lo expresaba “Gabo” en 1998, en una entrevista que concedió para el documental “La escritura embrujada”:

Yo diría que llegué al periodismo porque consideraba que el asunto no era de literatura, el asunto era contar cosas. Y que dentro de esa concepción, el periodismo hay que considerarlo como un género literario, sobre todo el reportaje. Ése es un pleito que me traigo yo porque los mismos periodistas se niegan a aceptar que el reportaje es un

²⁵ Texto del discurso de agradecimiento de Vargas Llosa al recibir en Nueva York el Premio Cabot, el 12 de octubre de 2006, y publicado al día siguiente en *El País*, consultado el 1 de julio de 2014: http://elpais.com/diario/2006/10/13/sociedad/1160690409_850215.html

²⁶ Vid supra.

²⁷ *Ibidem*.

género literario. Inclusive, en el fondo de su alma lo ven con un cierto menosprecio. Y, yo diría una cosa, un reportaje es un cuento totalmente fundado en la realidad. Como el cuento tiene unas bases, sin lugar a dudas, fundadas en la realidad. La ficción... Ninguna ficción es totalmente inventada. Siempre son elaboraciones de experiencias. Entonces, por la misma forma en que yo llegué al periodismo me doy cuenta que ese mismo proceso es una etapa más de mi aprendizaje, no digamos literario, sino del desarrollo de mi vocación definitiva de contar. De contar cosas²⁸.

Lo que el escritor colombiano expresa en un lenguaje bello y sencillo, es que el esqueleto de un reportaje es igual que el de un relato. Ambos se nutren de la realidad, pero nunca podrán sustituirla o atraparla completamente. El ejercicio del periodismo también puede ser un arte, véanse las crónicas del propio García Márquez. Sus reportajes han sido cuidadosamente recopilados en libros como *Relato de un naufrago* (1970), *Cuando era feliz e indocumentado* (1973), *Viaje por los países socialistas* (1978), *Textos costeños* (1981), *Entre cachacos* (1982) o *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile* (1986), porque su calidad literaria hace que no tengan fecha de caducidad. Por tanto, resultan ser algo más que noticias obsoletas, un pasatiempo o el prosaico sustento de un escritor.

Ardua tarea saber cuál de las dos posturas es más honesta o considerada con el lector. Los partidarios de la fidelidad a ultranza rinden culto a su verdad, y tomar esta como la realidad en términos absolutos es tan fascinante, como peligroso y empobrecedor para la opinión pública. ¿Debería haber un solo tipo de periodismo, una única forma de ejercerlo y narrar los grandes conflictos, como es en la actualidad la terrible guerra en Ucrania? ¿Y cómo habría de ser ese relato ideal e imparcial?

No obstante, los defensores de la belleza asumen la imposibilidad de la objetividad, pero modificar datos y hechos en aras de la estética, el interés o la persuasión no sólo elimina la frontera entre el periodismo y la literatura, sino también la de ambos con la propaganda.

El periodismo mágico, una etiqueta controvertida

El periodismo es el arte de lo concreto, de la precisión. Por eso, el reportero Jack Shafer titula su diatriba “Las mentiras de Ryszard Kapuściński”. O, si lo prefieres, el “periodismo mágico” del ahora fallecido escritor polaco. Es evidente que para el reportero norteamericano el “Realismo mágico” es literatura, y no tiene cabida en el periodismo.

²⁸ Fragmento del documental transcrito en: <http://omaidi.fr/ocio/spip.php?article92376&lang=es>

De otro lado se sitúa la también periodista Meghan O'Rourke cuando cuestiona la posibilidad de una veracidad total:

Separando de forma estricta realidad y ficción, hacemos que los periodistas literarios cojeen innecesariamente. Mientras que la ficción es un género inclusivo, uno que permite que sus convenciones sean violadas, el periodismo se sustenta en un sistema de convenciones creado para garantizar la objetividad⁴.

Prosigue la autora neoyorquina mencionando las investigaciones que demuestran que los testigos suelen ser poco fiables en su relato de los hechos. ¿Qué hacer entonces cuando alguien no presencia un suceso, sino que intenta reconstruirlo? Porque al documentarse se encontrará inevitablemente con distintas versiones entre las que tendrá que elegir, o que superpondrá conformándose la suya propia. Por ende, si vivimos algo en carne propia, tampoco somos una fuente cien por cien fiable, especialmente en el caso de los sucesos traumáticos.

Sobre los peligros que acarrea la memoria, afirma el escritor Antonio Muñoz Molina:

Tampoco las imágenes que mejor conservamos o que más lealmente vienen a nosotros son nada de fiar, si las examinamos con un poco de perspicacia o de recelo. Creyendo recordar, honradamente dedicados a ello, con mucha frecuencia estamos inventando, o recordando recuerdos y no hechos reales, copias de otras copias mediocres o ya parcialmente falsificadas (...). Uno tiende a ver no lo que tiene delante de los ojos, sino aquello que está dispuesto a ver y adiestrado para distinguir. Uno suele encontrar los recuerdos que previamente buscaba, y creyendo ser un memorialista está actuando como un fabulador²⁹.

De hecho, el debate sobre los límites entre el periodismo y la literatura puede llevarnos a un callejón sin salida. Porque si abogamos por el pacto de veracidad, no podremos pronunciarnos con seguridad sobre nada, y le será difícil a los lectores entender un mensaje tan vacilante. Sin embargo, si adoptamos una postura relativista que niega que existan verdades, esa actitud puede fácilmente desembocar en la falta de rigor, la manipulación consciente e incluso en la propaganda.

En conclusión, mientras no se establezca un canon, una serie de reglas o una especie de deontología o “juramento hipocrático” de la profesión de periodista, sólo podemos opinar acerca de cómo éste debería ser y operar. Difícil, entre tanto, aportar algo más allá de los personalismos.

²⁹ Muñoz Molina Antonio, *Memoria y ficción*, [en:] Ruiz Vargas, José María, *Claves para la memoria*, Trotta, Madrid 1997, pp. 57-66.

No quisiéramos dejar escapar la oportunidad de sumarnos a la polémica haciendo nuestras estas palabras de Neil Ascherson, que abogan por una distinción entre la producción literaria y los textos que el periodista polaco publicaba en prensa, que, a día de hoy, nadie cuestiona:

Ryszard Kapuściński llevaba dos cuadernos cuando estaba de viaje. Uno era para su trabajo como reportero de una agencia, (...) batallando para recopilar historias cuya transmisión no estaba incluida en la retribución en la mísera divisa comunista que recibía desde Varsovia. El otro era para su vocación de escritor, extrayendo un sentido reflexivo, creativo, a menudo lírico de lo que estaba experimentando³.

Finalmente, Ascherson invoca a no confundir el periodismo con sus libros, como habría hecho Domosławski.

En una línea similar se encuentra William Brand, el traductor del escritor y periodista a la lengua inglesa, cuando sostiene:

Los norteamericanos a veces son mezquinos. La primera pregunta que hacen sobre un libro es: “¿es ficción o no ficción?” (...) A veces, los críticos muestran la misma mentalidad que el abogado de la editorial Harcourt que exigía las declaraciones de los protagonistas de *El Emperador* firmadas ante notario. Sin embargo, esto no deja de ser un fenómeno marginal⁴.

Lo que no podemos dejar de resaltar es que Kapuściński no es el primer escritor y periodista cuyo prestigio se pone en entredicho: antes que él Truman Capote, Hunter S. Thompson y Gabriel García Márquez, entre otros, han sido objeto de similares críticas. Pongamos de ejemplo el siguiente análisis de la autoría de su novela testimonio *A sangre fría*: “Capote no sólo manipuló los hechos, sino que llegó a falsearlos para que pudieran adaptarse a su particular visión de la realidad⁵”.

Con todo, lo más interesante es que las libertades que se toma el escritor norteamericano no necesariamente le desvalorizan, ni modifican la naturaleza híbrida de su obra maestra, que sigue perteneciendo a la literatura de no ficción:

In Cold Blood permanecerá de forma convencional como “non-fiction novel” o como una de las mejores muestras del New Journalism. Y es justo que así sea, siempre que se tenga en cuenta que traicionó todos los principios de uno y otro concepto. Atacarla achacándole muy poco rigor periodístico o recordando el incomprensible comportamiento del autor con respecto al destino de Percy y Dick, es simplemente exigirle unas cualidades que no tiene por qué poseer³⁰.

³⁰ En González de la Aleja, M., *Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1990, p. 77.

Esta reflexión tan viva e iconoclasta, sería inaceptable por los partidarios de un periodismo puro, cuyo valor supremo es la imparcialidad y el rigor informativo. Un ejercicio de la profesión loable, honesto e intachable, pero también un tanto impersonal, inocuo y, en ocasiones, vacío. Así lo explicaba el propio Kapuściński a uno de sus seguidores, el periodista y reportero catalán Llàtzer Moix, en 1989. Se trata, ni más ni menos, de la primera entrevista que se le hizo al polaco en España, publicada por *La Vanguardia*:

No creo en la objetividad a la americana. Creo en la búsqueda de la verdad. Son conceptos distintos. Para mí el periodismo consiste en, por un lado, buscar la información directamente donde se producen los conflictos y, por otra, en una buena preparación. Si no sabes nada no puedes ser objetivo. (...) Yo, por formación académica soy historiador. Pero he estudiado también sociología y economía. He hecho acopio de conocimientos, porque creo que sólo así se alcanza la objetividad. Desgraciadamente, creo que son pocos los periodistas que afrontan su profesión así, como si se tratara de un reto científico^l.

Se trata de su respuesta a una interesante pregunta de Moix acerca de las reservas de algunos críticos norteamericanos. De ahí la mención al concepto de objetividad en boga en Estados Unidos. Claro que su coherente explicación, un tanto idealista, se contradice con su propia práctica, real y por tanto humana e imperfecta. Un africanista como John Ryle puso de manifiesto que a Kapuściński le faltaba un cierto bagaje previo y conocimientos sobre África:

Hay otras imprecisiones en *El Emperador*. Se nos dice que Haile Selassie no leía libros (...) En realidad, sin embargo, Haile Selassie era extraordinariamente culto, tanto en amhárico como en francés. Poseía una gran biblioteca en la que pasaba largos periodos de tiempo, y proporcionaba copiosos comentarios por escrito a los manuscritos que se le presentaban. Parece poco probable que sus propios sirvientes de palacio no lo supieran. (...) El propio Kapuściński describe que uno de sus informantes le llevó el primer volumen de la autobiografía de Haile Selassie, en la traducción al inglés del erudito etíope Edward Ullendorff. Pero el hecho, según el relato de Kapuściński, tiene lugar en 1974, y la traducción de Ullendorff no apareció hasta dos años después, en 1976. Así que esto tampoco puede haber ocurrido como se describe³¹.

³¹ De Ryle, J.: <https://johnryle.com/?article=at-play-in-the-bush-of-ghosts> "There are other implausibilities in *The Emperor*. We are told that Haile Selassie did not read books (...) In reality, though, Haile Selassie was unusually well-read, both in Amharic and in French. He possessed a large library where he spent long periods of time, and provided copious written comments on manuscripts submitted to him. It seems unlikely that his own palace servants could have been unaware of this. (...) Kapuściński himself describes one of his informants bringing him the first

Para el historiador británico Timothy Garton Ash, Ryle sostenía que Kapuściński tiende al llamado “barroco tropical”, “un estilo en el que todo se vuelve más exótico, salvaje, descontrolado, extremo y, por qué no decirlo, oriental”³². Tal y como hemos visto, se trata de una caracterización muy similar a la que los especialistas hacen de “lo real maravilloso”, o las novelas llenas de sensualidad y barroquismo de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias.

Otra postura crítica con “Kapu”, solo que bastante más admirativa y entusiasta, es la del escritor Salman Rushdie. Este comienza lamentando que en *El Emperador* se manipule e idealice la muerte de Haile Selassie. Así, el monarca no murió como rey, descansando tranquilamente en su lecho, sino que fue estrangulado por los partidarios de Mengistu. No obstante, según Rushdie, ello no empaña la calidad y plasticidad de Kapuściński:

Ryszard esquivó la mirada cuando le comenté esto y se negó a discutirlo, acogiéndose a su condición de artista, a que su versión era la que mejor funcionaba como libro, lo cual está bien si uno no pretende estar contando la verdad. Así que se cuestiona la precisión de parte de lo que relata, pero nunca su belleza: ésta es incuestionable³³.

Este cambio, siendo una ruptura del pacto de la veracidad, se justifica si entendemos que el libro no es solo un documento, sino también una alegoría de la Polonia Popular. Pensemos que, en el momento de su publicación, era obvio que Selassie había muerto asesinado. Es por eso que un final que describa el magnicidio del Negus bien podría interpretarse como una profecía o vaticinio aplicable a Polonia, incluso como una forma de incitar a la violencia. No en vano *El Emperador* se sirve de la lejana Etiopía para a la vez denunciar indirectamente los abusos de poder y el servilismo de sus adláteres. Aspecto que reconoce el propio John Ryle, a pesar de su disgusto por las inexactitudes del libro:

volume of Haile Selassie’s autobiography, in the English translation by the Ethiopianist scholar Edward Ullendorff. But the event, by Kapuściński’s account, is taking place in 1974, and Ullendorff’s translation did not appear until two years later, in 1976. So this cannot have happened as described either”. (Traducción A. S.)

³² Garton Ash Timothy: “La polémica creatividad de Kapuściński”, *El País*, 12 de marzo de 2010, p. 33. (Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia).

³³ “Ryszard looked cross, when I told him this, and he refused to discuss it and took the refuge of the artist, that his version was what worked best as a book, which is fine if you’re not claiming to be telling the truth. So, there is this question of the accuracy of some of the reporting, though never of the beauty of it – that’s beyond question”. Entrevista a Salman Rushdie de Lawrence Weschler, *Virginia Quarterly Review*, volumen 84, número 1, invierno de 2008, p. 200, <http://www.vqronline.org/vqr-symposium/emperor%E2%80%99s-deathbed-exchange>. Consultada el 1 de abril de 2019. (Traducción A. S.)

En respuesta a estas críticas, se ha argumentado que El Emperador no pretende hablar de Etiopía en absoluto, que es una alegoría del poder comunista en Polonia o de los regímenes autocráticos en general. Ciertamente, el libro se nutre y profundiza con tales paralelismos (...) Algunos apologistas de El Emperador lo han situado, concretamente, en un género literario polaco en el que la disidencia se disfraza de prosa descriptiva, y Kapuściński ha respaldado posteriormente esta interpretación.

Sin embargo, en el propio libro no hay ningún indicio de que esté destinado a ser leído como una alegoría, como un relato de un viajero o una parábola³⁴.

No obstante, esa es una de las características del arte en un régimen sin libertad de expresión, en general, y de la Escuela Polaca del Reportaje en particular. No exponer las verdaderas intenciones críticas del autor para burlar la censura. Este mensaje cifrado o juego crea una complicidad inmediata con el lector o espectador, porque le trata como un adulto inteligente, capaz de “leer entre líneas”, y por tanto exige una recepción muy atenta. Si se quiere ser publicado o difundido, no es posible revelar este carácter alegórico porque el contenido ha de parecer inocuo para no provocar las iras del censor o inquisidor de turno.

Por otro lado, la riqueza del libro, al igual que sucede con el realismo mágico, reside en la riqueza ambigua de su contenido. Explicarlo sería adoptar una actitud paternalista, de superioridad hacia el lector. Pero también significaría acotar y limitar las múltiples lecturas. Así, provocar extrañeza es una de las claves para dejar huella en el lector, así como los diferentes niveles interpretativos. Este choque entre fantasía y verdad aviva la atención del lector, forzándole a hacerse preguntas, ergo a cuestionar tanto la realidad como el discurso narrativo.

Resulta sorprendente que Ryle no tenga en cuenta ni la coyuntura política ni las convenciones del género. Si “Kapu” hubiera explicado que su libro retrataba los excesos del poder comunes a Etiopía y la Polonia Popular, el gobierno comunista polaco habría prohibido *El Emperador*. Por otro lado, la inconsciencia que demuestra probablemente diga mucho de Ryle como científico y especialista, que valora la precisión por encima de todo. Si bien conoce los temas con una profundidad que ningún periodista podrá alcanzar jamás, escribe todo de forma plana y literal,

³⁴ De Ryle, J.: <https://johnryle.com/?article=at-play-in-the-bush-of-ghosts>: “In answer to such criticisms it has been argued that *The Emperor* is not meant to be about Ethiopia at all, that it is an allegory of Communist power in Poland, or of autocratic regimes in general. Certainly, the book is informed and deepened by such parallels (...) Some apologists for *The Emperor* have located it, specifically, in a Polish literary genre where dissent masquerades as descriptive prose, and Kapuściński has subsequently endorsed this interpretation. Yet there is no indication in the book itself that it is meant to be read as an allegory, or as a traveller’s tale, or a parable”. (Traducción A. S.)

con un solo nivel interpretativo y totalmente ajeno tanto a los recursos como a las vicisitudes del artista.

Frente a estas demandas de precisión y rigor, el reportero polaco critica el periodismo objetivo a ultranza, que él asocia con la tradición anglosajona:

El suicidio colectivo en Guayana, cuando el reverendo Jones indujo a la muerte a cuatrocientos de sus fieles. (...) Yo estuve allí. La historia me impresionó. Por primera vez en el siglo XX, un grupo de personas aceptaba libremente ingresar en un campo de concentración. Esa gente, debido a su falta de horizontes, había elegido aquella ratonera. Mi deber, si no mi objetividad, me empujaba a contar cómo y, sobre todo, por qué se habían comportado de aquel modo. Desenmascarar los motivos que les llevaron a la autoinmolación, denunciarlos, evitar que se repitieran. ¿Sabe dónde terminaba la lucha de la objetividad de los enviados especiales norteamericanos? Pues en saber si habían repatriado 409 ataúdes o si sólo eran 406. Ésa era su mayor preocupación².

Desde una perspectiva formal, el novelista británico John Le Carré fue el primero en detectar el componente mágico de la escritura de Kapuściński: “Si García Márquez es el gran mago de la novela contemporánea, Kapuściński es el excepcional hechicero del reportaje. *La guerra del fútbol* es un magnífico ejemplo de su magia¹⁸”.

Más tarde, el escritor y periodista estadounidense Adam Hochschild (cuyas especialidades son –de forma análoga a Kapuściński– la descolonización de África y la cultura rusa), inscribe su obra en el Realismo mágico. Una concepción que plasmó en una semblanza que hizo del Imperio el 3 de noviembre 1994 para la prestigiosa revista *The New York Review of Books*. Dicha adscripción la vincula al desarrollo de la creatividad, al uso de llamativas paradojas que desembocan en coloridas amplificaciones:

The Chicago Tribune llama a Kapuściński “el reportero de los reporteros: el mejor en su oficio”. En *Corriere della Sera* escriben que es “el más grande entre los corresponsales de guerra vivos”. Pero si el reportero es alguien que describe a conciencia los hechos considerados universalmente como trascendentales, seguro que Kapuściński no es sólo un reportero. Toma pocos apuntes. A menudo, en sus informes de los rincones más extraños del mundo ignora los acontecimientos políticos importantes. Si a las obras de los escritores latinoamericanos contemporáneos, plagadas de árboles andantes y de pájaros parlantes, se les denomina Realismo mágico, hay que reconocer que el polaco Kapuściński nos ha brindado una suerte de periodismo mágico.

Hasta el punto que Hochschild tituló su reseña *Periodismo mágico*. Su visión ha gozado de aceptación en la crítica polaca, no en vano esta misma columna fue recogida por la editorial Agora, ligada a *Gazeta Wyborcza*, en su serie de reediciones de la obra de Kapuściński que aparecieron con el diario en 2008. En concreto, *El periodismo mágico* sirve de epílogo que prestigia dicha serie.

Finalmente, Beata Nowacka, crítica literaria y biógrafa del reportero polaco, secunda esta definición plenamente. No en vano ha bautizado su primera monografía de Kapuściński de 2004, ya mencionada y recientemente reeditada, como *Periodismo mágico. Ryszard Kapuściński a los ojos de los críticos (Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków)*. Veamos cómo lo argumenta Nowacka:

Es cierto. El periodismo de Ryszard Kapuściński es mágico porque, siendo periodismo, excede ampliamente sus límites, consiguiendo un estatus de obra literaria. A veces, la excepcionalidad de dicha obra ha causado problemas a los críticos quienes, no estando preparados para una vertiente tan original del reportaje, buscaban en esos libros datos exactos, cálculos precisos. En cambio, se topaban con un mundo mágico de reinos de opereta, como entresacados de las tinieblas medievales, con un mundo de pasillos surcados por un aire gélido, de árboles poderosos que las brujas habitan de noche. Así pues, no es extraño que a algunos críticos les enfureciera semejante representación del mundo en un reportaje, un género hasta entonces informativo³⁵²⁰.

De este párrafo llama poderosamente la atención la adecuación entre la forma y el contenido. No resulta difícil en estas descripciones, tan plásticas y literarias, reconocer la solemnidad de la corte arcaica de Haile Selassie (*El Emperador*), a las columnas que rodean a cada transeúnte en Yakutia debido al frío extremo (*El Imperio*), o los mitos y leyendas en torno a los árboles africanos (*Ébano*).

Además, la autora hace una distinción certera y sutil: a quienes conciben el periodismo como un vehículo para informarse de la actualidad, les descoloca encontrar tanta belleza y creatividad en los textos de Kapuściński.

³⁵ Nowacka, B. (2006, p. 8): „To prawda. Dziennikarstwo Ryszarda Kapuścińskiego jest magiczne, bo będąc dziennikarstwem, wykracza znacznie poza swoje ramy, zyskując status dzieła literackiego. Wyjątkowość tego pisarstwa sprawiała więc czasem kłopoty recenzentom, którzy – nieprzygotowani na spotkanie z tak oryginalną wersją reportażu – szukali w tych książkach ścisłych danych, precyzyjnych wyliczeń. Trafiali natomiast do magicznego świata operetkowych królestw, jakby żywcem wyjętych ze średniowiecznych mroków, do świata korytarzy wydrążonych w zmrożonym powietrzu, potężnych drzew zamieszkiwanych nocą przez czarownice. Nic więc dziwnego, że niektórzy recenzenci zżymali się na takie przedstawienie świata w reportażu – gatunku skądinąd informacyjnym”.

Ocurre, sin embargo, que precisamente este método de describir la realidad ha obtenido la aprobación de los lectores de todo el mundo. No sólo lo avalan los premios, distinciones y títulos más relevantes que le han sido otorgados al autor del *Emperador*, sino, sobre todo, la popularidad de sus textos ()²¹

Aunque la popularidad no es sinónimo de calidad, la fama es otro de los puntos en común entre el boom y las obras de “Kapu”. Curiosamente, además, existe una dimensión profunda y nada banal de este éxito, dado que la intencionalidad está en la propia naturaleza del realismo mágico. Si entendemos esta corriente como el arte de convertir lo común y lo cotidiano en lo asombroso e irreal, cuestionar una realidad aceptada es políticamente subversivo.

Esto es exactamente lo que logró García Márquez con su novela *El otoño del patriarca* (1975) y lo que hizo Kapuściński tres años más tarde en *El Emperador*. Ambos jugaron a amplificar y suspender el tiempo y las oraciones para demostrar la ridiculez fantasmagórica de un autócrata en el poder, frente a la colectividad que sufre sus desatinos:

Con la novedad mi general de que no habían dejado ni las piedras de los cimientos, nos prometió un castigo ejemplar para los autores del atentado que no aparecieron nunca, nos prometió reconstruir una réplica exacta de la casa de los próceres cuyos escombros calcinados permanecieron hasta nuestros días, no hizo nada para disimular el terrible exorcismo del mal sueño sino que se valió de la ocasión para liquidar el aparato legislativo y judicial de la vieja república, abrumó de honores y fortuna a los senadores y diputados y magistrados de cortes que ya no le hacían falta para guardar las apariencias de los orígenes de su régimen, los desterró en embajadas felices y remotas...³⁶.

La Etiopía de Haile Selassie en *El Emperador* produce la misma pavorosa carga, pues vive inmersa en el mismo delirante anacronismo que el mundo descrito por García Márquez:

Cada noche me dedicaba a escuchar a los que habían conocido la corte del Emperador. En un tiempo habían sido hombres de palacio o al menos disfrutaban del derecho a acceder a él libremente. No han quedado muchos. Parte de ellos fueron fusilados. Otros huyeron al extranjero o permanecen encarcelados en las mazmorras de ese mismo palacio: arrojados de los salones a los sótanos. Entre mis interlocutores también había algunos de los que se esconden en las montañas o viven, disfrazados de monjes, en monasterios. Todos intentan sobrevivir; cada uno a su manera, según

³⁶ G. García Márquez, *El otoño del patriarca*, Debolsillo, Barcelona, 2010, p. 95.

los medios a su alcance. Tan sólo un puñado de esa gente se ha quedado en Addis Abeba, donde “paradójicamente” resulta más fácil que en ninguna otra parte burlar la vigilancia de las autoridades³⁷”.

También hay ejemplos mucho más mundanos, como esta cita extraída del Imperio de Kapuściński, que juega con la adjetivación hiperbólica y la bimetración para llevar al paroxismo una situación tan rutinaria como el paso por la aduana, alargando el tiempo narrativo y apoyándose en la imagen violenta de los perros policía, que cumplen un papel similar a las gallinazas o aves carroñeras en *El otoño del patriarca*:

Aparecen los perros. Rabiosos, furibundos y enloquecidos, los perros lobos, en cuanto el tren se detiene; se lanzan bajo los vagones ladrando y aullando como condenados, pero ¿quién puede haberse escondido debajo de un vagón cuando la temperatura alcanza los cuarenta grados bajo cero? Aún si llevara puestos no sé cuántos abrigos de piel, se habría congelado al cabo de una hora³⁸.

En este sentido, es célebre el inicio de la citada novela que García Márquez escribió en Barcelona, a la muerte del general Franco:

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza³⁹.

La fauna y flora del libro, sin embargo, son netamente hispanoamericanos (sin ir más lejos, no existen los gallinazos en la Península Ibérica), en un juego entre dictaduras y continentes que emuló tres años después “Kapu” en la que quizá sea su obra cumbre. Recordemos que en su libro, *El Emperador etíope*, cuya bizarra corte y espectacular caída retrata, funciona también como espejo del Secretario General de la Polonia comunista, Edward Gierek (1913-2001)⁴⁰. Veamos cómo resume la polémica en torno a la lectura de *El Emperador Adam Krzemiński*:

37 Kapuściński Ryszard, *El Emperador*, przek. Agata Orzeszek y Roberto Mansberger Amorós, Anagrama, Barcelona 2006, p. 11.

38 Kapuściński, Ryszard, *El Imperio* trad. de Agata Orzeszek, Anagrama, Barcelona 1995, p. 33.

39 García Márquez Gabriel, *El otoño del patriarca*, De bolsillo, Barcelona 2010, p. 7.

40 Vid. pp. 550-560 de Serraller Amelia, (2015) *¿Literatura o periodismo? La recepción de la obra de R.K.*, o incluso cualquiera de las biografías de Kapuściński.

El debate de si *El Emperador* es un libro en clave sobre la época de Gierek también se ha desarrollado en la prensa de Alemania Occidental, a raíz del cual se produjo una interesante polémica entre los emigrantes polacos y checos. En *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Tadeusz Nowakowski limita todo lo que puede el alcance de la interpretación de *El Emperador*, presentándolo como un panfleto propagandístico de actualidad: “Echar cuentas con un Dios que no era Dios provoca una gran alegría en los polacos, aunque una alegría triste. (...) El culto a la personalidad consta de dos elementos: el objeto de culto y los monaguillos afanosos (...)”

En cambio, dos checos que escriben sobre el libro de Kapuściński en semanarios tan renombrados como *Der Spiegel* y *Die Zeit* intentan hacer algo más que utilizar comparaciones simples, acercándose a las opiniones más interesantes de los anglosajones o de los franceses (...). Werner Paul escribe así en *Der Spiegel*: “(...) El carácter polaco del libro está en la percepción de lo absurdo de las acciones humanas y del juego que se trae el poder con el individuo. Sin embargo, la adhesión al poder, la deshumanización de los soberanos y la inclinación del poder a transformarse de instrumento en sujeto, es algo universal”⁴¹.

A modo de conclusión

Ryszard Kapuściński aspira a recrear mundos con su obra, a dejar huella en el lector, a trascender la actualidad informativa.

Con este objetivo, el escritor y reportero nunca dejó de experimentar, reinventándose durante toda su carrera. En la obra del reportero polaco, testimonio y creatividad van de la mano. Es por eso que, siguiendo al sector más entusiasta de la crítica, la caracterizamos como periodismo mágico, a la vista de su doble dimensión, descriptiva y simbólica. Un estilo que invita a hacerse preguntas, y por tanto cuestiona el poder y el discurso dominante.

No obstante, el término “periodismo mágico” es problemático y contradictorio en sí mismo. Según el concepto tradicional del oficio, el periodista debe atenerse a los hechos, de forma que en la prensa no hay espacio para la imaginación ni para la fantasía.

De ahí que, para una parte de la crítica, la obra de “Kapu” contiene inexactitudes e incumple el pacto de veracidad con el lector. De forma que no sería periodismo (si acaso reporterismo mal ejercido), sino literatura.

Pero, ¿es que verdaderamente no hay lugar en el reportaje, la forma periodística más literaria, para la metáfora, la parábola, la hipérbole y la alegoría? Si así fuera, sería un género pobre y limitado, mucho más que la ficción que sí puede incorporar

⁴¹ Nowacka, Beata y Ziątek, Z.: *Kapuściński: una biografía literaria*, pp. 312-313.

elementos reales. Y sin embargo, ¿no son todos estos recursos rasgos inherentes a la Escuela Polaca de Reportaje, así como del periodismo ejercido en regímenes sin libertad de expresión y con censura?

Kapuściński es un caso atípico en cuanto a polaco que aglutina rasgos del realismo mágico literario (la mencionada fusión entre fantasía o hipérbole y realidad hasta que se confunden), con el barroquismo y las creencias míticas de, p. ej., los africanos, propias de lo real maravilloso. La aparente lejanía geográfica con sus orígenes no nos debe despistar, pues al fin y al cabo hablaba español y ejerció de corresponsal de la Agencia Polaca de Noticias o PAP, tanto en América Latina (entre 1967 y 1972) como inmediatamente antes para toda África. La amplitud de sus “especialidades” es una de las razones que explican los errores e inexactitudes de algunos reportajes suyos, lo cual le quita valor documental pero tampoco desautoriza su obra e importante legado. Por otra parte, es absurdo y anacrónico exigir una advertencia sobre el carácter alegórico de sus textos, pues hoy serían inéditos censurados, aparte de incurrir en el paternalismo que menosprecia la inteligencia de sus lectores.

En cualquier caso, sus libros y reportajes, especialmente a partir de publicar *El Emperador* en 1978, son deudores claramente del estilo y la temática del boom literario hispanoamericano. Autores como García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Elena Poniatowska que, aparte de novelistas, han ejercido durante años como cronistas. Podrá gustarnos o no el periodismo mágico y la forma que cada autor tiene de cultivarlo pero, si bien está poco estudiado, es un género con importantes exponentes.

Tal y como hemos visto, desde una perspectiva histórica el autor polaco recogió el testigo del grupo soviético LEF, la literatura documental, la Escuela Polaca del Reportaje, la crónica latinoamericana y el Nuevo Periodismo. Si bien la escuela anglosajona liberó al reportaje de la servidumbre que conlleva la propaganda, Kapuściński le dio alas al reportaje como un arte universal e imperecedero, que a la vez es arma para denunciar los abusos de poder. Es por esta preocupación por la forma, con su inquietud social y cuestionamiento de la realidad y de los discursos dominantes que lo caracterizamos como periodismo mágico.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Kapuściński Ryszard, *Busz po polsku*, Czytelnik, Varsovia 1980.
Kapuściński Ryszard, *Cesarz*. Czytelnik, Varsovia 2007.
Kapuściński Ryszard, *Imperium*. Agora, Varsovia 2008.

- Kapuściński Ryszard, *Jeszcze dzień życia*, Czytelnik, Varsovia 2000.
 Kapuściński Ryszard, *Kirguiz schodzi z konia*. Iskry, Varsovia 1974.
 Kapuściński Ryszard, *Podróże z Herodotem*, Znak, Cracovia 2004.
 Kapuściński Ryszard, *Szachinszach*, Czytelnik, Varsovia 2002.
 Kapuściński Ryszard, *Wojna futbolowa*, Czytelnik, Varsovia 2001.

Fuentes secundarias

- Bravo Víctor, *Magias y maravillas en el continente literario*. Casa de Bello, Caracas 1991.
- Carpentier Alejo, *El reino de este mundo*. Alianza, Madrid 2004
- Domosławski Artur, *Kapuściński: Non-Fiction*. Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona 2010.
- García Márquez Gabriel, *El otoño del patriarca*. Libro De Bolsillo, Barcelona 2010.
- Garton Ash Timothy, *Historia del presente: ensayos, retratos y crónicas de la Europa de los noventa*. Tusquets, Barcelona 2000.
- Garton Ash Timothy, “La polémica creatividad de Kapuściński”, *El País*, 12 de marzo de 2010, p. 33. (Traducción: María Luisa Rodríguez Tapia).
- González de la Aleja Manuel, *Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1990.
- Horodecka Magdalena. *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu*. Wiedza Powszechna, Varsovia 1988.
- Kąkolewski Krzysztof, *Vocablo „Reportaż”*, [en:] Alina Brodzka, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Anna Sobolewska y Ewa Szary-Matywiecka, *Słownik literatury polskiej XX wieku*, tomo II, Ossolineum, Wrocław 1992, ss. 930-935
- Mikołajewski Jarosław y Kapuściński Ryszard, *Sentymentalny portret Ryszarda Kapuścińskiego. Zapiski szpitalne*. Wydawnictwo Literackie, Cracovia 2008.
- Muñoz Molina Antonio, *Memoria y ficción*, [en:] José María Ruiz Vargas, *Claves para la memoria*. Trotta, Madrid 1997, pp. 57-66.
- Nowacka Beata, *Magiczne dziennikarstwo: Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Nowacka Beata y Ziątek Zygmunt, *Kapuściński: Una biografía literaria*. Bibliópolis, Madrid 2010.
- Nowacka Beata y Ziątek Zygmunt, *Literatura „non-fiction”. Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Oviedo José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 4: De Borges al presente*. Alianza, Madrid 2012.

Serraller Amelia, Cenizas y fuego. *Crónicas de Ryszard Kapuściński*. Amargord, Madrid 2018.

Serraller Amelia, *¿Literatura o periodismo? La recepción de la obra de Ryszard Kapuściński*. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Serraller Amelia, "Ryszard Kapuściński and the fierce debate on Magical Journalism", *Konteksty Kultury*. Cracovia, n°. 2022, pp. 395-406.

Úslar Pietri, Arturo, *Letras y hombres de Venezuela*. Monte Ávila, Buenos Aires 1998.

Amelia Serraller Calvo

Ryszard Kapuściński and his relationship with magical realism: communicating vessels

Summary

As a journalistic genre, reportage is determined by the context in which it is produced but, unlike news, it does not depend on current events.

For this reason, the reporter is not obliged to be brief and has a vocation for style. This is the case of Ryszard Kapuściński (Pińsk, 1932-Warsaw, 2007), who was the correspondent of the communist-era Polish Press Agency in Latin America between 1967 and 1972, when the Latin American literary boom was at its peak.

After this experience, the reporter returned several times to the New Continent. What if the main Latin American influence on Kapuściński was actually the style, exploring a new genre, the so-called Magical Journalism?

Keywords: Magic Realism, genre, literary journalism, objectivity, fiction

Amelia Serraller Calvo – Eslavista, investigadora de la literatura de no ficción polaca y rusa y de temas relacionados con la minoría sefardí en Europa del Este, actualmente es docente en la Universidad Francisco de Vitoria y colaboradora de la Universidad Complutense de Madrid. Fue profesora de estudios ibéricos en la Universidad de Wrocław.

Carlos Dimeo*

 <https://orcid.org/0000-0001-6770-2857>

Grotowski, Kantor y Mrożek: Tres itinerarios del teatro polaco en América Latina

Resumen

El núcleo central de este artículo pretende teorizar sobre el proceso de las transiciones teatrales, concretamente a partir de la parte dedicada a las “transiciones” del teatro polaco en América Latina. El desarrollo de la teoría parte de una pregunta fundamental: ¿cómo influyó e influye el teatro polaco en el teatro latinoamericano y, al mismo tiempo, cuáles fueron sus puntos de partida, sus rutas, sus recorridos? En este trabajo, la categoría de “transición” plantea varios problemas y se define de dos maneras, es a la vez una episteme y una categoría. En consecuencia, este marco de investigación ofrecerá analizar, presentar y mostrar cuáles son los ejes de transición que han marcado la perspectiva de sentido y significado en la teatralidad latinoamericana a partir de los años 60, tomando como objeto de estudio para ello las influencias de Grotowski, Kantor y Mrożek. De ser así, estos amplios marcos temporales predecirían un “destino final” que queda por descubrir y que nos “permitirá” abarcar largos períodos de tiempo en el contexto del estudio propuesto. Es necesario mencionar que el artículo trabajará sobre dos categorías de investigación, a saber 1.- El eje presente en la Genealogía (Foucault): El pase, las

* Dr hab., prof. ATH, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej; cdimeo@ath.biel-sko.pl

transferencias, los mecanismos de traducción; 2.- Sobre el eje de las epistemes teatrales que organizan, reinterpretan, distribuyen los discursos en sus respectivos campos de acción. Finalmente aplicando la Teoría de las Transiciones, se podrá observar y estudiar en detalle los puntos de partida, las “rutas escénicas” que estos tres creadores tuvieron en el continente.

Palabras clave: Transiciones teatrales, teatro polaco, teatralidad, teatro latinoamericano

Aproximaciones teóricas al tema

El análisis que presentamos a continuación toma como punto de partida nuestra categoría de “transiciones teatrales”. Para tener una mayor comprensión del modo en que las diversas teatralidades latinoamericanas se han desarrollado es necesario conocer cuáles han sido los procesos de creación que el teatro latinoamericano ha adoptado a lo largo del tiempo, y a partir de los cuales se definieron las transiciones teatrales. Pero para tener una valoración más justa del desarrollo de los procesos creadores y de su desenvolvimiento en la escena latinoamericana también resulta imprescindible comprender cuáles fueron los puntos de partida, desde dónde y cómo surgieron (las referidas transiciones). Es decir, a través de qué rutas se desplazaron los conocimientos en torno al teatro y de qué manera Latinoamérica los adoptó y transformó. Para llevar a cabo esta tarea de análisis hemos escogido una de las franjas históricas que nos permite su explicación desde tres aristas: 1.- Los mecanismos operados en y por las transiciones, 2.- los puntos de inicio o partida de estas, y 3.- las rutas que las transiciones siguieron. Todo ese amplio conjunto de expresiones e ideas contenidas es exactamente lo que se quiere denominar como “transiciones teatrales / dramáticas”.

La categoría *transición teatral* o mejor de «transiciones teatrales» parte de una reflexión previa que ha sido ligeramente esbozada en un libro que aún permanece inédito, y que se ha titulado como *Transiciones dramáticas*. De este modo, se debe anteponer que hasta casi bien entrada la década de los 60 el teatro latinoamericano no había sistematizado un corpus de teorías teatrales que primero definiera una orientación precisa en lo que se refiere a procedimientos de actuación, producción, expresión de lo teatral, y segundo diera al teatro del eje continental americano una titulación, un marco de definición, ya que en ese marco el título definiría no solamente la especificidad constitutiva del sí mismo, sino también la historia de un recorrido, y por ende la creación de un mapa. El mapa (la cartografía teatral según la categoría a la que apela Jorge Dubatti¹) es al mismo tiempo una “hoja de ruta”,

¹ Para una definición correcta de una cartografía teatral véase: Jorge Dubatti, “Teatrológica y Epistemología de las Ciencias del Arte: para una cartografía radicante,” *PÓS: Revista do Programa*

una “bitácora” que transpone tiempo y espacio en un solo conjunto. Estas «hojas de ruta» nos llevan por el camino de las transiciones, y sucesivamente a través de las nociones de influencia y transferencia.

Independientemente del sentido profundo que la «bitácora» adquiere en el desarrollo de los procesos creadores en el teatro, en las transiciones dramáticas no basta solamente con “cartografiar” el lugar y el acontecimiento. La bitácora, lógicamente, es un descriptor de los acontecimientos, pero ella misma depende de los recorridos que han sido trazados, así como también de los realizados. Para hacerlo habrá pues que definir cuál es la hoja de ruta, el camino y el destino. Además, hay que determinar si hubo un plan previo o si por el contrario este se desvió en función de otros factores que afectaron inevitablemente a este “tránsito”. Las teorías se desplegaron por diferentes países y en cada lugar se interpretaron de otra manera.

Se plantean así seis grandes entornos que conforman todo el desarrollo de los postulados para la formulación de la teoría. En el libro mencionado previamente se indaga (pero aún de manera incipiente) el problema de las transiciones–transferencias dentro de la historia del teatro latinoamericano. En consecuencia, el proyecto en su totalidad se subdivide en 6 teoremas:

TEATROS TRANSICIONALES O TEATROS EN TRANSICIÓN
 TRANSICIONES DE TEATRO Y LITERATURA
 TRANSICIONES ÉPICAS Y DIDÁCTICAS
 TRANSICIONES POLÍTICAS
 TRANSICIONES LATINOAMERICANAS
 TRANSICIONES VIRTUALES

Por otra parte, el estudio de las transiciones teatrales implica el abordaje de ellas desde un doble punto de partida. El primero estudia las tradiciones de teatro, rutas, caminos, desplazamientos y las tradiciones de actuación en diferentes contextos a lo largo de su historia; el segundo aparece con la formación de actores que fundamentalmente se basa en la noción de cómo se desplazan los saberes y a través de cuáles guías.

El concepto de transferencia/transición no forma parte del cuerpo de categorías del teatro. La transferencia implica en este caso el paso de un lugar a otro y para comprenderla debemos aplicar los métodos adecuados con el objeto de describir los procesos y también mostrarlos. Se «transmite» el conocimiento, sí, pero ¿de qué modo? e igualmente, ¿de qué manera se han transmitido los saberes teatrales en América Latina?

La idea de transferencia en educación tiene una larga trayectoria, pero básicamente aquí tomaremos esta precisión que se acerca a nuestro objetivo de explicarla:

de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG (2015); Jorge Dubatti, *Teatro y Territorialidad: Perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*, Editorial Gedisa, 2020.

Transfer refers to knowledge and skills being applied in new ways, with new content, or in situations different from where they were acquired (Chapter 7). Transfer also explains the effect of prior learning on new learning – whether the former facilitates, hinders, or has no effect on the latter. Transfer is critical, for without it all learning would be situationally specific. Transfer lies at the heart of our system of education.²

Además, la siguiente definición también es importante:

Transfer requires combining general strategies with factors such as instruction on self-monitoring and practice in specific contexts. The goal in the opening scenario is that once students learn general strategies, they will be able to adapt them to specific settings.³

Por otra parte, el teatro es un “evento” que intenta explicar y construir una comunidad, en consecuencia, es un arte social y a la vez responde a las propias contingencias de lo social. En ese contexto actores y público son parte de una tradición de pensamiento tal como afirma Marvin Carlson:

In every culture in which theatre is developed as an ongoing cultural activity, a group of specialists in that activity appears, the actors. In theatre tradition East and West, the most common arrangement is for groups for actors to gather into ongoing associations to produce dramatic works. The theatre is normally a social occasion on both sides of the curtain.⁴

Sin embargo, nuestro objetivo aquí se centra fundamentalmente en el espacio teatral que concierne a Polonia. Este es un subconjunto muy amplio que prácticamente se debe trabajar completamente separado del resto. Primero porque es una tríada muy importante en el contexto del teatro mundial, y segundo por la gran influencia que el teatro polaco ha ejercido en América Latina.

Las distintas experiencias teatrales que históricamente influyeron en los medios escénicos latinoamericanos provenían tanto de fuentes internas como externas.

² Bransford y Schwartz citados por Dale H. Schunk, *Learning Theories: An Educational Perspective*, Prentice Hall, 2000, p. 24. Para una lectura completa de la noción de transmisión de acuerdo con Bransford and Schwartz véase: John D Bransford, y Daniel L Schwartz, “Chapter 3: Rethinking transfer: A simple proposal with multiple implications”, *Review of research in education*, 1999, vol. 24, no. 1.

³ Schunk, *Learning Theories: An Educational Perspective*, p. 281.

⁴ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003, p. 53.

De las fuentes externas las que más se acercaron al continente fueron las europeas, en menor medida las norteamericanas. Hacia América Latina derivaron un sinfín de experiencias escénicas que le posibilitaron establecer el inicio de un proyecto más “autóctono”. Por ejemplo, de Rusia llegó Konstantin Stanislavski, de Alemania Bertolt Brecht, Heiner Müller, el Teatro Documento (Peter Weiss), entre otros. Además, de Francia la escuela de Jacques Lecoq, el Teatro Popular de Jean Vilar, entre otros; de Polonia Tadeusz Kowzan (en el plano puramente teórico-semiótico), además de los tres grandes clásicos contemporáneos del teatro polaco: Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor y Sławomir Mrożek.

De las influencias de Grotowski mucho se ha escrito, sin embargo, nosotros no queremos dar cuenta aquí de ello en concreto, sino más bien de algo de lo que se habla menos o que aparentemente se deja más al azar. Tanto Grotowski como Kantor o Mrożek estuvieron presentes muchas veces en los escenarios latinoamericanos, lo hicieron por razones de muy diversa índole, aunque no siempre se correspondían exactamente con el teatro. En algunos casos, por convencimiento, solicitud y encuentro con cierta producción cultural, que era material importantísimo para su proceso de creación y trabajo: Grotowski. En segundo lugar, por afinidad temática, estética, incluso de una crítica al orden social establecido: Kantor. Y finalmente Mrożek en relación con su escritura, su proyecto literario-teatral, así como también su filiación al continente, especialmente con México.

La llegada al continente de múltiples perspectivas teóricas provenientes del extranjero no fue un hecho fortuito. Ese conjunto de modelizaciones y de unidades temáticas, así como de las diferentes praxis escénicas lograron darle al teatro latinoamericano un vuelco definitivo a partir de estas. Fue precisamente junto a esas teorías y sus respectivas técnicas que el teatro latinoamericano desarrolló un perfil personal, independiente, auténtico. Las transiciones le otorgaron las herramientas de trabajo fundamentales para consolidarse en torno a los nuevos procesos de creación teatral.

Los “intercambios”, “transiciones” pueden ser estudiados en múltiples y diversas perspectivas. Con referencia a las que provienen del teatro polaco, las tres líneas más gruesas y de mayor fuerza fueron: 1.- La técnica, la teórica y la práctica actoral (Jerzy Grotowski); 2.- la plástica y escénica (Tadeusz Kantor); y 3.- la dramaturgia (Sławomir Mrożek). Estas tres recorrieron un amplio camino, si tomamos en cuenta una red de relaciones de espacio, tiempo y concepciones, que sustentaron la parte teórica. Hoy en día, las fuertes influencias del teatro polaco en América Latina se ven centradas en dos líneas fundamentales: la dramaturgia y la propiamente estética. En la dramaturgia de hoy empiezan a escucharse nombres tales como Dorota Masłowska, Mateusz Pakuła, Artur Pałyga, entre muchos otros. En el campo estético, las diversas y múltiples coincidencias, además de su singularidad, entre, por ejemplo, el teatro de Leszek Mądzik y su grupo Scena Plastyczna KUL y el de Omar Pacheco junto a su

agrupación del “Teatro Inestable”.⁵ Por supuesto que estas transiciones se pueden notar más en unos que en otros, y está claro que, por ejemplo, Grotowski resulta más “visible” que Kantor. Esta diversidad está marcada sobre un complejo muy amplio de posibilidades, o bien porque (como en el caso de Grotowski) sus aspectos más formales de trabajo se ubicaban en el problema del actor; o bien porque los resultados de una estética, la cual se profundizó a partir de los tres, inspiraron en distinto modo y sentido, a agrupaciones, directores, incluso a la crítica, lo que le significó al teatro latinoamericano un cambio sustancial. Entre otros ejemplos se ve claramente la influencia de Grotowski en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal en Brasil, el grupo de Perú Cuatrotablas y Yuyachkani y más recientemente en el Teatro Los Andes de Bolivia, el colectivo teatral Teatro El Baldío, o la estética de Omar Pacheco en su Teatro de la Otra Orilla en Argentina, en Venezuela se destaca el TET – Taller Experimental de Teatro y en Uruguay El Galpón, en Colombia utilizando técnicas mixtas Teatro La Candelaria de Bogotá y el Teatro TEC Teatro Experimental de Cali dirigido por Enrique Buenaventura. También en directores como Atahualpa del Cio-ppo, César Brie, Miguel Rubio, entre muchos otros y en el campo de la actuación, la actriz Teresa Ralli de Perú, además de Elizabeth Albahaca de Venezuela, quien es la única actriz reconocida, literalmente por Jerzy Grotowski.

En los 60 y los 70, metodologías de trabajo como las que llevó a cabo Grotowski se asociaron con las necesidades expresivas de un teatro latinoamericano que de muy diversas maneras se vinculó con el principio grotowskiano de “Teatro Pobre” *Teatr ubogi*. En los 80, el marco de referencia sufrió un leve desplazamiento, exactamente, cuando Tadeusz Kantor junto a su “Teatro de la muerte” *Teatr Śmierci* cobra auge en la mayor parte del continente. Un ejemplo claro de ellos es el espectáculo *Que revienten los artistas*, escrito y dirigido por Tadeusz Kantor para el Teatr Cricot 2 de Cracovia, donde se percibe claramente la influencia del teatro de Kantor en el teatro argentino. La nota que aparece en el diario La Nación de Argentina, fechada el 8 de mayo de 2016, da cuenta de este espectáculo que se hizo en 1987, pero que, más allá de la presentación en sí misma, hace referencia a la obra en sí y a las influencias o a la transición marcando huella. La nota dice lo siguiente:

En otros tiempos no tan lejanos, Buenos Aires contaba con una importante temporada de teatro extranjero. Muchos de esos creadores tuvieron un papel fundamental en el imaginario y la formación de los artistas locales. Uno de esos directores que dejaron una marca indiscutible fue Tadeusz Kantor. En 1987, presentó ¡Que revienten los artistas! Fue en el Teatro San Martín.⁶

⁵ Sobre las puestas en escena y propuestas del Teatro Inestable véase: <https://www.teatroinestable.com/teatroinestable>

⁶ “Buenos Aires, ¿capital del teatro en América Latina?” accedido mayo 25, 2022, Buenos Aires, ¿capital del teatro en América Latina? – El Teatro (el-teatro.com).

Finalmente, a finales de los 80, todos los 90, y hasta la primera década del siglo XXI, primero con una estética diacrítica, y luego junto al redescubrimiento de su teatro: la influencia estuvo marcada por el dramaturgo polaco Sławomir Mrożek.⁷ Con respecto a este último, debemos decir que el itinerario es más largo, no porque el de Grotowski y el de Kantor no lo fuera, o sus trabajos en sí mismos no fueran importantes, sino porque en realidad Mrożek (junto con Witold Gombrowicz) fue el que, en tiempo y espacio, atravesó más de una década dentro del continente, hecho que le permitió difundir y expandir su obra, así como ver sus textos traducidos y puestos en escena.

La teoría de las transiciones dramáticas intenta presentar un modelo teórico que defina y perfile el eje de influencia que ejercieron (para el caso polaco): Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor y Sławomir Mrożek, quienes a su vez se pueden considerar tres de los más importantes directores y autores del teatro mundial en el siglo XX e incluso del XXI. Y acto seguido permite extendernos hasta los más contemporáneos que ya están marcando una nueva pauta. Para mostrar estas influencias bástese un ejemplo de ello, que analiza muy bien Parola-Leconte Nora en su artículo «Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos». Allí Parola-Leconte da algunas pistas de una serie múltiple de estas influencias, veamos:

Los modelos más recientes en llegar a Latinoamérica son el Teatro Pobre de Grotowski, el Teatro Antropológico de Eugenio Barba, las puestas en escena de Tadeusz Kantor –Teatro Cricot II de Polonia– y las obras de Darío Fo. El primero es “pobre” al ser ascético y buscar una nueva moralidad en el artista y el público, lo que Grotowski llama “teatro de transgresión”.⁸

Y más adelante agrega:

En 1978 Kantor llegó al Festival de Caracas con *La clase muerta*, obra que lo hizo popular en Latinoamérica. Ya utiliza aquí la técnica que llama “el teatro de la muerte”, en la que presenta el escenario como cementerio y los actores como muertos o muy próximos a ese estado, debido al mundo en que vivimos. Lo que gusta de su teatro es el perfeccionamiento de cada detalle de la dirección, unidos a textos que superan limitaciones nacionales-culturales.⁹

7 Estudiaremos en el proyecto dos etapas de Mrożek: la primera etapa que llamaremos (Climamen – según la definición que nos da Harold Bloom en su libro *La angustia de las influencias*) se refiere y piensa a un Mrożek alineado con el “comunismo” y la segunda etapa redescubriéndolo en su real postura, que fue crítica a este.

8 Nora Parola-Leconte, “Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos”, *América. Cahiers du CRICCAL*, 2006, vol. 34, no. 1, p. 291.

9 Parola-Leconte, “Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos”, pp. 291-292.

Nuestra hipótesis se fundamenta en la idea de que los itinerarios de los grandes directores han influido no solo teóricamente al teatro sino estéticamente, también en sus prácticas. Estos influjos describen las rutas teóricas y prácticas del teatro latinoamericano y su desarrollo. El ascendente que el teatro polaco ha tenido a través de diferentes épocas es una muestra singular de su relevancia y de su significación. La menos visible de todas las figuras preponderantes, pero no menos importante y no menos profunda, ha sido la de Sławomir Mrożek. Sin embargo, debemos afirmar que Jorge Dubatti plantea que en las “cartografías teatrales”¹⁰ hay ciertas zonas que se “invisibilizan” o se erosionan desplazándose, solapándose con otras estéticas y otras influencias. No por ello es, como hemos dicho, de menor importancia. La relevancia es, pues, de autores como Grotowski, Kantor o Mrożek, y debido a la magnitud de su trascendencia en el teatro latinoamericano nos remite a tres interrogantes:

¿De qué manera los tres autores tomaron contacto con el continente? Es decir, efectivamente fueron sus rutas de llegada? ¿Cuáles fueron sus entradas y tránsitos, sus transiciones?

En el concepto que plantea Jorge Dubatti de “cartografías teatrales”, ¿de qué manera la tríada no solo estableció campos y territorios en los que presentaban sus puestas en escena, sino a través de qué mapas estético-geográficos se desplazaban y continuaban ejerciendo una voluntad de acción cultural?

¿Cuáles fueron los circuitos por donde transitaron sus teorías? Es decir, ¿cuál es el porqué de su trascendencia, y de qué manera se formaron, cómo surgieron estos tránsitos? En el entendido de que cada uno actuó en un tiempo distinto y por separado del siguiente.

De este modo, se sabe cuáles son las teorías, pero no se conoce cómo se produjeron y cuál fue su punto de conexión con los grandes relatos teatrales-escénicos del continente, de dónde partieron y por qué tomaron ese rumbo y destino.

Estado de la cuestión: 3 modelos y sucesivos

En el teatro latinoamericano la aparición de un sinnúmero de modelos teóricos no surgió sin contar con un valor agregado. Ese valor se resignificó a través de lo que queremos categorizar como “transiciones dramáticas”. Las mismas no significan más que describir y comprender los rastros a través de los cuales, primero las tres más grandes figuras del teatro mundial Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, y luego un grupo importante de ellas, entre las que contamos,

¹⁰ Dubatti, “Teatología y Epistemología de las Ciencias del Arte: para una cartografía radicante”; Dubatti, *Teatro y Territorialidad: Perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*, Editorial Gedisa.

como ya hemos dicho, Tadeusz Kantor y Sławomir Mrożek, llegaron a América Latina y desplegaron sus modelos de trabajo y de interpretación del teatro.

En el continente el teatro “leyó” a Grotowski por la vía de lo sagrado y lo físico; a Kantor como una fuerza plástica y profundamente metafórica, lo entendió con una marcada expresividad “expresionista”, “simbolista” y a Mrożek, fundamentalmente a través de su dramaturgia crítica, sardónica, preconizando un más allá del absurdo teatral. La mayoría de ellos llegaron y casi de una vez se expandieron por toda la región. Lo que nos hace notar el peso de su estética.

En otras palabras, lo que intentamos es reconocer cuáles fueron los canales de distribución de estos proyectos escénicos, cómo se instalaron en el imaginario cultural latinoamericano (siendo que parece muy distantes de ellos), cómo operaron las transferencias, de qué manera se modificaron de unos a otros y finalmente qué nuevos conceptos se produjeron en relación con estas transferencias.

La tesis en la que se suponía, casi se exigía, que el teatro de la región debía emular el desarrollo que tuvo a su vez el “boom literario”, influyó el hecho escénico en sus búsquedas, proyección y en la creación de un conjunto de manuales, teorías, teoría de las teorías, entre otras, que aparecieron como resultado de la expresión de esas “acciones”, muchas de las cuales en ciertos casos se expandieron rápidamente casi por todo el hemisferio; pero que en otros no tuvieron el mismo despunte y se quedaron encerradas en sus propios cotos de trabajo y/o de proyectos.

No obstante estos cambios, si nos referimos a la producción teórica propiamente dicha, debemos decir que bastante poco se escribió durante la primera mitad del siglo XX. No sería entonces hasta bien entrados los 60’ que las prácticas escénicas requerirían, o más bien exigirían asimismo de cierto tipo de construcciones teóricas que definieran al propio desarrollo teatral latinoamericano. Ello se debió a diversos factores. El primero, comprender cabalmente cómo se había conformado el proceso de creación y con ello qué significaba en el teatro lo “latinoamericano”. Dicho en otros términos, la obra debía nacer de “lo propio”, qué era “lo auténtico” (aun y cuando no se abandonaban las teorías externas). En segundo término, el teatro es un “arma” de construcción de lo social, de lo ideológico y de lo político, tan poderosamente efectiva que los 60 marcaron el derrotero de una escena que iba a ser beligerante y predominantemente política. Y entre esa beligerancia y adquirir sentido estético el teatro echó mano de otras teorías para crear la suya propia.

De manera que estos fueron los lugares centrales para el desarrollo de aquellas teorías y la más de las veces, a falta de una «Escuela» que supiera aglutinar las distintas concepciones de lo dramático continental, las experiencias se dispersaron focalizadas en los famosos “grupos de creación”, grupos de arte, a través de los cuales la cultura de la colectivización arrolló la individualización de los directores, alguna reproducción de textos, etc. Estos hechos no dejaron huella, dando paso a otro tipo de concepción escénica.

En tal sentido fueron las sustantivamente conocidas “agrupaciones teatrales”, las que consolidaron (como ya hemos dicho) primero por vía de la práctica y posteriormente por la vía de la teoría, “las transiciones teóricas”, un modelo de teatralidad que respondía a las problemáticas de la escena y no solo de ella, sino de las problemáticas sociales de la región. Teorías, modelos estéticos que fueron profundamente necesarios para el desarrollo del teatro en el continente y de los que inicialmente se tuvo una profunda dependencia.

Dichas transiciones teóricas tienen dos referentes que sustentan sus desarrollos posteriores: 1.- las transferencias culturales (en el sentido de un sistema de distribución de las teorías) y 2.- la producción de saberes (como construcción de nuevos modelos teóricos). Ambos aspectos además construyeron sentido, orden y significado escénico.

Algunos de estos modelos ya son ampliamente conocidos, ya que la crítica latinoamericana actual ha ido paulatinamente dando cuenta de esta producción. Sin embargo, a nuestro juicio, quedan vacíos que aún deben ser recubiertos. El objetivo central que nos proponemos es hallar esas líneas primarias transicionales, que en el caso del teatro no vinieron desde dentro sino desde fuera, pero que una vez instaladas desarrollaron sus propios senderos en dos direcciones, o mejor dicho desde dentro y desde fuera. Por un lado, el teatro adecuó sus procesos a estas teorías; por otro lado, estas teorías y dramaturgias encontraron en América Latina un espacio idóneo para seguir poniendo en práctica sus proyectos escénicos y estéticos. Dicho de otra manera, las fuentes y el intercambio fueron recíprocos. De las más puntuales (para sólo poner un ejemplo de ellas, que a su vez es ampliamente conocido) es el teatro de Creación Colectiva, que tiene su punto de partida en toda la teoría de Bertolt Brecht, pero que prontamente se desprende de este para propagarse por el continente como una teoría propia y auténtica. A través de Augusto Boal primeramente pudimos acceder a Grotowski, que luego fue tomado por Yuyachkani y otros, etc.

Para tener una idea más precisa, nuestras “transiciones teatrales” estarían emparentadas, por ejemplo, con la teoría de la influencia de Harold Bloom. No obstante, nuestro objetivo no es plantear la necesidad de la influencia como punto de partida, sino trazar el recorrido que los “grandes metarrelatos” del teatro tuvieron y cómo estos impulsaron una discursividad continental. Dicho de otro modo, es encontrar cómo se formaron a la postre los circuitos de producción y de realización escénica, por dónde ingresaron y hacia dónde se dirigieron, por qué adoptaron esa orientación; qué se tradujo y qué se publicó de aquellas producciones teóricas; por qué tuvo más relevancia una que otra, y en qué momento así fue; y si confluyeron diferentes teorías a un tiempo y en un mismo espacio, etc.

Tal como se puede ver, son muchas las preguntas que aún se mantienen sin respuesta o en todo caso con respuestas bastante parciales. Lo importante es que las grandes estructuras discursivas estéticas en especial pusieron de relieve un

conjunto de resemantizaciones de la construcción de ciertas categorías que pueden expresar muy concretamente lo “latinoamericano”. El teatro es, visto desde cierta perspectiva, un propulsor de un modelo social y las diversas teorías le otorgaron herramientas de trabajo muy concretas a partir de las cuales surgieron las locales. En consonancia con ello, Grotowski, Stanislavski, Brecht, etc. fueron punto de partida, pero rápidamente las teorías escénicas latinoamericanas tuvieron su propio desarrollo y también trazaron sus rutas y recorridos.

Aspectos teóricos, metodológicos y conceptuales

En esta propuesta la categoría “transición” tiene varias aristas y posibilidades. Se puede afirmar que, a la vez, es una episteme, pero también una categoría; y al mismo tiempo un fundamento y una definición en sí misma. Además, implica también un destino y un lugar de residencia, un alojamiento entendido como tránsito y/o como transferencia. De manera que, en términos de Edgar Morin, podríamos afirmar que es una estructura compleja¹¹. Pero no compleja en sí misma, esta no es su condición *per se*. La transición, como tal, es una estructura simple que establece una “hoja de ruta” (por ejemplo, desde este punto a este...) lo que para nosotros la hace compleja es que ejerce un cúmulo de combinatorias tan amplias y diversas que se activa como “complejidad” dependiendo del orden de relaciones que se establezca entre ellas. Y más aún en función de una red surgida de manera entrópica.

La transición también comparte otros dos conceptos que son una decantación: La influencia y la transacción. La categoría de influencia está tomada de Harold Bloom; la referencia directa para emplear esta noción es el libro que Bloom publicó titulado como *La angustia de las influencias* (1991), en el que se plantea que el punto de partida de todo proceso creador tiene un origen anterior y específico; origen que es bastante superior a quien lo toma. Sin este “anterior”, y que inicialmente está por encima de todo, no aparecerá (según Bloom) un sucesor, un siguiente, un heredero. En este sentido entendemos que las transiciones surgen y aparecen a partir de las influencias. Es decir, enrumban su dirección de acuerdo con lo que la “voz” autorizada marca. Esa llamada “voz autorizada”, esa “voz” que es considerada como una palabra sagrada, como la voz de un “maestro”, plantea una dirección, un sentido y una ruta. La influencia se ubica como objeto fuerte que surge de un origen superior y entrega a su heredero todo el “legado” de conocimiento para darle continuidad. A esto Bloom plantea:

¿Por qué son las influencias, que podrían ser consideradas saludables, motivo de angustia en lo tocante a los poetas fuertes? ¿Ganan o pierden más los poetas

¹¹ En torno al concepto de complejidad planteado por Edgar Morin véase su trabajo sobre epistemología de la complejidad en: Edgar Morin, “La epistemología de la complejidad”, 2004.

fuertes, *como poetas*, en su lucha con sus fantasmales padres? ¿El *clinamen*, la *tésera*, la *kenosis* y todos los demás cocientes revisionistas que malinterpretan o metamorfosean a los precursores ayudan a los poetas a individuarse, a ser verdaderamente sí mismos? ¿O deforman a los hijos poéticos en la misma proporción en que éstos deforman a sus padres?¹²

Las rupturas, y a la vez la conexión entre ambas partes, por supuesto que ponen en riesgo su posible contacto, pero no iría a ocurrir así en el marco del teatro latinoamericano. Posteriormente Bloom se fundamenta en la tesis de Freud que trata sobre la «huida y la evitación de una situación peligrosa». Con el objeto de explicar cómo actúa la influencia, Bloom desarrolla así una paronimia múltiple sustituyendo el concepto *ego* freudiano por “efebo”. En definitiva, podemos agregar que la transición actúa como una pulsión. No obstante, no queremos ir al terreno psicoanalítico, simplemente derivamos teóricamente de todo esto el surgimiento de “diálogos-antitéticos”. El teatro toma unos conceptos y los reelabora de acuerdo con una discursividad propia. Ya que desde nuestra perspectiva el discurso de la influencia está dominado por la idea de una experiencia que se percibe como “sacrosanta” (es decir, que es absolutamente irrompible) queremos apoyar la idea de Bloom con dos referencias más, provenientes de Immanuel Kant a partir de su libro *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la ciencia metafísica* en el que se plantea todo lo que opera en la estructura interna de una transición, Kant explica:

La “transición de los principios metafísicos” de la ciencia natural consiste en que el concepto de las “fuerzas motrices de la materia”, que puede ser pensado a priori según las relaciones de éstas en espacio y tiempo y dividido, en cuanto tal, exhaustivamente, proporciona un Principio en la aplicación posible a conceptos empíricos. Dividir los objetos reales de la naturaleza según un Principio y llevar siempre progresivamente a sistema los conocimientos empíricos naturales, aunque nunca se tenga la completud [Vollständigkeit] de un tal sistema, es cosa que nunca puede esperarse alcanzar por la empiria.¹³

Por consiguiente, la Transición de la metafísica a la física (transición del concepto a priori de lo móvil en el espacio –es decir, de una materia en general– al sistema de las fuerzas motrices) puede unir ambas en un sistema en virtud de lo que las dos tienen en común: las fuerzas motrices, las cuales no actúan precisamente sobre la materia, sino unificándose y contraponiéndose entre sí; se configura así un sistema de la doctrina universal de las fuerzas (*physiologia generalis*) mediador entre met[afísica] y fís[ica], y que contiene de suyo un sistema de la aplicación de conceptos a priori a la

¹² Harold Bloom, y Francisco Rivera, *La Angustia De Las Influencias*, Monte Ávila Editores, 1991, p. 22.

¹³ Immanuel Kant, *Transición de los Principios Metafísicos de la Ciencia Natural a la Física: Opus Postumum*, Anthropos Editorial, 1991, p. 69.

experiencia, es decir: un sistema de investigación de la naturaleza. La Transición es propiamente una doctrina de la investigación de la naturaleza.¹⁴

De manera que, en función de lo que plantean Bloom y Kant (en especial en esta segunda cita), las Transiciones Dramáticas nos permitirían comprender la naturaleza del sistema de relaciones establecidas entre las grandes teorías del teatro en el siglo XX y las grandes teorías del teatro latinoamericano desarrolladas a partir de estas influencias puesto que... “La Transición es propiamente una doctrina de la investigación de la naturaleza”.

No obstante estos breves comentarios, se debe afirmar que el concepto de transición ha mutado ampliamente al campo específico de la sociología, de la política y de la demografía, todo ello debido a su carácter residual y “líquido”. Este es un concepto que en ocasiones permite casi todo, pero en realidad su mutabilidad no es tan amplia. De tal forma que debido a su carácter volátil lo tomaremos en su propia significación etimológica y de sentido. De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, la transición es: TRANSICIÓN. term. Rhetórico. Artificio oratorio, con que *fe paffa* de un *difcurfo* à otro. Lat. *Transitio*, que significa lo mismo.¹⁵

Por otro lado, en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Antonio Coromines no aparece la palabra ‘transición’, aunque se inserta una pequeña referencia a ella dentro de la palabra ‘transido’, Coromines escribe:

TRANSIDO ‘consumido de alguna penalidad o angustia’, med. S. XIII. Al principio se empleaba sólo *transido de frío, de hambre, de dolor* y análogos, como uso figurado del participio del antiguo *transir* ‘morir’, princ. S. XIII, tom. del lat. *transire* ‘pasar más allá, traspasar’. Deriv. *Transición*, lat. *transitio, onis*. ‘acción de pasar más allá’. *Tránsito*, 1220-50, lat. *transitus, -us*, íd. *Transitar*, 1702; *transitivo*, 1739. *Transitorio*, 1438. *Transeúnte*, 1739, lat. *transiens, -euntis*, participio activo de *transire*.¹⁶

Los diferentes conceptos en torno a la noción de transición nos acercan así a la segunda línea de trabajo: la transacción. De común las transiciones operan territorialmente, pero también simbólicamente, culturalmente, ideológicamente. Ya que *Transire* es transitar, desplazarse de un lado a otro, etc., este se ajusta a nuestras *transiciones dramáticas* puesto que en diversos sentidos el teatro latinoamericano actuó a través de las transiciones. Sin embargo, queremos resaltar que la transición no podría adoptar ese carácter, si no llevara en sí el sentido de la transacción. En consecuencia, las transiciones están intrínsecamente consubstanciadas con las transacciones. En ese orden de ideas una transición implica transacciones que se

14 Immanuel Kant, *Transición de los Principios Metafísicos de la Ciencia Natural a la Física: Opus Postumum*, p. 131.

15 Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades (1726-1739) Tomo III: O-Z*, Gredos, Madrid 1726, p. 326.

16 Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades (1726-1739) Tomo III: O-Z*, pp. 326-327.

desplazan diacrónica y sincrónicamente y en las que se transigen “cosas”, es decir: ideas, objetos, acciones, discursos, textos, presentaciones, etc., en realidad lo que se desea. La transición es así una categoría y una episteme que contrae para sí diversos conceptos: transir, transitar, transeúnte, transigir, etc. Volvamos a Coromines y analicemos lo que significa etimológicamente transigir. Esto es:

Transigir, 1739. Tomo. del lat *transigĕre* id., prote. ‘hacer pasar a través (de algo)’, ‘concluir (un negocio)’. Deriv. *Transigente*; *transigencia*; *intransigente*, 1873, *intransigencia*. *Transacción*, 1597, lat *transactio*, -onis, id., deriv. de *transactus*, participio de *transigere*; de la pronunciación vulgar *transacción* se ha sacado en América un verbo *transar* ‘transigir’. *Transitar*, *transitivo*, *tránsito*, *transitorio*, V. *transido* *Tra(n)slaticio*, V. *transferir* *Translúcido*, V. *luz* *Transmigración*, V. *emigrar* *Transmutación* V. *mudar* *Transparencia*, *transparente*, V. *espirar* *Tra(n)sponer*, V. *poner* *Transportar*, *transporte*, V. *portar* *Tran(s)posición* V. *poner* *Transsubstanciación*, *transu(b)stanciar*, V. *sustancia* *Transvasar*, V. *vaso* *Transverberación*, V. *reverberar* *Transversal*, *transverso*, V. *verter*.

Como se ve, el objeto de estudio de las transiciones dramáticas es transdisciplinar. De lo que se trata no es de que las disciplinas entren en conexión entre ellas; sino que vayan más allá de su centro y que se atraviesen unas a otras, imbricándose entre sí. El fundamento básico para tratar el proyecto desde este sentido es que el teatro no es en tanto tal una ciencia, ni siquiera una “ciencia blanda”, cuando menos tampoco una disciplina formal. De manera que el teatro no cuenta con un aparato crítico riguroso que pueda dar cuenta de él mismo como una teatrología, sino que exige de la aparición de otros métodos y formas que le den un estatuto teórico y no tanto práctico. El estamento práctico del teatro supone siempre una simplificación de lo teórico, cuando no una desterritorialización de este.

El campo de los estudios escénicos, incluso si se trata de técnicas de actuación, es tan vasto, especulativo e inconstante que al teatro no le resulta posible aglutinar en modelos y estructuras todo ese conjunto. No discutiremos ahora sobre este aspecto porque sería extendernos demasiado, simplemente queremos dejar sentado el por qué recurrimos a un gran cúmulo (también diverso) de conceptos, teorías, planteamientos, que a posteriori nos servirán para poder explicar el objeto propio de las Transiciones Dramáticas. El teatro es un proceso de creación en el que lo empírico está sustantivamente atado, sujeto a este. Hay tantas propuestas, teorías y estudios como actores, directores, críticos podamos tener. No se habla, por ejemplo, de que Brecht haya planteado una técnica de actuación o una teoría, la del “actor brechtiano”, la del “teatro brechtiano”; tampoco de que el debate de Stanislavski sea método, teoría o técnica; o incluso el mismo planteamiento para Grotowski, y todos sus predecesores en América Latina. Ha sido precisamente esta “mala lectura” la que ha dado al teatro tal grado de “dispersión”, que la teatralidad, lo teatrológico se enfrenta con la escena en cada representación y asimismo se renueva. Es una “desviación positiva” proveniente de una “dialéctica negativa” (Adorno).

Por el sendero de la mala interpretación se han creado nuevos métodos. A la vez ha sido también esa posibilidad múltiple la que otorga al teatro propiedades para que se lleven a cabo transferencias importantes como las que queremos plantear en nuestras transiciones dramáticas. Los desplazamientos teóricos están marcados por contextos teóricos, culturales, políticos, sociales, etc.

En definitiva, el presente esquema de investigación propone fundamentalmente que el objeto de toda cartografía y trazo de rutas nos permita analizar, presentar y exponer cuáles han sido los ejes de transición que han demarcado la perspectiva de sentido y significado en la teatralidad latinoamericana desde los 60 hasta hoy en día.

El contexto y el marco de estudio pueden resultar a primera vista evidentemente demasiado extensos, pero no es de suyo imponernos esta tarea simplemente como una mera pretensión intelectual. Algunas de las propuestas en torno a la pregunta sobre qué se considera histórico, planteadas por Marc Bloch, que surgen como un intento de prescribir ante lo «histórico» el orden temporal, no resultan ser un factor determinante en el estudio de ciertas disciplinas.

Tomamos pues como punto de partida la década de los 60 debido a una razón muy particular, pues esta es la marca (no definitiva por supuesto) pero sí registrada como huella, que establece el principio de las transiciones que predominaron en el lenguaje escénico del continente y que le permitieron a cada una pensarse como una nueva individualidad. Si es así, los marcos temporales extensos augurarían un “destino ulterior” que data por descubrirse y que nos “otorga el permiso” para abarcar amplios periodos de tiempo en el contexto del estudio. Destino (según Bloch) en el cual una línea de tiempo no se representa a través de una serie sucesiva de acontecimientos, sino que más bien se construye en un campo de reconfiguración de epistemes, performances, modelos, etc. De esta manera, acogiéndonos a la definición que Bloch ofrece en 1942, nos asegura que:

[] la historia tendrá, pues, el derecho de reivindicar su lugar entre los conocimientos verdaderamente dignos de esfuerzo, sino en el caso de que, en vez de una simple enumeración, sin lazos y casi sin límites, nos prometa una clasificación racional y una inteligibilidad progresiva.¹⁷

Observándolo desde esta perspectiva, el marco que ocupa el plan de trabajo no intenta cuando menos historizarse, no pretendemos (tal como explicaremos ahora mismo) exponer una serie cronológica de acontecimientos que expongan el desarrollo de una episteme o una categoría. Así, la propuesta aspira a separarse definitivamente de hacer un estudio que gire en torno a la base de paradigmas

¹⁷ Marc Bloch, *Apología Para La Historia O El Oficio De Historiador*, Fondo de Cultura Económica, USA 2001, p. 46.

diacrónicos/sincrónicos, o periodizaciones que deriven del discurso de las ciencias sociales en relación con el par (Sujeto [observador] objeto [hecho o acción observada]). Así como afirmara Gastón Bachelard refiriéndose a estos modos de expresar lo científico y a la vez, en cierta medida, oponiéndose a ellos “Hay una voluntad tal de filosofía empírica, que el pensamiento no es casi más que una especie de causa ocasional de la experiencia”¹⁸, por lo que más bien hablar de ciencia antepone hablar de un modo de pensar y no de un modo de experimentar. Sería un empirismo en bruto, absolutista, que no dejaría lugar para el pensamiento. Aun así, no se niega el carácter posiblemente fenomenológico en que acaecen ciertos acontecimientos escénicos. Como tal y para nuestros fines, a las ya mencionadas influencias, transición, transacción, lo importante no son las “experiencias” que así lo demuestran, sino encontrar las rutas intelectivas, las razones y los razonamientos a través de las cuales se construyeron nuevos modelos estéticos, puentes escénicos y narraciones escénicas. A propósito de ello, debemos decir que dos más son las categorías y presentaciones teóricas que dominan la perspectiva de la investigación, a saber:

El eje presente en la Genealogía (entendida por supuesto desde la definición y construcción foucaultiana), genealogías que viéndolas en determinados campos discursivos resultarían ser altamente «volátiles», sobre todo y en especial si se refieren a la escena teatral, o propiamente a un «escenario teatralizado». Con la producción de las genealogías teatrales se abordan pues: pases, transferencias, mecanismos de traducción que siguen hasta ponernos ante la formación de ciertas producciones sociales, derivas emanadas de esos proto-discursos y perfiles modelícos/modelares. El teatro puede ser una modelización de estos proto-discursos y por supuesto un visor de nuevos mapas sociales.

El eje de las epistemes teatrales que organizan, resemantizan, distribuyen los discursos en sus particulares campos de acción. La escena es una deriva en puro y perpetuo mecanismo «deconstructivo».

En conclusión, se puede afirmar que las genealogías y epistemes de la escena moderna hasta la postdramática atravesadas por sus respectivas transiciones, exponen el giro que ha dado el “teatro mundial” hasta hoy. En este sentido, son tres las líneas fundamentales de análisis que a su vez se dividen en cuatro temas centrales cada uno con sus respectivos puntos de trabajo. De este mismo modo, los temas que corresponden a la teoría de las transiciones se subdividen en: un orden cronológico, que está relacionado con las diversas prácticas teatrales (dramatúrgicas, escénicas, políticas culturales) en el entendido de que, según lo dicho anteriormente no expone un criterio periódico, sino con el objeto de ver mínimamente una línea de tiempo y «presentación», escénicas y sociales de la teatralidad latinoamericana. El segundo eje pretende definir los sistemas transferenciales-transicionales dramatúrgicos que influyeron y marcaron un nuevo teatro latinoamericano, que, en

¹⁸ Gaston Bachelard, *La Formación Del Espíritu Científico*, Siglo XXI, 1993, p. 36.

este caso, demuestra que el teatro polaco notó una preponderancia significativa al respecto. Las transferencias y las transiciones se proponen así, también como categorías de intervención y análisis para un estudio que, en definitiva, puede ser todo lo amplio que se desee. Finalmente, un tercer eje que establece cuáles y cómo se han generado las genealogías y desde dónde provienen sus derivas.

Como se puede observar, el cuerpo metodológico es complejo, y en cierta medida ecléctico. En conclusión, la episteme de la transición junto a sus respectivas categorías –transferencia, transacción– explicadas en dos tiempos, referidos desde una discursividad que no apunta a un orden cronológico, presentan una aproximación a los que fueron los movimientos territoriales de los tres grandes teatristas del siglo XX y como estos influyeron en el teatro latinoamericano.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston. *La formación del espíritu científico*. Siglo XXI, 1993.
- Bloch, Marc. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Fondo de Cultura Económica, USA 2001.
- Bloom, Harold, y Francisco Rivera. *La angustia de las influencias*. Monte Ávila Editores, 1991.
- Bransford, John D., y Daniel L. Schwartz. “Chapter 3: Rethinking transfer: A simple proposal with multiple implications.” *Review of research in education*, 1999, vol. 24, no. 1, pp. 61-100. <https://doi.org/10.3102/0091732X024001061>
- “Buenos Aires, ¿capital del teatro en América Latina?” n. d. accedido mayo 25, 2022, *El Teatro*, <https://www.el-teatro.com/buenos-aires-capital-teatro-latinoamerica/#:~:text=Uno%20de%20esos%20directores%20que%20dejaron%20una%20marca,danza%20norteamericanas%20Foolsfire%20y%20Jos%C3%A9%20Lim%C3%B3n%20Dance%20Company>
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press, 2003.
- Cobb, Paul, Erna Yackel, y Kay McClain. *Symbolizing and Communicating in Mathematics Classrooms: Perspectives on Discourse, Tools, and Instructional Design*. Routledge, 2012. <https://doi.org/10.4324/9781410605351>
- Dubatti, Jorge. “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad.” *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 2018, vol. 9, no. 14, pp. 4-29. <https://doi.org/10.25009/it.v9i14.2564>
- Dubatti, Jorge. *Teatro y territorialidad: perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*. Editorial Gedisa, 2020.

- Dubatti, Jorge. "Teatrología y Epistemología de las Ciencias del Arte: para una cartografía radicante." *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM*, 2015, pp. 96-111.
- Española, Real Academia. *Diccionario de autoridades (1726-1739) Tomo III: O-Z*. Gredos, Madrid 1726.
- Kant, Immanuel. *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física: Opus postumum*. Anthropos Editorial, 1991.
- Morin, Edgar. *La epistemología de la complejidad*. Universidad de Granada, Granada 2004. <https://doi.org/10.30827/Digibug.7253>
- Parola-Leconte, Nora. "Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos." *América. Cahiers du CRICCAL*, 2006, vol. 34, no. 1, pp. 287-294. <https://doi.org/10.3406/ameri.2006.1771>
- Schunk, Dale H. *Learning Theories: An Educational Perspective*. Prentice Hall, 2000.

Carlos Dimeo

Grotowski, Kantor and Mrożek: Three itineraries of the Polish theater in Latin America

Summary

The central core of this article aims to theorise about the process of theatrical transitions, specifically based on the part dedicated to the "transitions" of Polish theatre in Latin America. The development of the theory begins with a fundamental question: how did and does Polish theatre influence and influence Latin American theatre, and at the same time, what were its points of departure, its routes, its journeys? In this work, the category of "transition" raises several problems. It is defined in two ways, it is both an episteme and a category. Consequently, this research framework will offer to analyse, present and show which are the axes of transition that have marked the perspective of sense and meaning in Latin American theatricality from the 1960s onwards, taking as the object of study for this purpose the influences of Grotowski, Kantor and Mrożek. If so, these broad time frames would predict an "ultimate destiny" that remains to be discovered and that will "allow" us to cover long periods of time in the context of the proposed study. It is necessary to mention that the article will work on two categories of research, namely 1.- The axis present in Genealogy (Foucault): The pass, the transfers, the mechanisms of translation; 2.- On the axis of the theatrical epistemes that organise, reinterpret, distribute the discourses in their respective fields of action. Finally applying the

Theory of Transitions, it will be possible to observe and study in detail the starting points, the “scenic routes” that these three creators had on the continent.

Keywords: Theatrical transitions, Polish theatre, theatricality, Latin American theatre

Carlos Dimeo-Álvarez – dr hab. prof. ATH (La Plata – Argentina, 1967). Doctor en Ciencias Sociales con especialización en Estudios Culturales (Universidad de Carabobo – Venezuela). Master “Gestión de la Comunicación y la Cultura” Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Argentina) y Master en Literatura Venezolana (Universidad de Carabobo). Maestría en Estudios del Desarrollo y Políticas Públicas del CENDES-UCV (Venezuela). Ha impartido clases en: Universidad Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Polonia) y en la Universidad de Łódź (Łódź, Polonia) en la Escuela de Estudios Latinoamericanos. También trabajo en la Universidad Central de Venezuela en el Postgrado de Teatro Latinoamericano, Universidad Pedagógica Experimental Libertador en el Postgrado de Ciencias Sociales y Educación Superior, Universidad Católica Andrés Bello de Caracas. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Estrasburgo (Francia), Universidad de Valladolid (España), Universidad de Tartu (Estonia) y Universidad Complutense de Madrid (España). Actualmente es profesor en el Instituto de Neofilología de la Universidad de Bielsko-Biała. Sus últimas publicaciones son *El cuerpo del lector (presencias reales del teatro y la literatura)* (Dimeo, et. al., Peter Lang, 2022). En octubre de 2022 se publicará el libro *Algunos animales feroces en el teatro venezolano. Fenómenos y procesos de la teatralidad de la violencia y la crueldad en los años 70* (De Gruyter, 2022).

Magdalena Tosik*

 <https://orcid.org/0000-0002-2650-5504>

Sfrustrowany detektyw prowadzi kulturowe śledztwo. O cyklu powieści kryminalnych Pepe Carvalho Manuela Vázquez Montalbána

Streszczenie

Tematem artykułu jest twórczość Manuela Vázquez Montalbána (1939–2003), przedstawiciela generacji pisarzy rozczarowanych przemianami demokratycznymi zachodzącymi w Hiszpanii w latach siedemdziesiątych XX wieku oraz autora jednej z najważniejszych serii kryminalnych napisanych w języku hiszpańskim. Autorka przeprowadza analizę cyklu powieściowego o przygodach detektywa Pepe Carvalho, który stanowi kulturowy i pokoleniowy manifest a także przykład oryginalnego wykorzystania konwencji literatury gatunkowej jaką jest powieść kryminalna. Celem artykułu jest wskazanie tych cech twórczości autora, które mogą utrudniać jego odbiór przez czytelników z innego niż hiszpański kręgu kulturowego.

Słowa kluczowe: Manuel Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho, kulturalizm, tożsamość kulturowa, powieść kryminalna

* Dr, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Literatury Włoskiej i Hiszpańskojęzycznej, ul. Bojarskiego 1, 87-100 Toruń; magdatosik@umk.pl

W pierwszej dekadzie XXI wieku pojawiają się na polskim rynku wydawniczym przekłady powieści dwóch istotnych dla hiszpańskiej odmiany czarnego kryminału autorów – Eduardo Mendozy i Manuela Vázqueza Montalbána. Podczas gdy powieści Eduardo Mendozy, w tym cała detektywistyczna seria o przygodach fryzjera damskiego, zyskały ogromną popularność wśród polskich czytelników i prawie cała jego twórczość została już przetłumaczona na język polski, Vázquez Montalbán doczekał się tłumaczeń jedynie siedmiu tytułów z liczącej ponad dwadzieścia tomów serii powieści o prywatnym detektywie Pepe Carvalho oraz kilku notatek w prasie i literaturze fachowej¹.

Obaj autorzy dzięki swoim debiutanckim powieściom kryminalnym przyczynili się do rozwoju hiszpańskiej powieści *noir*. *Prawda o sprawie Savolty* Eduarda Mendozy² została opublikowana w Hiszpanii w 1975 roku (wydanie opóźniła interwencja cenzury frankistowskiej). Krytycy zgodnie uznali ją za pierwszy przejaw postmodernizmu w literaturze hiszpańskiej³ a historia śledztwa dotyczącego wydarzeń w Barcelonie z początku XX wieku uzmysłowiła wielu ówczesnym twórcom potencjał tkwiący w literaturze gatunkowej. Rok wcześniej ukazała się pierwsza część „serii Carvalho” Manuela Vázqueza Montalbána *Tatuaje* (Tatuaż)⁴ uznana za pierwszą powieść nowej fali hiszpańskiego kryminału, która pod płaszczykiem literatury gatunkowej oferowała czytelnikowi eksperymentujące z formą, politycznie i społecznie zaangażowane powieści⁵. Początki nowego czarnego kryminału hiszpańskiego zbiegły się w czasie z przemianami ustrojowymi zachodzącymi w Hiszpanii po upadku dyktatury frankistowskiej. Krytycy są zgodni, że powieść kryminalna przeobraziła się wówczas w narzędzie krytyki kontrkulturowej, dzięki któremu pisarze tacy jak Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Francisco González Ledesma, Juan Madrid mogli wyrazić swoje rozczarowanie

1 Zob. M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*; W.J. Burszta, M. Czubaj, *Kryminalna odyseja oraz inne szkice o czytaniu i pisaniu*; Ł. Grzymiński, *Morza południowe, Montalbán, Manuel Vázquez*, 2 sierpnia 2004, wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/7,75517,2209647.html>; J. Szczurba, *Środkowy napastnik zginie o zmierzchu, Vázquez, Montalbán, Manuel*, 28 sierpnia 2005, wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/7,75517,2577460.html>.

2 W Polsce powieść ta ukazała się już w 1980 roku nakładem wydawnictwa PIW w przekładzie Zofii Chądzyńskiej.

3 J. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona 1997, s. 195.

4 Pierwszym utworem literackim, w którym występuje Pepe Carvalho, jest znana polskiemu czytelnikowi książka *Zabiłem Kennedy'ego* (1972), lecz na ogół nie uwzględnia się jej jako części cyklu detektywistycznego, ponieważ nie mieści się w ramach reguł gatunku tego rodzaju powieści.

5 Tamże, s. 165–193.

procesami zachodzącymi w przechodzącym transformację państwie⁶. Tę problematykę odnajdziemy zarówno w serii powieści o przygodach damskiego fryzjera Eduardo Mendozy, jak i w powieściach o perypetiach detektywa Pepe Carvalho Vázqueza Montalbána. Podczas gdy kryminalna saga Mendozy, naszpikowana pikarejskim poczuciem humoru, zjednała sobie polskiego czytelnika, proza Vázqueza Montalbána zdaje się ukrywać wiele ze swoich atrybutów przed polskim odbiorcą. Przyczyną, dla której seria Carvalho nie okazała się najłatwiejsza w odbiorze jest z całą pewnością fakt, że ten cykl powieściowy stanowi głęboko zanurzony w rzeczywistości hiszpańskiej projekt kryminału „kulturowego”⁷. Powieści z cyklu Carvalho tworzone przez ostatnie trzy dekady dwudziestego wieku stanowią nie tylko odzwierciedlenie rzeczywistości hiszpańskiej tego okresu naszpikowane kulturowymi odniesieniami, lecz nade wszystko stają się konsekwentnym zapisem zmagania starzejącego się z tomu na tom detektywa ze światem przeobrażającym się w kulturowy spektakl.

W pierwszej kolejności warto w odczytaniach powieści o przygodach Carvalho zastanowić się nad wątkami autobiograficznymi, które składają się także na doświadczenia głównego bohatera, oraz stanowią wspólny багаż całego pokolenia. Manuela Vázqueza Montalbána zalicza się do generacji sfrustrowanych intelektualistów, którzy po latach walki z frankizmem doświadczyli głębokiego rozczarowania demokracją. Działacz polityczny, dysydent, dziennikarz, poeta, felietonista, autor powieści historycznych i jednej z ważniejszych serii powieści kryminalnych w języku hiszpańskim urodził się w Barcelonie 14 czerwca 1939 roku w rodzinie robotników, emigrantów i republikanów. Doświadczył biedy powojennej Hiszpanii, głodu, represji dyktatury frankistowskiej. Pierwsze wspomnienia pisarza naznaczyły wizyty w zakładzie karnym u ojca skazanego na dwadzieścia lat więzienia za działalność antyfrankistowską⁸. Dzieciństwo i młodość Vázquez Montalbán spędził w El Raval, usytuowanej w centrum Barcelony dzielnicy emigrantów, przybywających do miasta z dotkniętych biedą rejonów Hiszpanii. Świadomość

6 J. Sánchez Zapatero, À. Martín Escribà, *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policia-co español*, Alrevés, Barcelona 2017, s. 58.

7 W Polsce seria Carvalho zaczęła ukazywać się nakładem wydawnictwa Noir sur Blanc w 1998 roku. Pierwszy pojawił się piąty tom serii z 1979 roku – *Morderstwo w Komitecie Centralnym* w przekładzie Zofii Wasitowej. Wkrótce przetłumaczono następujące powieści: *Ptaki Bangkoku*, 2000 (tom 6, rok wydania hiszpańskiego 1983, tłum. Maciej Zientara); *Kwintet z Buenos Aires*, 2001 (tom 20, 1997, tłum. Danuta Rycerz, Marzenna Gottesman); *Nagroda*, 2002 (tom 19, 1996, tłum. Adam Elbanowski); *Zabiłem Kennedy’ego*, 2003 (tom 1, 1972); *Morza południowe*, 2004 (tom 4, 1979); *Środkowy napastnik zginie o zmierzchu*, 2005 (tom 13, 1988), ostatnie trzy tomy w przekładzie Marii Raczkiewicz-Śledziewskiej. Niekompletność serii w polskiej wersji językowej znacznie utrudnia recepcję twórczości tego autora.

8 J. Saval, *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*, Editorial Síntesis, Madrid 2005, s. 49.

nieprzynależenia do kultury katalońskiej zostaje zakodowana w nazwisku głównego bohatera, które zachowuje oryginalną portugalską pisownię. Sam Pepe Carvalho oficjalnie przyznaje sobie status *charnego* (tym słowem Katalończycy określają mieszkańców Katalonii, którzy nie są Katalończykami z urodzenia) i chociaż Carvalho zna język i kulturę katalońską, pozostaje outsiderem we własnym mieście, jak nakazuje mu etos detektywa czarnego kryminału⁹.

W wywiadach dotyczących wspomnień z dzieciństwa Manuel Vázquez Montalbán przywołuje obraz matki, która częstuje go świeżym chlebem i oliwkami¹⁰. Zarówno pisarz, jak i jego literackie alter ego pozostaną na zawsze w świadomości odbiorców znawcami sztuki kulinarnej. Vázquez Montalbán jest jedyną osobą z rodziny i sąsiedztwa, która idzie na studia. W 1956 roku zaczyna studia na Uniwersytecie Barcelońskim, którego główna siedziba mieści się kilka minut spaceru od ulicy Botella, gdzie wówczas mieszkał, i ta pozornie nieznacząca zmiana w codziennych zwyczajach zaczyna prawdziwą rewolucję w życiu przyszłego pisarza. Wyjście z dzielnicy znanej z prostytucji i przemocy, gdzie młody Vázquez Montalbán karmił wyobraźnię powieściami sensacyjnymi i przygodowymi¹¹ oraz studia na uniwersytecie skutkują poszerzeniem listy lektur o te zabronione przez reżim frankistowski¹², wśród których należy wspomnieć pisma Antonio Gramsciego. Teoria hegemonii kulturowej klas dominujących oraz rozumienie kultury jako narzędzia kontroli i buntu zarazem zainspiruje pisarza do studiów nad hiszpańską kulturą popularną. W wieku lat osiemnastu decyduje się wstąpić do *Nova Esquerra Universitaria*, studenckiej grupy aktywistów, którego członkowie próbują pogodzić marksizm z katolicyzmem¹³. W 1961 roku, podążając za przykładem ojca, zapisuje się do Socjalistycznej Partii Katalonii (*Partit Socialista Unificat de Catalunya*). Po zorganizowanym przez obie organizacje strajku w roku 1962, Manuel Vázquez Montalbán i jego przyszła żona, Anna Sallés zostają zatrzymani i skazani, podobnie jak dwustu innych studentów. Manuel dostaje wyrok trzech lat więzienia. W celi pozna niejakiego Biscutera, złodzieja samochodów z Andorri, który stanie się inspiracją do postaci osobistego asystenta i kucharza Pepe Carvalho. Wiele z opowieści, które zasłyszy w więzieniu w Léridzie, wykorzysta w swoich późniejszych książkach¹⁴.

9 Zob. M. Tosik, *La interculturalidad en la traducción. El caso de la serie Carvalho*, s. 112–117. Autorka analizuje metaliteracki charakter serii.

10 G. Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Zoelia Ediciones, Granada 2003, s. 84.

11 Zob. J. Saval, dz. cyt., s. 61, autor przywołuje nazwiska pisarzy, których utwory w młodości czytał Manuel Vázquez Montalbán: José María Vargas Vila, Wenceslao Fernández Flórez, José Mallorquín, Juliusz Verne, Agata Christie, Georges Simenon.

12 Tamże.

13 Tamże, s. 69.

14 Tamże, s. 92.

O samej postaci Pepe Carvalho dowiemy się z powieści niewiele, lecz fragmenty wspomnień przewijających się przez całą serię dowodzą, że pisarz podzielił się z nim swoją przeszłością. Polskich krytyków od światopoglądu Carvalha interesuje bardziej zamiłowanie bohatera do gastronomii¹⁵ oraz fakt, że to „twardziel, sam, ale nie samotny, kulinarny erudyta o mrocznej przeszłości i z lekką skłonnością do hedonizmu”¹⁶. Taki wizerunek Carvalha pozwala wpisać go w archetyp detektywa czarnego kryminału powstającego na Południu Europy. W twórczości autorów takich jak Manuel Vázquez Montalbán, Jean Claude Izzo, Petros Márkaris, Andrea Camilleri (dwaj ostatni otwarcie przyznają się do inspiracji twórczością Montalbána¹⁷), można z łatwością wyodrębnić cechy śródziemnomorskiej powieści kryminalnej: pasja z jaką detektywi oddają się sztuce kulinarnej i sztuce kochania, hedonizm, perypatetyczne nawyki sprzyjające rozmyślaniom, skłonność do przedstawiania swojego świata jako swoistego chronotopu, którego geografia naznaczona jest przeszłością. Jednak cecha przede wszystkim wyróżniająca detektywa z południa Europy, to krytyczne spojrzenie na rzeczywistość, wynikające z zawiedzionych nadziei utopijnego idealizmu, którego większość z nich doświadczyła, angażując się w aktywizm polityczny¹⁸. Postać Carvalha, *porte parole* autora, ukształtowana przez tożsame doświadczenia, reprezentuje pokolenie ludzi urodzonych w połowie XX wieku, którzy muszą mierzyć się ze straconymi złudzeniami; ideały komunizmu, o które walczyli przegrali z kapitalizmem i globalnym rynkiem. Obserwatorzy ewoluującego na ich oczach społeczeństwa, Carvalho i Vázquez Montalbán utwierdzają się jedynie w przekonaniu, że świat dzieli się na zwycięzców i zwyciężonych (*vencedores y vencidos*).

Światopogląd Vázqueza Montalbána konkretyzował się w wyniku procesu odnajdowania wspólnotowości przez społeczeństwo hiszpańskie w początkowych latach frankizmu, po wojnie domowej (1936–1939)¹⁹. Według pisarza jedynie kultura popularna, z obrębu której wykluczone zostały wojenne wspomnienia oraz oficjalny dyskurs reżimu frankistowskiego, była w stanie dostarczyć podwalin owego współlntnienia. W artykułach dla prasy Vázquez Montalbán odtwarzał kronikę sentymentalną czasów frankistowskich przywołując popularne, nawiązujące do hiszpańskiego folkloru piosenki, filmy, piłkę nożną, programy telewizyjne czy też fenomen rozwijającej się od lat sześćdziesiątych turystyki,

15 M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficyna, Gdańsk 2010, loc. 499.

16 Ł. Grzymiśławski, *Morza południowe, Montalbán, Manuel Vázquez*, wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/7,75517,2209647.html> [dostęp: 28.05.2022].

17 J. Sánchez Zapatero, À. Martín Escribà, *Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto*, CEMVM 2013, nr 1, s. 52.

18 Tamże, s. 53.

19 M. Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, Editorial Lumen, Barcelona 1971, s. 6.

aby ostatecznie wyekstrahować elementy zbiorowej pamięci społeczeństwa hiszpańskiego, które w postaci książki zostaną opublikowane w 1971 pod tytułem *Crónica sentimental de España*. Montalbán nie jest odosobnionym przypadkiem i podobnie jak wielu innych artystów i intelektualistów pokolenia „dzieci wojny” (Juan Marsé, Carlos Saura, Basilio Martín Patino) odwołując się do produktów kultury popularnej bierze udział w procesie odzyskiwania pamięci, która uległa zniekształceniu wskutek traumy wojny domowej, dyktatury oraz w wyniku transformacji ustrojowej²⁰.

Charakterystyczny dla serii powieściowych przygód Pepe Carvalho „kulturalizm” jest również efektem fascynacji filozofią Antonio Gramsciego. Gramsci upatruje w popularnej literaturze europejskiej XIX wieku otwarcie ideologiczno-politycznych deklaracji, powołując się na przykład *Nędzników* Wiktora Hugo i *Tajemnic Paryża* Eugène Sue²¹. Opisując nędzę wielkich miast obaj autorzy w swoich powieściach stosują „mechanizm pocieszycielski”, wprowadzając postać superbohatera, który zaprowadza sprawiedliwość²². Podobne intencje przyświecają Montalbánowi, kiedy sięga po powieść kryminalną, aby dzięki tej popularnej formie literackiej dotrzeć do masowego czytelnika. Jednakże w jego powieściach główny bohater nie ma nic z superbohatera i najczęściej pozostaje bezradny wobec niesprawiedliwości. Wydaje się, że mechanizm pocieszycielski uruchomiony przez Vázquez Montalbána polega raczej na zaproszeniu czytelnika do wielopiętrowego kulturowego śledztwa. Szczególna zaś uwaga, z jaką odnosi się autor do kultury popularnej, ludowej i lokalnej, nie pomijając przy tym literatury, sztuki czy filozofii, skłania czytelnika do rewizji swojej codzienności oraz własnego bagażu kulturowego, jako zakodowanych w pamięci zbiorowej znaków. Mechanizm pocieszycielski polega na przekonaniu czytelnika, że o jego tożsamości stanowi kultura w każdym swoim przejawie, niekoniecznie zaś tylko ta oficjalna lub uznana przez ekspertów.

Cała machina narracyjna serii Carvalho opiera się na odniesieniach kulturowych, które odwołują się do imaginarium opierającego się na przeciwieństwach w ramach pewnych serii tematycznych. Poprzez zestawienie bogaci/biedni, przechodzimy do przeciwieństwa burżuazja/proletariat na poziomie teorii klas społecznych a następnie do opozycji okrutny/ludzki²³. Dzięki tym zabiegom czytelnik łatwiej interpretuje przedstawione zdarzenia, aby ostatecznie przekonać się,

²⁰ J. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona 2005, s. 78.

²¹ *The Antonio Gramsci Reader. Selected Writing 1916–1935*, red. D. Forgacs, New York University Press, New York 2000, s. 370.

²² U. Eco, *Superman w literaturze masowej*, przekł. J. Ugniewska, PIW, Warszawa 1996.

²³ J.R. Resina, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Anthropos, Barcelona 1997, s. 97.

że przedstawiony świat to nadal gra między zwycięzcami i zwycięzonymi. Nawet w przypadku przestępstwa najczęściej mamy do czynienia z osobą winną i osobą lub grupą ludzi odpowiedzialną za to, co się stało. Dzięki ciąglemu procesowi dekodowania mitów i symboli przywoływanych przez autora, czytelnik rekonstruuje mechanizm niesprawiedliwości społecznej, który kryje się za nieprawością i stanowi podstawę krytycznego spojrzenia na rzeczywistość charakterystyczną dla serii Carvalho.

Już w pierwszym tomie tej kryminalnej serii (*Tatuaje*, 1974), Carvalho przeprowadza „kulturowe” śledztwo. Ciało ofiary wyrzucone przez morze na brzeg to zwłoki młodego mężczyzny pozbawione twarzy przez drapieżne ryby, które ma jedyną cechę charakterystyczną – tatuaż na piersi. Carvalho nie może uwolnić się od piosenki *Tatuaje* (Tatuaż) autorstwa Rafaela de León, przeboju z lat czterdziestych: „Era hermoso y rubio como la cerveza/ el pecho tatuado con un corazón” (Był przystojny i jasny jak piwo/ na piersi wytatuowane miał serce. [Przekład autorki]). W powieści Montalbán przywołuje tę piosenkę kilkakrotnie po to, aby w końcu odtworzyć wspomnienie z własnego dzieciństwa: spacerując po ulicach El Raval Carvalho poprzez stukot maszyn do szycia słyszy dochodzący przez otwarte okna śpiew kobiet nucących ten popularny w pierwszych latach frankizmu utwór. O tej piosence wspomina Montalbán w pierwszym rozdziale *Crónica sentimental de España*, interpretując ją jako *protest song* hiszpańskich kobiet, w latach czterdziestych pozbawionych przez Historię mężów, przygniecionych nadmiarem obowiązków, z utęsknieniem wypatrujących wysokiego marynarza o jasnych włosach, którego postać składała się na wyobrażenie mitycznego kochanka idealnego²⁴. Muzyczny *leitmotiv* nie tylko doskonale współgra z fabułą tej powieści, lecz także uruchamia zapisane w pamięci zbiorowej obrazy reaktywujące wspólnotę doświadczenia historycznego. Takie odczytanie powieści kryminalnych Montalbána ujawnia sposób działania mechanizmu pocieszycielskiego, który nobilitując treści kultury popularnej uświadamia czytelnikowi ogromny rezerwuuar znaczeń zawartych w jego codzienności. Z drugiej zaś strony, ujawnia trudności, z którymi przyjdzie się mierzyć tłumaczom i czytelnikom przekładu, ponieważ pisarz nawiązuje do zapisanych w języku hiszpańskim kulturomów i znaków wpisujących się w imaginariusz kulturowy mieszkańców Półwyspu Iberyjskiego, poddaje trudnej próbie kompetencje czytelnika z innego kręgu kulturowego.

Vázquez Montalbán uważał, że Carvalho tym się różni od prototypu detektywa *hardboiled* Philipa Marlowe’a, że jest niezwykle uwrażliwiony na wszelkie przejawy kultury²⁵. Nie chodzi tu jedynie o opisany powyżej sposób prowadzenia śledztwa, podczas którego Carvalho idzie za swoją intuicją zakotwiczoną w znajomości

²⁴ M. Vázquez Montalbán, *Crónica...*, s. 14.

²⁵ M. EAUDE, *Con el muerto a cuestras: Vázquez Montalbán y Barcelona*, Alrevés, Barcelona 2011, s. 97.

kodeksów kulturowych, lecz przede wszystkim o jego własną postawę życiową, wyrażającą rozczarowanie i zawód. Carvalho znany jest z „kontrkulturowego” gestu rozpalania w kominku kolejnymi tomami swojej bogatej biblioteki. Nie są to byle jakie książki, lecz lektury, które zna, i które z przyjemnością niszczy, ponieważ to właśnie kulturę obarcza odpowiedzialnością za tworzenie złudzeń²⁶. Subwersywny przekaz serii Carvalho zasadza się na tym bezpośrednim geście odrzucenia kultury przy jednoczesnym uznaniu jej wszechobecności. Przysłowiowe już smakoszostwo Carvalha to nie jedynie element jego śródziemnomorskiego dziedzictwa czy też przejaw ekscentrycznych zachowań przypisywanych detektywom od czasów Sherlocka Holmesa. Wątki gastronomiczne służą detektywowi do wygłaszania peror na temat jedyne go autentycznego przejawu kultury, jakim są kulinaria. Dwie rzeczy, które należy traktować serio na tym świecie, to seks i jedzenie, stwierdza Carvalho już w pierwszym tomie serii²⁷. Następnie z rozkoszą spożywa różnorakie ryby i owoce morza, nie licząc się z obrzydzeniem, jakie może to wywoływać u wrażliwszych czytelników tej powieści o mężczyźnie, którego ciało zostało potraktowane przez ryby jako pożywienie. Autentyczność zawdzięcza sztuka kulinarna bezwzględnemu powiązaniu z naturą i przetrwaniem. Autentyczność stanowi również o wartości gastronomii lokalnej, która może stać się polem badań antropologicznych. Zaliczając sztukę kulinarną do imaginarium kulturowego, Vázquez Montalbán w serii Carvalho stosuje termin „pamięć podniebienia”²⁸ i wraz ze swoim przyjacielem Fusterem oddaje się poszukiwaniom produktów lokalnych, badaniu ich pochodzenia, smakowaniu. Nie odtwarza gotowych przepisów, lecz przygotowuje potrawy zgodnie ze swoją wiedzą etnograficzną i pamięcią smaków. Tym sposobem przyczynia się do pogłębiania procesu odkrywania lokalnej kultury Półwyspu i wzbogacenia projektu kulturowego, jaki bez wątpienia stanowi seria Carvalho. Czytelnicy przekładu, którzy na ogół nie dzielą pamięci podniebienia z katalońskim detektywem, będą zmuszeni na własną rękę odkrywać tajemnice produktów i dań opisywanych przez Vázqueza Montalbána. Jednakże nawet ci, którym obcy jest smak *butifarra* lub szynki z Jabugo docenią przyjemność płynącą z lektury subwersywnego języka Montalbána, który przywłaszcza sobie kulturowe dyskursy, aby opisać prostotę i autentyczność kanapki z pomidorem jako dania symbolizującego katalońską tożsamość²⁹.

²⁶ Krytycy interpretują akt palenia książek oraz wybór tytułów na wiele sposobów: jako protest przeciwko wizji przedstawionej w książce (*España como un problema* Laína Entralgo), jako klucz do interpretacji powieści (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* Blasco Ibañeza) (G. Tyras, *Geometrias...*, s. 115–116) lub jako akt osobistej zemsty autora na redaktorach tomiku wierszy, którzy nie uwzględnili jego twórczości (J. Colmeiro, *El ruido...*, s. 65).

²⁷ M. Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, Planeta, Barcelona 1986, s. 147.

²⁸ M. Vázquez Montalbán, *Los mares del Sur*, Planeta, Barcelona 2014, s. 96.

²⁹ Ma pan przed sobą Mudarra cud kulturowego koine, w którym dochodzi do spotkania kultury europejskiej pszenicy, amerykańskiego pomidora, śródziemnomorskiej oliwy i soli pochodzącej

Jedzenie staje się również probierzem, dzięki któremu Carvalho z łatwością kategoryzuje typy ludzkie: ludzie niezamożnych, z szacunkiem odnoszących się do prostego pożywnego jedzenia, znudzonych różnorodnością swojego menu przedstawicieli bogatych rodzin, rozpieszczonych nastolatków odżywiających się gotowymi daniami, etc.³⁰ W kontekście pisania „powieści z tezą”, do czego przyznaje się sam autor³¹ gastronomia to jedno z wielu narzędzi, którym posługuje się Carvalho w swoim nieustannym „kulturowym” śledztwie dotyczącym współczesnego społeczeństwa. Jeśli kultura, sztuka, jedzenie stanowią dopełnienie rzeczywistego dochodzenia, to sposób jego prowadzenia przez Carvalho najczęściej sprowadza się do odtworzenia ostatnich godzin życia ofiary, ponieważ ten detektyw utożsamia się z przegranymi. W powieści *Tatuaje* detektyw, podobnie jak wcześniej zamordowany mężczyzna, spędza noc z kochanką w opuszczonej willi, w *Morzach*

z ziemi, gdzie narodziła się kultura chrześcijańska. Ten cud kulinarny przydażył się Katalończykom mniej niż dwieście lat temu, a oni zrozumieli wagę tego odkrycia przekształcając go w symbol tożsamości porównywalny do mleka matki lub języka ojczystego. (...) Do tego stopnia istotny jest ten cud kultury, że my mieszańcy, ludzie, których rodzice nie są Katalończykami, skatalonizowani emigranci przyjęliśmy tę kanapkę z pomidorem jak ambrosję, która pozwoli nam się zintegrować.

(Mudarra, tiene usted ante sí un prodigio de koyné cultural que materializa el encuentro entre la cultura del trigo europea, la del tomate americana, el aceite de oliva mediterráneo y la sal, esa sal de la tierra que consagró la cultura cristiana. Y resulta que este prodigio alimentario se les ocurrió a los catalanes hace poco más de dos siglos, pero con tanta conciencia de hallazgo que lo han convertido en una seña de identidad equivalente a la lengua o a la leche materna. (...) Hasta tal punto asistimos a un prodigio cultural que nosotros los mestizos, los changos, los inmigrantes catalanizados, adoptamos el pan con tomate como una ambrosía que nos permite la integración.)

M. Vázquez Montalbán, *El premio*, Planeta, Barcelona 1997, s. 152 [przekł. autorki].

- 30 Na twarzy Teresy, w zadbanych rysach, które były efektem dobrego odżywiania, znajdowała wyraz niekwestionowana tożsamość potomkini burżuazyjnego dziedzictwa.

(Teresa recuperaba la identidad incuestionable de hija de la alta burguesía, con las facciones bien cultivadas por la buena alimentación.)

M. Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, s. 160 [przekł. autorki].

W kwestiach jedzenia Teresa Marsé spełniła oczekiwania Carvalho. Należała do tej grupy społeczeństwa, którego przedstawiciele w wieku dziesięciu lat znudzili się kaczką w pomarańczach i tak przesiąknęli dobrym winem, że stracili na nie ochotę i ostatecznie nie widzieli różnicy między Chateau Laffitte rocznik 1948 a byle jakim sikaczem.

(En cuestiones de comida Teresa Marsé se reveló idéntica a las presunciones que se había hecho Carvalho. Pertenece a ese sector social que ha aburrido el pato a la naranja a los diez años y en cuanto se ha empapado de buen vino, se desgana y llega a equiparar el vino peleón con el Chateau Laffitte cosecha 1948.)

M. Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, s. 126 [przekł. autorki].

- 31 G. Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Zoelia Ediciones, Granada 2003, s. 46.

południowych przeprowadza się do blokowiska na obrzeżach Barcelony, żeby zrozumieć, dlaczego bogaty przedstawiciel burżuazji katalońskiej uznał je za swoje szczęśliwe miejsce na ziemi. Aby przeświecić mechanizmy, które doprowadzają jednych do popełnienia przestępstwa, a innych do roli ofiary, Carvalho swoje badania nad kondycją współczesnego społeczeństwa przeprowadza także dzięki obserwacjom zmian, jakie zachodzą w jego mieście. Barcelona, miasto o scenerii sprzyjającej powstawaniu powieści kryminalnych³², w serii Carvalho zostaje całkowicie sprzężone z profesjonalną aktywnością „kulturowego” detektywa.

Ten literacki trop podejmuje autora przez cały okres tworzenia serii i wybiórcza lektura niektórych tylko tomów uniemożliwia pełne jego zrozumienie. W pierwszej powieści serii, *Tatuaje*, poznajemy jedynie najważniejszą dla bohatera część miasta, rodzinną dzielnicę autora El Raval, nazywaną chińską dzielnicą z powodu swojej złej sławy. W serii El Raval staje się symbolem autentycznego życia miasta, zamieszkanego po wojnie domowej przez przegranych, jak ojciec Vázquez Montalbána, a w późniejszych latach przez ludzi z marginesu, takich jak przyjaciele Carvalho; dziewczyna na telefon, Charo; czyściciel butów, Bromuro; oraz osobisty asystent i kucharz detektywa, Biscuter. W El Raval Carvalho jest blisko prawdziwego życia i kultury nieskażonej fałszem, wyrażającej rzeczywiste pragnienia i uczucia. Krytycy uważają El Raval za istotny element znaczeniowy dla interpretacji całej serii, który wpływa na rozumienie relacji społecznych oraz transformacji miasta³³, której uległo pod koniec XX wieku. Sam Vázquez Montalbán dowodził, że jednym z celów jego twórczości jest zmiana postrzegania Barcelony jako kulturowej kolebki burżuazji i klasy średniej³⁴ i odzyskanie miasta dla klasy robotniczej, emigrantów, wykluczonych. Skutkiem tego, w kolejnych tomach cyklu, Carvalho przemierza coraz to nowe przestrzenie, a czytelnik wraz z detektywem odkrywa Barcelonę katalońskiej burżuazji, dorobkiewiczów, imigrantów, artystów, drobnych oszustów, akademików, polityków, i każdy z nich stanowi element miejskiej tkanki, w której finansowe zależności przeplatają się z politycznymi, społecznymi i historycznymi.

Odzyskiwanie Barcelony w kontekście kultury popularnej, to nie jedyny przejaw zaangażowania pisarza w tematykę miejską. Autor mimo swojego emigranckiego pochodzenia był ekspertem od historii Barcelony, jej kultury i codzienności. Spekulacja terenami miejskimi, to wiodący motyw dwóch dostępnych po polsku tytułów: *Morza południowe* i *Środkowy napastnik zginie o zmierzchu*. W pierwszej książce, której akcja przypada na rok 1979, autor nawiązuje do boomu budowlanego z ostatnich lat frankizmu. Dorabiała się na nim katalońska

³² M. Tosik, *La interculturalidad en la traducción. El caso de la serie Carvalho*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2018, s. 118.

³³ J.R. Resina, *El cadáver...*, s. 160.

³⁴ M. Vázquez Montalbán, *Barcelonas*, Editorial Empúries, Barcelona 1992, s. 7.

burżuazja i arystokracja, skazując tym samym przybywających do Barcelony imigrantów na życie w złych warunkach na osiedlach wybudowanych dla nich na obrzeżach miasta. W drugiej, napisanej prawie dziesięć lat później, kiedy Barcelona staje się miastem prawdziwie europejskim, prezes najslawniejszego barcelońskiego klubu piłkarskiego zabiera się za przejęcie terenów innego bankrutującego klubu. Vázquez Montalbán dzięki rozciągniętej w czasie serialowej fikcji tworzy metaforę miasta o cechach chronotopu oraz dobitnie wyraża swoje rozczarowanie demokratycznym państwem, w którym po dziesięciu latach po upadku frankizmu i pomimo rządów socjalistów nadal wielkie pieniądze przyczyniają się do korupcji i zepsucia³⁵.

Jednak prawdziwie zaskakujący zwrot związany z tworzeniem następnej sekwencji chronotopu, jakim dla serii Carvalho staje się motyw miasta, Manuel Vázquez Montalbán rozwinie w tomach serii z lat dziewięćdziesiątych (*El laberinto griego*, 1991; *Sabotaje olímpico*, 1993)³⁶, okresie przygotowań do Olimpiady w 1992 roku, którego konsekwencją staje się przyspieszony proces modernizacji. Zmiany w tkance miejskiej stają się tak drastyczne, że detektyw nie jest już w stanie zrozumieć miasta, a poczucie zagubienia intensyfikuje ponadto fakt, że sam Carvalho starzeje się. Miasto przeobraża się w park tematyczny dla turystów, a chińska dzielnica ulega procesowi gentryfikacji³⁷. Barcelona ztraca swoją autentyczność, a kolejne powieści serii stopniowo wyzbywają się atrybutów powieści gatunkowej, przekształcając się w pamflet przeciwko „postmodernizacji” miasta.

35 [...] znajdujemy się w delikatnym momencie. Udało nam się powstrzymać kontrolę robót w San Magín oraz próby niektórych dziennikarzy, aby wykorzystać to, co nazywają „skandalem w nieruchomościach” do stoperdowania mojej kariery. [...] Gdybym był urbanistą, to prawdopodobnie poleciłbym zburzyć San Magín. Ale to niestety nie jest możliwe. Skandal jedynie uprzykrzyłby życie panu Planasowi i mnie. Wykorzystałem wszystkie wpływy jakie mam, aby uzyskać niemożliwe do uzyskania pozwolenia u prezydenta Okręgu Metropolitalnego. To oczywisty przypadek spekulacji nieruchomościami, którego ani nie ukrywam ani się nie wstydzę. ([...] estamos en un momento delicado. Hemos conseguido parar la revisión de las obras de San Magín y los intentos de algunos periodistas de utilizar lo que llaman “escándalo inmobiliario” para salpicar mi carrera. [...] Si yo fuera un urbanista, probablemente recomendaría demoler San Magín. Pero desgraciadamente no es posible. Un escándalo sólo serviría para perjudicar al señor Planas y a mí. Yo utilicé mi influencia con el presidente de Área Metropolitana para conseguir permisos casi imposibles. Un caso claro de especulación que no oculto ni del que me avergüenzo.)

M. Vázquez Montalbán, *Los mares del Sur*, Planeta, Barcelona 2014, s. 186 [przekł. autorki].

36 Podobnie jak ważny dla tego wątku tom *Tatuaje* oba tytuły nie są dostępne w polskiej wersji językowej.

37 Dzielnica uległa pasteryzacji. [...] Najstarsze kurwy zachęceno do zmian zapisując je na Uniwersytecie Pompeu Fabra. (El barrio se había pasterizado. [...] Las putas más viejas fueron incitadas a reconvertirse por el procedimiento de matricularse en la Universidad Pompeu Fabra.)

M. Vázquez Montalbán, *Sabotaje olímpico*, Planeta, Barcelona 2011, s. 72 [przekł. autorki].

We właściwym sobie, przewrotnym stylu, Vázquez Montalbán przywłaszcza postmodernistyczną narrację³⁸, aby doprowadzić ją do absurdu. Otrzymujemy więc powieści przesiąknięte humorem, w których ideologie, interesy i sztuka zostały sprowadzone do skrzących się skojarzeniami i kulturowymi nawiązaniem i kulturowymi nawiązaniem monologów nie wnoszących nowych treści, lecz będących jedynie postmodernistyczną zabawą z formą. Carvalho jest świadkiem znikania Barcelony historycznej, naznaczonej wydarzeniami z przeszłości, których obecność pozwala mu na nawigowanie śledztwa i własnego życia. Detektyw obserwuje proces przekształcenia się miasta w nowoczesny projekt kulturowy. Ostatecznie Barcelona staje się miastem-spektaklem dla widzów (turystów), którzy zapłacili za bilet wstępu, swoim własnym symulakrem. W jednej z ostatnich scen *Sabotaje olímpico*, Biscuter przygotowując zupę objaśnia na prośbę cierpiącego na depresję Carvalha nie tylko swoje kulinarne wybory, lecz także pojęcia takie jak kanon, harmonia, historia, jakby w obliczu medialnego spektaklu Olimpiady i wojny w Zatoce Perskiej detektyw musiał upewnić się, że jeszcze ktoś je rozumie i stosuje³⁹.

Istotnym spoiwem serii o przygodach Pepe Carvalho jest metaliteracki charakter tych powieści. Vázquez Montalbán, poeta i pisarz awangardowy, nie porzuca swojego dziedzictwa i gatunek kryminalny traktuje jak przestrzeń do zmagania z literaturą, a także jako pole do eksperymentalnych doświadczeń. Niektóre ze śledztw Carvalho polegają na podążaniu za literackim tropem, jak to się dzieje w przypadku *Mórz Południowych*. Mnogość cytatów literackich, muzycznych i plastycznych inspiruje Carvalha do myślenia o śledztwie przez pryzmat literatury i sztuki. Ostatecznie udaje mu się rozwiązać zagadkę życia i śmierci Stuarta Pedrella kiedy zrozumie, że „el sur es la otra cara de la luna” (południe to druga strona księżyca). To aluzja do książki Juana Marsé *Esta cara de la luna* (Ta strona księżyca) z 1962 roku, opowiadającej o młodym Katalończyku z klasy wyżej, który buntuje się przeciwko oczekiwaniom swojej rodziny, i ta historia stanowi swoisty paratekst w powieści *Morza Południowe*. Czasem literacki motyw, jak na przykład w powieści *Nagroda Uroboros* zjadający własny ogon, ma odświeżyć klasyczną formułę, w tym przypadku zagadki zamkniętego pokoju, a także podkreślić charakter powieści, tutaj demaskującej miałość literackiego światka. Niejednokrotnie metaliteracki charakter utworu ujawnia się podczas spotkań Carvalha z ekspertami od literatury⁴⁰, które pozwalają autorowi na krytykę pseudonaukowego żargonu oraz w przemyśleniach samego Carvalho dotyczących literackiego wymiaru

³⁸ M. Dumais, *Barcelona Through the Tourist's Gaze: The 1992 Olympics as a Pseudo-Event in Two Novels By Manuel Vázquez Montalbán*, [w:] *Crime Scene in Spain. Essays on Post-Franco Crime Fiction*, red. R.W. Craig-Odders, J. Collins, McFarland and Company, Jefferson 2009, s. 59.

³⁹ M. Vázquez Montalbán, *Sabotaje olímpico*, s. 116.

⁴⁰ Nie mogę znieść tego gładzenia o czarnym kryminale. [...] Kiedy burżuazja traci kontrolę nad powieścią, nadaje jej jakiś kolor.

zawodu detektywa⁴¹. Cytaty, autocytowania, motywy i tropy literackie, ciągle eksperymenty z konwencją powieści gatunkowej, to niektóre ze strategii stosowanych przez Vázquez Montalbána w celu stworzenia autoreferencyjnego cyklu powieściowego przesiąkniętego ironią, które nadają mu dialektyczny wymiar antyliterackiego dzieła⁴².

W świetle powyższego opisu cyklu powieściowego o przygodach Carvalho jako „kulturowego” projektu nie powinno zaskakiwać następujące stwierdzenie Montalbána: „[...] interesuje mnie ten gatunek jako punkt wyjścia i jego naruszenie, możliwość pogwałcenia tego modelu literatury”⁴³, które należy rozumieć jako deklarację przeprowadzenia eksperymentu formalnego w ramach powieści gatunkowej. Jednak Manuel Vázquez Montalbán nie byłby sobą, gdyby nie podjął się jednocześnie wyzwania pozostającego w pozornej kontrze do postmodernistycznego charakteru serii. W powieści kryminalnej hiszpański autor cenil przede wszystkim realizm, a czarny kryminalizm uznawał za doskonałe narzędzie krytyki społecznej⁴⁴, stworzył więc cykl powieściowy, który w całości stanowi kronikę życia społecznego, politycznego i kulturalnego Hiszpanii od czasów transformacji ustrojowej aż do początków XXI wieku. Dzięki formule czarnego kryminału Vázquez Montalbán przez 30 lat konsekwentnie realizuje projekt, który jest kontrkulturową odpowiedzią na „pacto de memoria” (pakt pamięci) lub „pacto de olvido” (pakt zapomnienia), czyli kierunek polityki transformacyjnej obrany w podpisanym w 1977 Pakcie z Moncloa. Montalbán stosuje soczewkę kulturową, aby badać relacje społeczne i przeciwstawić się narzuconej jeszcze przez reżim frankistowski wizji jednorodnej Hiszpanii, lecz także ahistorycznemu dyskursowi nowej demokracji, która wołała raczej patrzeć w przyszłość, niż oglądać się wstecz⁴⁵.

(A mí no me gusta nada este rollo de la novela negra. [...]) Cuando la burguesía no puede conservar el control de la novela empieza a pintarla con colores.)

M. Vázquez Montalbán, *Los mares del Sur*, s. 58 [przekł. autorki].

41 Nie potrzebuję literatury, Fuster. Żyję literaturą. Mam zawód jak z powieści. Dają mi sprawy jak z powieści. Nawet trupy, z którymi mam okoliczność umarły jak w powieści.

(No necesito literatura, Fuster. Vivo literariamente. Soy un profesional literario. Me ofrecen casos literarios. Hasta los cadáveres con los que me relaciono se han muerto literariamente.)

M. Vázquez Montalbán, *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sordidas*, [w:] J. Colmeiro, *La novela negra...*, s. 179 [przekł. autorki].

42 J. Colmeiro, *La novela negra...*, s. 180.

43 [...] me interesa el género como punto de partida y su violación, la posibilidad de poder violar el género como referente.

J. Colmeiro, *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*, Iberoamericana, Madrid 2013, s. 71.

44 Tamże, s. 54.

45 S. King, *Murder in the Multinational State: Crime Fiction from Spain*, Routledge, New York-London 2019, s. 28.

Warto jeszcze raz podkreślić, że aby w pełni docenić „kulturowe śledztwo” zaproponowane przez Montalbána należy przystąpić do lektury całej serii, na którą składa się 18 powieści, 6 zbiorów opowiadań i książka kucharska. Cykl zyskał światowy rozgłos dzięki powieści *Morza południowe*, która w 1979 otrzymała najważniejszą hiszpańską nagrodę literacką *Premio Planeta*. Książki autorstwa Vázqueza Montalbána w języku hiszpańskim sprzedały się dotąd w ilości około 4 milionów egzemplarzy i tym samym jest on najchętniej czytany hiszpańskim autorem powieści kryminalnych⁴⁶. O potencjale serii Carvalho może także świadczyć ilość publikacji i różnorodność tematów poruszanych przez krytyków, których badań nie ogranicza zakres i stan przekładu dzieł pisarza: nowy hiszpański kryminał, kapitalistyczna rzeczywistość neoliberalizmu, kwestie pamięci historycznej i rozliczenia reżimu frankistowskiego, ahistoryczność kultury postmodernistycznej, hiszpańska i katalońska tożsamość⁴⁷. Należy też wspomnieć, że seria Carvalho odbiła się szerokim echem w świecie literackim Ameryki Łacińskiej a hiszpański autor stał się inspiracją dla pisarzy takich jak Paco Ignacio Taibo II (Meksyk), Leonardo Padura (Kuba), Ramón Díaz Eterovic (Chile)⁴⁸. Jego pomysł na kronikę w formie powieści kryminalnej miał znaczący wkład w powstanie powieści z nurtu tzw. *neopolicial latinoamericano*. Od 2007 roku podczas festiwalu powieści kryminalnej w Barcelonie BCNegra przyznawana jest nagroda imienia Manuela Vázqueza Montalbána, a co dwa lata odbywają się kongresy dotyczące całości bogatej i różnorodnej twórczości tego autora organizowane przez Asociación de Estudios Manuel Vázquez Montalbán.

Nowatorski charakter cyklu Carvalho nie pozostaje bez wpływu na jego odbiór. Dziś powieści o hiszpańskim detektywie nabrały historycznego wydzźwięku, który w równym stopniu utrudnia proces ich percepcji zarówno obcokrajowcom, jak i młodszym pokoleniom hiszpańskojęzycznych czytelników. Postrzeganie literatury gatunkowej jako niewymagającej w odbiorze – nieaktualne przynajmniej od czasu publikacji *Imienia róży* Umberta Eco w przypadku powieści autorstwa Vázqueza Montalbána jest szczególnie niewłaściwe ze względu na ich wysoki stopień referencyjności kulturowej. Opisaną w powyższym artykule specyfika powieści kryminalnych cyklu Carvalho może stać się przyczynkiem do dalszych rozważań nad rolą tłumaczy, wydawnictw, agentów literackich oraz znawców literatury w procesie osławiania odbiorcy z oryginalną kreacją literacką.

⁴⁶ Tamże, s. 21.

⁴⁷ Zob. J.F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*; M. Paz Balibrea, *En la tierra baldía*; W.J. Nichols, *Transatlantic Mysteries: Crime, Culture, and Capital in the 'Noir Novels' of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*, S. King, dz. cyt.

⁴⁸ J. Sánchez Zapatero, À. Martín Escribà, *Manuel...*, s. 57.

Bibliografia

- The Antonio Gramsci Reader. Selected Writing 1916–1935*, red. David Forgacs, New York University Press, New York 2000.
- Colmeiro José F., *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*, Iberoamericana, Madrid 2013. <https://doi.org/10.31819/9783954872251>
- Colmeiro José F., *La novela negra española: teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona 1994.
- Colmeiro José F., *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Tamesis, Woodbridge 2007.
- Colmeiro José F., *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona 2005.
- Czubaj Mariusz, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010.
- Dumais Michelle, *Barcelona Through the Tourist's Gaze: The 1992 Olympics as a Pseudo-Event in Two Novels By Manuel Vázquez Montalbán*, [w:] *Crime Scene in Spain. Essays on Post-Franco Crime Fiction*, red. R.W. Craig-Odders, J. Collins, McFarland and Company, Jefferson 2009, s. 53–73.
- Eaude Michael, *Con el muerto a cuestras: Vázquez Montalbán y Barcelona*, Alrevés, Barcelona 2011.
- Eco Umberto, *Superman w literaturze masowej*, przekł. Joanna Ugniewska, PIW, Warszawa 1996.
- Grzymiśławski Łukasz, *Morza południowe, Montalbán, Manuel Vázquez*, wyborcza.pl. <https://wyborcza.pl/7,75517,2209647.html> [dostęp: 28.05.2022].
- King Stewart, *Murder in the Multinational State: Crime Fiction from Spain*, Routledge, New York–London 2019. <https://doi.org/10.4324/9780429295812>
- Resina Juan Ramon, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Anthropos, Barcelona 1997.
- Sánchez Zapatero Javier, Martín Escribà Àlex, *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policiaco español*, Alrevés, Barcelona 2017.
- Sánchez Zapatero Javier, Martín Escribà Àlex, *Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto*, CEMVM 2013, nr 1, s. 46–62. <https://doi.org/10.5617/mvmcemvm.585>
- Saval José, *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador inalcanzable*, Editorial Síntesis, Madrid 2004.
- Tosik Magdalena, *La interculturalidad en la traducción. El caso de la serie Carvalho*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2019.
- Tyras George, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Zoelia Ediciones, Granada 2003.

- Vázquez Montalbán Manuel, *Barcelonas*, Editorial Empúries, Barcelona 1992.
- Vázquez Montalbán Manuel, *Crónica sentimental de España*, Editorial Lumen, Barcelona 1971.
- Vázquez Montalbán Manuel, *El premio*, Planeta, Barcelona 1997.
- Vázquez Montalbán Manuel, *Los mares del Sur*, Planeta, Barcelona 2014.
- Vázquez Montalbán Manuel, *Sabotaje olímpico*, Planeta, Barcelona, 2011.
- Vázquez Montalbán Manuel, *Tatuaje*, Planeta, Barcelona 1986.

Magdalena Tosik

The disillusioned detective conducts a culturalist investigation. On the Pepe Carvalho novels of Manuel Vázquez Montalbán

Summary

The paper presents the detective novels of Manuel Vázquez Montalbán (1939–2003) who represents the generation of Spanish writers disillusioned with democratic transition in Spain in the seventies of the twentieth century and who is the author of the most important crime series written in Spanish. The author of the article carries out the analysis of the Carvalho series which is a culturalist and generational manifesto that exemplifies the original transformation of crime fiction formula. The article seeks to expose these characteristics of the work by Manuel Vázquez Montalbán that might become an obstacle in the process of transferring the novels to the context of a foreign culture.

Keywords: Manuel Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho, culturalism, cultural identity, crime fiction

Magdalena Tosik – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Adiunkt w Katedrze Literatury Włoskiej i Hiszpańskojęzycznej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Autorka książki *La interculturalidad en la traducción de la novela negra. El caso de la serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán* (Toruń 2019) oraz artykułów dotyczących twórczości Manuela Vázqueza Montalbána i Leonarda Padury. W swoich badaniach koncentruje się na problemach transferu kulturowego oraz na powieści kryminalnej rozumianej jako narzędzie identyfikacji kulturowej.

Małgorzata Kolankowska*

 <https://orcid.org/0000-0002-9804-9210>

Odkrywanie Olgi Tokarczuk – o recepcji *Biegunów* w prasie hiszpańskojęzycznej

Streszczenie

Celem artykułu jest zbadanie recepcji *Biegunów* Olgi Tokarczuk w hiszpańskojęzycznym kręgu kulturowym w oparciu o teksty dziennikarskie opublikowane na przełomie 2019 i 2020 roku. Zbadano łącznie 29 tekstów o różnym charakterze, głównie recenzji. Teksty poddano analizie pod względem zawartości i słów kluczy. W omawianych artykułach zaobserwowano dwie tendencje w sposobie odczytywania powieści: lekturę biograficzną i uniwersalną. Wykazano, że Tokarczuk została dostrzeżona w Hiszpanii dopiero po otrzymaniu Nagrody Nobla i zaczęła być traktowana jako odkrycie i nowy głos kobiety w literaturze europejskiej.

Słowa kluczowe: podróż, ciało, mapa, Tokarczuk, transformacja, doświadczenie, kartografia

* Dr, Uniwersytet Wrocławski, Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, koordynatorka w Akademickim Centrum Badań. Ex-centrum Olgi Tokarczuk; malgorzata.kolankowska@uwr.edu.pl

Olga objaśnia mi świat – to tytuł eseju Karola Maliszewskiego¹, z którym mogłoby się utożsamić wielu czytelników Tokarczuk. To również stwierdzenie, pod którym prawdopodobnie podpisałyby się większość recenzentów jej powieści. Noworudzki poeta i pisarz, współtwórca Festiwalu Góry Literatury, podkreśla przede wszystkim świeże: koncept, wycucie, intuicję i talent, będące jednocześnie głównymi wyznacznikami prozy noblistki:

Coś było w tej prozie, co natychmiast skupiało uwagę, intensyfikacja narracji stała się twoją intensyfikacją, pasja się udzielała. Chłonałem to jak gąbka. Sposób opowiadania Olgi natychmiast narzucał sposób widzenia świata. Po przeczytaniu przez jakiś czas patrzyłem wokół „oczami” jej narracji, wodząc wzrokiem po szczegółach, których do tej pory nie dostrzegałem, a które nagle wydały mi się obietnicą dojścia do czegoś, otwarcia drzwi prowadzących w stronę ledwie przeczuwanej tajemnicy.

Owo przecucie tajemnicy towarzyszy również hiszpańskim odbiorcom. Idzie o tajemnicę dotyczącą ludzkiego poznania. Jest to również wrażenie obcowania z nowym rodzajem prozy. Uważni czytelnicy znajdują w jej narracji znajome ślady, reminiscencje, ale mają również świadomość, że jest w twórczości Tokarczuk coś, co ją wyróżnia i czyni absolutnie wyjątkową. Narastające zainteresowanie powieściami polskiej pisarki jest zauważalne od października 2019 roku, co jest oczywiście związane z Nagrodą Nobla i wcześniejszym Bookerem.

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie, w jaki sposób czytano *Biegunów* Olgi Tokarczuk w Hiszpanii. Przekład Agaty Orzeszek pt. *Los errantes* ukazał się 23 października 2019 roku, dwa tygodnie po ogłoszeniu werdyktu Akademii Szwedzkiej o przyznaniu literackiej Nagrody Nobla za 2018 rok Oldze Tokarczuk i za 2019 Peterowi Handkemu. Niewątpliwie wspomniane wyróżnienia wpłynęły na recepcję pisarki w tej części Półwyspu Iberyjskiego oraz innych krajach hiszpańskojęzycznych. Analizie poddano dwadzieścia dziewięć artykułów², które ukazały się na przełomie 2019 i 2020 roku w prasie hiszpańskojęzycznej. Podstawową tezę niniejszego opracowania jest stwierdzenie, że Tokarczuk została uznana za objawienie w 2019 roku. Tezę pomocniczą stanowi konstatacja, że pomimo istniejących dwóch przekładów (*Prowadź swój pług przez kości umarłych*, *Prawiek*)³, autorka

1 K. Maliszewski, *Olga objaśnia mi świat*, [w:] *Czytając O.T. Publikacja towarzysząca nadaniu Oldze Tokarczuk doktoratu honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego*, red. K. Uczkiewicz, P.J. Fereński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2022, s. 112.

2 Przyjmuję tutaj szeroką definicję, biorąc pod uwagę zarówno teksty informacyjne, jak i publicystyczne, przy czym zaznaczam, że większość stanowią recenzje.

3 O. Tokarczuk, *Sobre los huesos de los muertos*, przekł. A. Murcia Soriano, Oceano/Hotel de las Letras, Meksyk 2015. O. Tokarczuk, *Un lugar llamado Antaño*, przekł. E. Rabasco,

nie została doceniona przez hiszpańskojęzycznych odbiorców przed 2019 rokiem. W trakcie analizy postawiłam sobie następujące pytania badawcze:

1. Jak został przetłumaczony tytuł?
2. W jaki sposób przedstawiono autorkę? Czy była ukazywana jako znana postać literatury, czy jako osoba zupełnie nowa?
3. W jakim kontekście pisano o autorce?
4. Do kogo porównywano Olę Tokarczuk?
5. Do jakiego gatunku zaliczono *Biegunów*?
6. W jaki sposób czytano powieść? W jakim stopniu *Biegunów* odczytano jako powieść nowatorską?
7. W jakim kontekście sytuowano powieść?
8. Jakie wątki wskazano w recenzjach?
9. Czy można w jakiś sposób pogrupować recenzje?
10. W jaki sposób tytuł recenzji sugerował/narzucił sposób odczytania powieści?

W celu uporządkowania tekstów i dokonania szczegółowej analizy ich zawartości opracowałam tabelę pomocniczą, w której ułożyłam publikacje na temat *Biegunów* lub odnoszące się w jakiś sposób do tej powieści w kolejności od najstarszego do najnowszego. Kolejne kolumny zawierają informacje o autorze, miejscu i dacie publikacji, tytuł po polsku i po hiszpańsku, jak również słowa-klucze pojawiające się w recenzjach, a także odniesienia do postaci historycznych, głównie twórców literatury. Teksty, które poddano analizie, różniły się pod względem długości, formy, poziomu uszczegółowienia analizy. Były to głównie recenzje, dwie notatki prasowe, eseje oraz jeden wywiad. Wybrane tezy przedstawione w hiszpańskich artykułach zestawiałam z polską krytyką twórczości Tokarczuk, aby sprawdzić, czy są one spójne.

Niezwykle istotnym elementem w procesie recepcji dzieła jest jego tytuł, co dla tłumacza niejednokrotnie stanowi nie lada wyzwanie. Polski krytyk literacki, Przemysław Czaplński, pisząc o ostatniej książce noblistki, podkreśla, że ma ona wyjątkowe podejście do tej kwestii:

Tokarczuk ma swoją szkołę układania tytułów. Trochę staroświecką, trochę dziwną, ale zastanawiającą. [...] Czasem bywa zagadkowa (*E.E., Bieguni*), ale nie tajemnicza. Być może jednak właśnie o to autorce chodzi. Nie goni za atrakcyjnością, nie szuka tytułów „pistoletowych”, nie stara się zmrozić czytelnika albo na siłę go zaciekawić. Jest suwerenna. Nie słucha nikogo poza sobą. Dzięki temu zatrzymuje nas na chwilę, nakłania do namysłu i poszukiwań⁴.

B. Wyrzykowska, Editorial Lumen, 2001. Wznowienie *Prawieku* zostało wydane przez Anagramę w 2020 roku. Do listy należy również dodać literaturę dziecięcą, z ilustracjami Joanny Concejo, tj. *El alma perdida*, Thule Ediciones, 2019.

4 P. Czaplński, *Zobaczyć widzenie*, „Książki. Magazyn do Czytania”, czerwiec 2022, s. 100.

Tabela 1. Przegląd tekstów dotyczących *Biegunów*, które ukazały się w Hiszpanii na przełomie 2019/2020 roku (opracowanie własne)

L.p.	Autor/ka tekstu	Miejsce i data publikacji	Tytuł po hiszpańsku	Tytuł po polsku	Słowa-klucze związane zarówno z autorką, jak i formą oraz treścią powieści	Odwołania literackie
1.	Luis Alemany	El Mundo – El Cultural 10.10.2019	Peter Handke y Olga Tokarczuk ganan el doble Premio Nobel de Literatura	Peter Handke i Olga Tokarczuk zdobywają podwójną Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury	Wyobraźnia narracyjna, wyjątkowość ludzkiego doświadczenia, aktywistka działająca przeciwko ultrakonserwatywnej prawicy, ekolożka, wegetarianka, Alemany nazywa <i>Prawiek</i> „sagą trochę macondiańską”	-
2.	Luis Alemany	El Mundo – El Cultural 10.10.2019	Olga Tokarczuk, una Premio Nobel de literatura con sólo tres libros traducidos al español	Olga Tokarczuk, laureatka Nagrody Nobla w dziedzinie literatury tylko z trzema książkami przetłumaczonymi na język hiszpański	„popioły systemu socjalistycznego”, aktywistka, w opozycji do partii rządzącej	Carl Gustav Jung, William Blake
3.	Winston Manrique Sabogal	VMagazín 11.10.2019	Olga Tokarczuk, Nobel de Literatura, o las claves para leer y comprender el presente literario	Olga Tokarczuk, laureatka literackiej Nagrody Nobla, czyli klucze do zrozumienia literackiej teraźniejszości	Powieść konstelacyjna, totalność, ciało, ból, kobiety, dzieciństwo, pamięć, narracyjne kryształki, zastrzyk optymizmu, książka, którą można zacząć czytać w dowolnym miejscu	Winfried Georg Sebald, Swietłana Aleksijewicz >>niebezpośrednie odwołanie do Księgi piasku Borgesa (?)
4.	Ewa Kobytecka-Piwońska	Clarín 19.10.2019	Cómo dirías la verdad en polaco	Jak byś powiedział/a prawdę po polsku	Eko-walka, Prawda, Historia, mit, historia Polski, ekologia, katolicyzm, trupy w szafie, patriarchy	Boom latynoamerykański, Witold Gombrowicz, Heraklit

5.	Rafael Narbona	El Mundo – el Cultural 25.10.2019	Los errantes	<i>Bieguni</i>	Hybryda, humor, fragmentaryczność, ciało, nomada, wykorzenienie, podróż, ciało, duch, tułaczka, pisanie, granica	Emil Cioran, Moby Dick
6.	Abel Murcia Soriano	Letras Libres Listopad 2019	Olga Tokarczuk en español	Olga Tokarczuk po hiszpańsku	Idealna nieznajoma, polski realizm magiczny, eksperymentowanie z formą i językiem, krytyka patriarchy	Andrzej Sapkowski, Wisława Szymborska
7.	Marta Rebón	El País 2.11.2019	El Mundo y su movimiento perpetuo	Świat i jego odwieczny/ciągły ruch	Świat, ruch, podróż, zmiana, czas, Mur Berliński, zniewolony umysł, ciało, humanizm	Walter Benjamin, Wisława Szymborska, Czesław Miłosz, Jorge Luis Borges, Witold Gombrowicz
8.	Santiago Aizarna	El Diario Vasco 2.11.2019	Olga Tokarczuk, cartografía de lo existente	Olga Tokarczuk, Kartografia tego, co istnieje	Wizja piekła, errantes lectores (błądzący czytelnicy)	-
9.	Ángeles López	La Razón 7.11.2019	Una Nobel entre las ruinas socialistas	Laureatka Nagrody Nobla wśród socjalistycznych ruin	Ciało, niepokój, ryzyko, przekraczanie granic pomiędzy rzeczywistością i wyobraźnią, hybrydyzacja gatunków, narracyjne puzzle,	Winfried Georg Sebald, Swietłana Aleksijewicz
10.	Domingo Ródenas	El Periódico de Catalunya, 9.11.2019	Conservar lo efímero	Zachować to, co ulotne	ulotność, podróż, ucieczka, ciało ludzkie, bieguni (errantes), „mapa ludzkiego snu”	Jorge Luis Borges (odwołanie niebezpośrednie)
11.	Mercedes Monmany	ABC – Cultural, 9.11.2019	Olga Tokarczuk, peregrina	Olga Tokarczuk, pielgrzymująca	Ciało/dusza, pielgrzymowanie, ból fantomowy, tułaczka, koczowniczy tryb życia	Winfried Georg Sebald, <i>Księga tysiąca i jednej nocy</i>

Tabela 1 (cd.) Przegląd tekstów dotyczących *Biegunów*, które ukazały się w Hiszpanii na przełomie 2019/2020 roku (opracowanie własne)

L.p.	Autor/ka tekstu	Miejsce i data publikacji	Tytuł po hiszpańsku	Tytuł po polsku	Słowa-klucze związane zarówno z autorką, jak i formą oraz treścią powieści	Odwołania literackie
12.	Gonzalo Torné	Revista Contexto 15.11.2019	Las trampas de Olga Tokarczuk	Pułapki Olgi Tokarczuk	Błądząca pisarka (escritora errante) (odwołanie do tytułu), książka-pułapka, proza poetycka, zaskoczenie, podróże po wnętrzu ciała, flâneur, symbol, teratologia, dwa rodzaje podróży (po świecie i we wnętrzu ciała), kartografia ciała	Jorge Luis Borges, Salvador Dalí
13.	J.L. Martín Nogales	Diario de Navarra 21.11.2019	Razones para viajar	Powody, żeby podróżować	Zakorzenie, przekraczanie granic, nomada, Książka-powódź/una novela de aluvión, skupienie na szczegółach, struktury amorficzne	Emil Cioran, <i>Moby Dick</i>
14.	Pablo Martínez Zarracina	Las Provincias 30.11.2019	En tránsito	Przejazdem	Nieznane nazwisko, osobista perspektywa, wyostrożona inteligencja, gatunek hybrydowy, wiedza o życiu	Winfried Georg Sebald
15.	Javier García Recio	La Opinión de Málaga 30.11.2019	El viaje como búsqueda	Podróż jako poszukiwanie	Książka-zbiór opowiadań o podróżach fizycznych i mentalnych, magiczna i mądra opowieść, mapa ludzkiego ciała	Emil Cioran
16.	Pablo Martínez Zarracina	El Correo Español – El Pueblo Vasco 30.11.2019 (częściowo przedrukowana recenzja, zawiera pogłębiony komentarz)	En tránsito	Przejazdem	Nieznana autorka, podróż, osobista perspektywa, mozaika, hybrydowa forma pomiędzy esejem i opowiadaniem; koniec podróży = koniec życia, alegoria	Winfried Georg Sebald

17.	Zita Arenillas	Letras libres Grudzień 2019	Peregrinos sin raíces	Pielgrzymi bez korzeni	Syndrom detoksykacji perseweratywnej, fragmentaryczna powieść, kartografowanie ciała, mapa, errancia (włóczęgostwo), ruch, hipnotyzująca powieść, paralelizm ciało-świat	Winfried Georg Sebald, <i>De revolutionibus orbe coelestium</i> Mikołaja Kopernika, <i>De humanis corpori fabrica</i> Andreas Vesaliusa, Jorge Luis Borges
18.	Antonio Lozano	La Vanguardia 7.12.2029	Muévete, cuerpo	Ciało, ruszaj się	Książka podróżna, struktura drzewopodobna, książka-tygiel, Wunderkammer, ciało, granice ciała, kartografowanie ciała, ucieleśnienie mitologii, aforyzmy	Konstandinos Kawafis <i>Ciało, pamiętaj</i> (nawiązanie w tytule recenzji), Walter Benjamin, Winfried Georg Sebald, Wisława Szymborska
19.	Jaime Priede	Levante - Postdata 7.12.2019	Un trastorno del orden	Zaburzenie porządku	Uczennica Junga, zaburzenie porządku, feminizm, środowisko, błędy i wypadki natury, „nieświadomość zbiorowa”, powieść konstelacyjna, metafizyka, antidotum na nacjonalizmy	Wisława Szymborska, Carl Gustav Jung
20.	Alejandro López Andrada	Córdoba - Cuadernos del Sur 14.12.2019	Un viaje a las entrañas	Podróż do wnętrzości	Zaskoczenie/niespodzianka, czytanie jako doświadczenie duchowe, książka = las we mgle, wnętrzości świata, niezwykle piękno, poetycka harmonia, mapa literacka, książka-esej, podróż do jądra ciemności	Niepośrednio nawiązanie do <i>Jądra ciemności</i> Josepha Conrada

Tabela 1 (cd.) Przegląd tekstów dotyczących *Biegunów*, które ukazały się w Hiszpanii na przełomie 2019/2020 roku (opracowanie własne)

L.p.	Autor/ka tekstu	Miejsce i data publikacji	Tytuł po hiszpańsku	Tytuł po polsku	Słowa – klucze związane zarówno z autorką, jak i formą oraz treścią powieści	Odwołania literackie
21.	Recaredo Veredas	Política Exterior 3.01.2020	Lo común y lo distinto	To, co znane i to, co nieznanne	Psychogeografia, powieść organiczna, anima mundi, podróż, książka globalna (libro global), konstelacje, polska tożsamość, humanizm, nowoczesność i starożytna tradycja	Thomas Stearns Eliot, Winfried Georg Sebald, Alexander Kluge, Rachel Cusk, Peter Handke, <i>Baśnie tysiąca i jednej nocy</i> , <i>Dekameron</i> , <i>Rękopis znaleziony w Saragossie</i> Jana Potockiego
22.	Culturfnac	Culturfnac 2.01.2020	Olga Tokarczuk: reivindicación del nómada	Olga Tokarczuk: przywrócenie nomadyzmu	Dostojna nieznajoma, nomada, bezpieczeństwie, pochwała podróży i przemiany, hybrydowość, mozaika, gabinet osobliwości, aura dziwności, „błędy natury”	Winfried Georg Sebald, Teju Cole
23.	Ricardo Baixeras	El Cuaderno 20.01.2020	Las circunvalaciones	Objazdy	Miriady wrażeń czasowo-przestrzennych, podróż historyczna, filozoficzna, naukowa, antropologiczna, z zakresu medycyny sądowej, itp., wszechświat, ruch, mapa, „spojrzenie wielowymiarowe i mitologiczne”, kairós, tłumaczka Agata Orzeszek	Xavier de Maistre <i>Viaje alrededor de mi habitación</i> , Lawrence Werschler Mr. <i>Wilson's Cabinet of Wonder</i> , Melville <i>Moby Dick</i> , Herodot, Marco Polo, Krzysztof Kolumb, Charles Lindbergh, Paul Theroux, Bruce Chatwin, Cees Nooteboom, Baruch Spinoza
24.	Fulgencio Argüelles	El Comercio Cultura 8.02.2020	Descifrando casualidades y señales	Odszyfrowując przypadki i znaki	„podróż poprzez powieść (viaje novelado)”, podróż, włóczęga, pielgrzymowanie, wspaniałe anegdoty, mistrzostwo, psychologia, ciało ludzkie, mapa, świat, mitologia	–

25.	Xavi Ayén, Kim Manresa	(wywiad) La Vanguardia 22.03.2020	[wywiad na wyłączność] „Si miráramos el Mundo sin protección, nos desgarríamos”	„Gdybyśmy patrzyli na świat bez jakiegokolwiek ochrony, byłibyśmy rozdarci”	Metafizyka, połączenie tego, co rzeczywiste z tym, co nierzeczywiste, powieść konstelacyjna, postacie - zwierzęce, pisanie jako broń	-
26.	Javier Morales	El Asombrario 22.03.2020	El mundo defectuoso, imperfecto y roto de la Nobel Olga Tokarczuk	Wadliwy, niedoskonały, rozbity świat noblistki Olgi Tokarczuk	Wadliwy, niedoskonały, rozbity świat, pisanie i podróż, „błądząca narratorka/narradora errante”	Franz Kafka
27.	Rafael Ruiz Pleguezuelos	Ideal de Granada 18.04.2020	Novela total	Powieść totalna	Oczyszczanie Nagrody Nobla, obrończyni praw kobiet, ekolożka, antynacjonalistka, antyfaszystka, ruch, migrowanie, przemieszczanie się, hybrydyzacja, postmodernizm, polemiczna autorka	-
28.	Pilar Pastor	Claves de la Razón Práctica Maj 2020	Olga Tokarczuk: la sinuosa línea de las fronteras	Olga Tokarczuk: falista linia granic	Niespokojny duch, podróż, granica, przygoda, transformacja ustrojowa, polemika, niezauważona, nomada, Czechy, wielkie ciało świata, Polska, zmiana, przekraczanie granicy, „niewygodna autorka”, sinusoida, encyklopedia, pasja, wróg publiczny, wielowymiarowe spojrzenie, podróż jako doświadczenie duchowe, zwierzęta, most	Wisława Szymborska, Maria Skłodowska- Curie, Damien Hirst, Patricia Highsmith
29.	Selena Millares	InfoLibre – Los diablos azules 10.07.2019	Un lugar llamado Olga Tokarczuk	Olga Tokarczuk i inne czasy [tytuł w j. hiszpańskim nawiązuje do hiszpańskiego wydania Prawieku]	Fragmentaryczność, brak skrępowania, migracje, ucieczka, ruch w czasie, przestrzeni i w ciele, mozaika, Internet, funambulizm, niezwykła wyobraźnia, humanizm	Franz Kafka, Gabriel García Márquez, Mo Yan, postromantyzm, awangarda, surrealizm, Lluís Llach <i>La tendresa</i>

Namysł i poszukiwanie to przede wszystkim zadania dla tłumaczy Tokarczuk. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że tworzą oni swoisty zespół i ściśle ze sobą współpracują, wspólnie rozwiązują problemy translacyjne. Jak powiada Tokarczuk, „stanowią bowiem elementy składowe czegoś w rodzaju przewodzącej tkanki nerwowej, sieci, która pomaga przenosić informacje z jednego miejsca tego tworu w drugie”⁵. Przy pracy nad *Biegunami* byli pewni, że tytuł musi w jakiś sposób odnosić się do ruchu, nie może być statyczny⁶.

*Los errantes*⁷ to tytuł, który tłumaczka na język hiszpański, Agata Orzeszek⁸, wywiodła od czasownika „errar”, czyli „błądzić, włóczyć się, kluczyć”. Na początku planowała „Los fugitivos”, co wiązałoby się z ucieczką, uciekinierem, zbiegiem. Nie w każdym jednak przypadku byłby to uzasadniony wybór. Zdecydowała się na rzeczownik „errantes”, ponieważ oznacza błądzących, kluczących. Dzięki takiemu zabiegowi tytuł wskazuje na ruch – nieuporządkowany, niezaplanowany. Trochę jak w *Grze w klasy* Julio Cortáзара. Hybrydowy charakter powieści jest, zdaniem hiszpańskich recenzentów, atutem, łączy bowiem sny, zapiski, notatki, mikroopowiadania, tworząc z nich żywą tkankę narracyjną.

Główną myślą, która przewija się niemal we wszystkich badanych tekstach recenzji, jest poczucie nieodrobionej lekcji, wrażenie, że krytycy czegoś nie dostrzegli, nie doczytali, nie docenili. Sprowadza się to do konstatacji, że Olga Tokarczuk była do 2019 roku pisarką prawie nieznaną w Hiszpanii, pomimo znakomitego przekładu *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Abła Murcii Soriano⁹. Sam tłumacz zwraca uwagę na tę kwestię w artykule pt. *Olga Tokarczuk en español (Olga Tokarczuk po hiszpańsku)*¹⁰. Wyjaśnia, że podobnie jak z Wisławą Szymborską, gdy przyznano jej Literacką Nagrodę Nobla w 1996 roku, i tym razem: „mamy do czynienia z doskonałą nieznaną, o której wiemy mało albo prawie nic w świecie hiszpańskojęzycznym”. Pablo Martínez Zarracina ilustruje tę niewiedzę, przytaczając anegdotę: „Kiedy Akademia Szwedzka ogłosiła, że Tokarczuk zdobyła Nagrodę Nobla, hiszpańskie środowisko kultury zareagowało, otwierając szeroko

5 O. Tokarczuk, *Tłumacze*, „Książki. Magazyn do Czytania”, czerwiec 2022, s. 43.

6 Na podstawie wywiadów z tłumaczami Olgi Tokarczuk przeprowadzonych przez autorkę artykułu w maju 2022 roku.

7 Warto podkreślić, że w tłumaczeniu na język kataloński wybrano tytuł *Cos*, który oznacza „ciało”. Jest to chyba jedyny tytuł, który nie odwołuje się do idei ruchu. Co ciekawe, wydanie katalońskie tak bardzo różni się od hiszpańskiego, że wielu czytelników kupowało oba wydania (*Los errantes* i *Cos*), sądząc, że są to dwie różne powieści Olgi Tokarczuk. W niniejszym artykule skupiam się wyłącznie na recepcji przekładu na język hiszpański.

8 Na podstawie niepublikowanej rozmowy z Agatą Orzeszek przeprowadzonej w dn. 20 lipca 2022 roku.

9 O. Tokarczuk, *Sobre los huesos de los muertos*, przekł. A. Murcia Soriano, Oceano/Hotel de las Letras, Meksyk 2015.

10 A. Murcia Soriano, *Olga Tokarczuk en español*, „Letras Libres”, listopad 2019.

oczy ze zdumienia i pytając głośno: *Tokarqué?*”, czyli „tokarco?”¹¹. Należy tu dopowiedzieć, że w języku hiszpańskim wyraz *tocar* (czyt. *tokar*) znaczy „dotykać”, czyli pytanie brzmiało: „dotykać co?”. Ta może niezbyt miła anegdota pokazuje brak wiedzy i uzasadnia konieczność wprowadzenia autorki do hiszpańskojęzycznego świata kultury. Booker oraz Nagroda Nobla sprawiły, że pisarkę zaczęto traktować jako odkrycie i nowy głos w literaturze oraz nowy głos kobiet w Europie¹².

Recenzje są próbami odczytania i jako takie wskazują sposób, w jaki należy podchodzić do tekstu, narzucają pewien rodzaj lektury. W materiale poddanym analizie dają się wyróżnić dwie tendencje, występujące niekiedy rozdzielnie, a niekiedy łącznie: lektura oparta na biografii pisarki oraz lektura wpisująca powieść w kontekst uniwersalny. Proponuję zatem wprowadzenie dwóch terminów determinujących odczytanie Olgi Tokarczuk: lekturę biograficzną oraz lekturę uniwersalną.

Lektura biograficzna zakłada, że *Bieguni* są powieścią zawierającą wątki biograficzne, którą należy odczytywać, biorąc pod uwagę życiorys autorki oraz historyczno-polityczny kontekst w Polsce. Takie założenie narzuca mi skojarzenie z koncepcją postpamięci wprowadzoną przez Marianne Hirsch, ponieważ w *Biegunach* znajdujemy odniesienia do drugiej wojny światowej, co niejednokrotnie zostaje przywołane przez hiszpańskich recenzentów. Nadto bardzo wyraźnie podkreślona zostaje rzeczywistość PRL-u i lata transformacji ustrojowej, w czasie których narratorka, utożsamiana z autorką, rozpoczynała swoje nomadyczne życie, jako elementy determinujące życie głównej bohaterki.

Lektura uniwersalna opiera się na założeniu, że *Bieguni* to fragmentaryczna powieść, którą należy odczytywać jako filozoficzny, mozaikowy traktat o życiu.

W niniejszej analizie postanowiłam przyjrzeć się różnym odczytaniom *Biegunów*, śledząc kolejne recenzje od momentu ich publikacji w hiszpańskojęzycznym kręgu kulturowym. Szczegółowo omawiam wybrane z nich.

Jednym z pierwszych tekstów, jakie ukazały się po hiszpańsku (w Argentynie) na temat twórczości Olgi Tokarczuk, był esej Ewy Kobyłeckiej-Piwońskiej¹³, skupiający się głównie na koncepcji prawdy w twórczości autorki *Biegunów*.

Kobyłecka-Piwońska omawia wybrane dzieła noblistki, akcentując konsekwentny rozwój pisarki. Ukazuje ciągłość procesu twórczego, którego celem jest zanegowanie niewygodnych „prawd” opartych na inercji w myśleniu. Nadto wskazuje, że *Księgi Jakubowe* przypominają swoim stylem powieści z okresu boomu literatury iberoamerykańskiej. Wydaje się, że to odczytanie Tokarczuk w kontekście odwołań do Borgesa czy Márqueza stało się istotnym czynnikiem w procesie

11 P. Martínez Zarracina, *En tránsito*, „El Correo español”, 30.11.2019.

12 Tak pisze o Tokarczuk Pilar Pastor w artykule *Olga Tokarczuk: la sinuosa línea de las fronteras*, „Claves de la Razón Práctica”, maj 2020, s. 171.

13 E. Kobyłecka-Piwońska, *Cómo dirías la verdad en polaco*, „Clarín”, 19.10.2019.

repcji jej twórczości w krajach hiszpańskojęzycznych. Badaczka jednak bardzo wyraźnie eksponuje wyjątkowość prozy noblistki, wyjaśnia, że fragmentaryczna forma jest zdeterminowana przez sam temat podróży – w ujęciu indywidualnym i metafizycznym. Przeciwstawia zatem nomadę Gombrowiczowskiej skostniałej formie:

Aby opowiedzieć o tym Heraklitowym bycie, konieczne jest zastosowanie hybrydowego, anarchicznego języka, czerpiącego z wielu źródeł i, rzeczywiście, pisarka łączy mity i fantazje z faktami, przeplata symbole, wypróbowuje religijne alegorie¹⁴.

Kobyłecka-Piwońska wskazuje również na zaburzenie porządków w powieści, konfrontację z obecnymi w polskiej kulturze mitami. Zaznacza, że po wydaniu *Biegunów* Tokarczuk urosła do rangi wieszczki, co tłumaczy na hiszpański jako *autora profeta* (autorka-prorokini) ze względu na brak ekwiwalentu. Wyjaśnia jednocześnie, że w języku polskim ów feminatyw brzmi groteskowo i raczej wiąże postać pisarki z „lekceważącą, szaloną i beczelną wiedźmą”. Jednak „wieszczka” oznacza silną postać wymuszającą zmianę. To podkreślenie, że oprócz wieszczki, mężczyzny, możemy mieć i mamy w polskiej literaturze mocno zaznaczony głos kobiety. Na tę kwestię zwraca uwagę inna polska krytyczka, Eliza Kącka, w eseju o wymownym tytule *Dar bogini*, gdzie określa Tokarczuk jako „prządkę losów”, która posiada zdolność wcielania się w Jungowską *animę*:

Zwiedza los za losem, robiąc dłuższy przystanek w gestach, słowach i spojrzeniach o szczególnej metafizycznej gęstości. Ten ktoś to Jungowska *anima*, wielkie odkrycie tego uczonego i maga: eksploratorka nieświadomego i niesamowitego, prządkę losów, dusza. „Baśniowość” czy „magiczność”, o których zwłaszcza przed publikacją *Ostatnich historii* – pisali recenzenci, to nie tyle wspólny mianownik formalny, ile przejaw jej aktywności. Stąd wewnętrzna potrzeba opowiadania, w kolejnych wariantach i wariacjach, jednej generalnej fabuły. Stąd i rozmycie konturów tej prozy, która z kolejnych książek czyni przystanki na drodze ku wspólnej historii. Bo Tokarczuk na wzór Penelopy jest tkaczką opowieści¹⁵.

Owa wieszczka-prządkę losów jest nową figurą narracyjną, którą Kobyłecka-Piwońska przedstawia hiszpańskojęzycznemu odbiorcy. Badaczka łączy ją również z postacią Janiny Dusejko z *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, również wieszczki, która uosabia gniew wobec systemu. Łódzka hispanistka stara się wykazać, że Tokarczuk, podróżując z postaci w postać, tworzy uniwersalne bohaterki. Bohaterki, które stawiają opór zastanemu porządkowi, opartemu na patriarchacie:

¹⁴ Tamże.

¹⁵ E. Kącka, *Dar bogini*, „Miesięcznik Znak”, kwiecień 2020, nr 779, s. 7.

To mroczna i jednocześnie ironiczna powieść, która wywołała burzę w Polsce, dowodząc, że bezpodstawna przemoc wobec zwierząt jest jednym z podstawowych filarów tradycyjnej kultury polskiej, będącej paranoicznym połączeniem katolicyzmu i patriarchy¹⁶.

Powyższa konstatacja w kontekście hiszpańskojęzycznym wybrzmiewa szczególnie mocno ze względu na podobne uwarunkowania kulturowe. Pisarki – Carme Riera, czy Rosa Montero – niejednokrotnie zwracają uwagę na istnienie szklanego sufitu, wszechobecnego macyzmu, kultu męskości i przemocy, podbudowanego wypaczoną katolicką ideologią.

Rafael Narbona prezentuje *Biegunów* w kolumnie „Książka tygodnia” w „El Mundo-El Cultural” i przyznaje na wstępie, że nie miał wygórowanych oczekiwań w odniesieniu do Tokarczuk, ale powieść bardzo pozytywnie go zaskoczyła. Co podsumowuje następującymi słowami: „*Bieguni* to piękna książka o potrzebie przekraczania granic, poszerzająca wiedzę o nas samych”¹⁷. Jest to zatem próba odczytania powieści jako dzieła uniwersalnego, które otwiera na poznanie. Narbona twierdzi, że Tokarczuk jako psycholożka wie, iż „wszechświat mieści się w bruzdzie mózgu. To, co nieskończenie małe, jest zwierciadłem tego, co nieogarnione”. Dostrzega zatem walor historii ukrytych w powieści konstelacyjnej – każda z nich ma prowokować do myślenia, do podróży w nieznane. „Czytanie jest formą podróży”, stwierdza autor recenzji. W podróży, do której zabiera nas Tokarczuk, najważniejsze jest przekraczanie granic:

Ja i świat są ze sobą tak powiązane jak ciało i dusza. Rozdzielenie jest równoznaczne ze zniszczeniem. Liryczna i intymna proza Tokarczuk przypomina nam, że korzenie są zależne od ziemi. Mogą zgnić albo uschnąć. Duch ma więcej wolności. Nie zależy od miejsca, lecz od zdolności utrzymania się w ruchu. W każdym razie powinniśmy zakorzenić się w pytaniach¹⁸.

Narbona docenia wszystkie niedopowiedzenia, brak odpowiedzi, nieoczywistość, fragmentaryczność. Postrzega pisarkę jako twórczynię, która obserwuje, podgląda, notuje, ale interpretację pozostawia czytelnikowi. To jest niekończąca się podróż w tekście, z tekstem i poprzez tekst, wynikająca z fascynacji człowiekiem i tajemnicą. Warto podkreślić, że tytuł powieści jest jednocześnie tytułem recenzji.

¹⁶ E. Kobyłecka-Piwońska, dz. cyt.

¹⁷ R. Narbona, *Los errantes*, „El Español El Cultural”, 25.10.2019, https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20191028/errantes/440207630_0.html, s. 12 [dostęp: 21.07.2022].

¹⁸ R. Narbona, dz. cyt., s. 12.

Narbona wyznacza również tendencję, widoczną w wybranych recenzjach, zgodnie z którą głos narratorki będzie utożsamiany z głosem Tokarczuk. To biograficzne odczytanie jest widoczne w poniższym fragmencie:

Tokarczuk dostrzega swoją ojczyznę w „trzęsieniu autobusów, warkocie samolotów, kołysaniu promów i pociągów”¹⁹. Przyznaje, że niczego nie kolekcjonuje. Woli książki w miękkiej oprawie, bo dzięki temu może je gubić bez wyrzutów sumienia. Lepiej spotkać się ze śmiercią bez zbędnego balastu, który wywoływałby nostalgię. Tokarczuk studiowała psychologię w „dużym, ponurym komunistycznym mieście”²⁰. Jej wydział był wcześniej siedzibą oddziału SS i został zbudowany na ruinach dawnego getta żydowskiego²¹. Miejsce, pomimo zmian wprowadzonych w okresie powojennym, „należało do umarłych”²². Jej literackie powołanie rozbudziło się, kiedy zdała sobie sprawę, z tego, że nie sprawdziła się jako psychoterapeutka. Jej wewnętrzne konflikty pociągały ją bardziej niż problemy pacjentów²³.

Tokarczuk jest zatem czytana jako psycholożka, psychoterapeutka, co oznacza, że jej diagnozy odnośnie do ludzkich zachowań są traktowane z uwagą. Narbona przyjmuje również „zalecenia” autorki – sposobem na wewnętrzne rozterki staje się podróż: „Dlaczego zatem podróżować? Czyż nie byłoby lepiej ograniczyć się do badania naszej psychiki? Nie ulega wątpliwości, że nie, bo trzeba wyjść ze swojego życia, wejść w kontakt z innymi. Czytanie jest formą podróżowania”²⁴. Podróż jest przez recenzenta traktowana dosłownie i metaforycznie. To zarówno podróżże biegunów, jak i podróże czytelników – z jednej strony „podróż” od tekstu do tekstu w powieści konstelacyjnej, a z drugiej – zaproszenie do podróżowania, odkrywania, wychodzenia ze strefy komfortu, poznawania tego, co nowe i tego, co odmienne. Podróż, bycie w ruchu, prowadzi do konstatacji: „Jestem”. O wadze tego stwierdzenia w kontekście twórczości noblistki pisała Anna Marchewka: „Rzecz w grze, przez czasy, przez przestrzenie, rzecz w ruchu ocalającym, przeciw śmierci, również ruchu opowieści. Nie zastygnąć, nie dać się przyszpilić, iść wędrować, ruszać się, choćby w głąb”²⁵. Ciągły ruch, przekraczanie granicy, jest źródłem poznania samego siebie. Ta podróż wiąże się również z pisaniem. Twórczość Tokarczuk jest odczytywana jako odpowiedź na zadziwienie światem, wyrasta z dziecięcego

¹⁹ O. Tokarczuk, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020 (2007), s. 12.

²⁰ Tamże, s. 15 (w recenzji niedokładny cytat).

²¹ Ten fragment wymaga sprostowania: recenzent dokonał skrótu: dzielnica powstała na terenie dawnego getta, a nie sam budynek.

²² O. Tokarczuk, *Bieguni*, s. 12.

²³ R. Narbona, dz. cyt., s. 12.

²⁴ Tamże.

²⁵ A. Marchewka, *Popatrz, wszystko już w tym świecie jest*, „Miesięcznik Znak”, kwiecień 2020, nr 779, s. 19.

odkrywania własnej cielesności, istotowości. Jak podkreśla Narbona, fragmentaryczny charakter powieści odzwierciedla jednocześnie fragmentaryczny charakter ludzkiego poznania – poznajemy jedynie fragmenty całości. Tokarczuk jest wymagająca w stosunku do swoich czytelników, nie pozwala na lekką lekturę, wymaga zanurzenia się w tekst(y) i pogłębionej refleksji. Autor recenzji podsumowuje: „Błądzić, ale z nadzieją” – przywołuje czasownik *errar*, będący podstawą hiszpańskiego tytułu. Zachęca nie tylko do tego, aby wejść w tekst powieści i dać się jej ponieść, ale również i do tego, żeby przekraczać granice, jak *errantes*.

O wchodzeniu w niezwykły świat powieści pisze wspomniany już Murcia Soriano, przywołując innego tłumacza polskiej literatury, José Marię Faraldo, który

mówił, że Tokarczuk, podobnie jak Andrzej Sapkowski, była jedyną pisarką w Polsce dążącą do tego, aby *stworzyć własne uniwersum, łącząc wszelkiego rodzaju odniesienia*. Analiza jej różnych powieści jedynie potwierdza tę opinię²⁶.

Tłumacz *Prowadź swój pług...* wskazuje również wyraźne powiązania między Tokarczuk i Szymborską – zaangażowanie obu noblistek w kwestie etyczne, ekologiczne, moralne i feministyczne jest dla niego szczególnie widoczne w wierszu Szymborskiej *Dzieci epoki*. Przywołuje ów tekst w całości w swoim artykule, akcentując, że Olga Tokarczuk jest „córką swojej epoki. W literackim i humanistycznym wymiarze” i właśnie dlatego uznaje decyzję Akademii za słuszną, a lekturę jej utworów za obowiązkową. Utwór Szymborskiej zdaje się być kwintesencją myśli obu Polek. To tłumaczenie poprzez analogię nabiera wyjątkowego znaczenia, bowiem Murcia Soriano pokazuje, że przez niemal dwadzieścia lat problemy pozostają te same, wciąż aktualne, zmienia się jedynie sposób mówienia o nich:

Jesteśmy dziećmi epoki,
epoka jest polityczna.

Wszystkie twoje, nasze, wasze
dienne sprawy, nocne sprawy
to są sprawy polityczne.

(...)

O czym mówisz, ma rezonans,
o czym milczysz, ma wymowę
tak czy owak polityczną.

²⁶ A. Murcia, dz. cyt.

Na koniec Murcia Soriano stwierdza, w kontekście przywoływanej już nieodrobionej lekcji: „Piłka jest teraz po naszej stronie”. Hiszpańskojęzyczny czytelnik, chcąc pogłębić swoją wiedzę o świecie i człowieku, winien sięgnąć po powieści Tokarczuk.

Marta Rebón w Babelii proponuje odczytanie biograficzne, przy czym dostrzega jednocześnie uniwersalne przesłanie powieści. Recenzentka jako jedyna zwraca uwagę na kontekst historyczny – wydanie hiszpańskiego przekładu zbiegło się w czasie z trzydziestą rocznicą upadku Muru Berlińskiego²⁷. Była to, jak pisze, symboliczna zapowiedź otwartych granic i możliwości odkrywania świata po drugiej stronie żelaznej kurtyny. Rebón odwołuje się również do innych powieści Tokarczuk, jak *Dom dzienny, dom nocny* czy *Księgi Jakubowe*, między którymi dostrzega ciągłość myślenia. Upadek muru jest równoznaczny z przekroczeniem granicy poznania, wyjściem ku temu, co nowe, dynamiczne, oderwane od zastarych schematów. Autorka recenzji ma świadomość, że twórczość Tokarczuk jest właśnie takim procesem, opartym na dążeniu do poznania człowieka, co możliwe jest w ruchu. To, co statyczne, zniewala. W 2019 Rebón²⁸ dostrzega ogromną rolę pisarki, której głos ma być przeciwwagą dla zniewolenia umysłu. W recenzji pojawia się wyraźna paralela pomiędzy okresem PRL-u i populistycznymi rządami Prawa i Sprawiedliwości, postrzeganymi jako czas zamknięcia:

Polska, jak niewiele narodów w Europie, doświadczyła zmian granic i swojej tożsamości kulturowej. Dzisiaj rządzi zamknięty populizm o rysie nacjonalistycznym. Ruch, o którym nam mówi Tokarczuk, jest tym, który uwalnia zniewolony umysł (przywołując Czesława Miłosza), to najszlachetniejszy cel, do którego winna dążyć literatura. Ponieważ, jak nam przypomina autorka, „Barbarzyńcy nie podróżują, oni po prostu idą do celu albo dokonują najazdów”²⁹.

To niejedyne odniesienie literackie u Rebón. Recenzentka nie ma wątpliwości, że Tokarczuk jest absolutnie wyjątkowa, tworzy nową jakość, bowiem „łączy ciekawość Benjamina, wyobraźnię Borgesa, subtelność Szymborskiej i kreatywność Gombrowicza”³⁰. Rebón podkreśla umiejętność wykorzystywania mitów i tradycji w celu nadania im nowych znaczeń, w szczególności w kontekście narracji prowadzonej przez kobietę. Przywołane w *Biegunach* historie traktuje Rebón jak przypowieści, prowokujące do ciągłego stawiania sobie pytań. Podkreśla także

²⁷ Recenzja jest z dnia 2.11.2019, a rocznica przypadała 8/9.11.2019.

²⁸ M. Rebón, *El Mundo y su movimiento perpetuo*, „El País – Babelia”, 2.11.2019 [dostęp: 21.07.2022].

²⁹ O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 61.

³⁰ M. Rebón, *El Mundo y su movimiento perpetuo*, „El País – Babelia”, 2.11.2019 [dostęp: 21.07.2022].

humanistyczny wymiar powieści konstelacyjnej, łączącej elementy biologii, fizyki, astronomii z językiem metafor. Czytanie Tokarczuk staje się więc doświadczeniem duchowym i intelektualnym, „encyklopedyczną medytacją”³¹.

Podobne odczytanie, osadzone w biografii pisarki, proponuje Martín Nogales, nazywając *Biegunów* powieścią-powodzią, w której „łączy się doświadczenia życiowe, wynikające z lektur i wyobrażenia”³². Zaznacza jednak, że w tej powodzi wątków jest jeden element wspólny, czyli podróż. Podróż, która wynika z potrzeby pozostawania w ruchu i niechęci pisarki do zapuszczania korzeni. Autor recenzji zdaje się tłumaczyć tę potrzebę przeszłością noblistki osadzoną w komunistycznej Polsce. Przywołuje również wątki związane z pochodzeniem rodziny Olgi Tokarczuk, która musiała przenieść się z terenów, które Polska utraciła po drugiej wojnie światowej. Zdaniem Martína Nogalesa, wychowanie na styku kultur znajduje swoje odzwierciedlenie w powieści, w skupieniu na tym, co graniczne i tym, co nomadyczne. Cytuje fragmenty odnoszące się do okresu studiów i rozmaitych prac podejmowanych przez pisarkę. Przeszłość niejako wyjaśnia potrzebę pisania. Nogales podkreśla, że jest to powieść, która porusza i budzi niepokój.

Odczytanie biograficzne proponuje również Fulgencio Argüelles³³, przyznając, że ma problem z zaklasyfikowaniem powieści:

Nie wiem, czy *Bieguni* to powieść czy autobiografia. Nie wiem, czy jest to esej, czy przewodnik. Jestem przekonany, że jest to podróż w formie powieści kogoś, kto uważa, że podróżowanie oznacza bycie w ruchu i że ruch uświęca nasze ciało i że ów ruch nie daje się kontrolować temu, kto decyduje o losach świata. Można kontrolować jedynie to, co spokojne, co zastyga w bezruchu, co jest nieruchome i skamieniałe.

Pisze dalej, że Tokarczuk „pielgrzymuje w poszukiwaniu pielgrzymów”, podkreśla, że pisarka, z wykształcenia psycholog, „lubi podróżować po ludzkim ciele”. Wszystko zatem, co czyta Argüelles, odczytuje poprzez pryzmat autorki i jej doświadczeń.

W podobnym duchu został napisany artykuł Pilar Pastor, będący bardzo szczegółowym opracowaniem dotyczącym autorki *Biegunów*. Pastor, jako jedna z nielicznych (obok Rafaela Ruiza Pleguezuelosa), zauważa, że czynnikami, które nie sprzyjały recepcji Tokarczuk, były afery związane z Nagrodą Nobla – z jednej strony skandal związany z oskarżeniami o molestowanie seksualne, z drugiej kontrowersje wokół osoby Handkego wynikające z jego poparcia dla Slobodana Miloševića.

31 Tamże.

32 J.M. Martín Nogales, *Razones para viajar*, „Diario de Navarra”, 21.11.2019.

33 F. Argüelles, *Descifrando casualidades y señales*, „El Comercio – Cultura”, 8.02.2020.

W opracowaniu zwraca się uwagę na nomadyzm i pojmowanie podróży jako ruchu na zewnątrz i do wewnątrz oraz na życie postrzegane jest jako nieustanne przekraczanie granic. Za symboliczne uznaje Pastor zachowanie Duszejko, która idealizuje Czechy: „W ten sposób Czechy stają się *tym innym*, nieznanym i zawsze gotowym, by nas zaskoczyć i poszerzyć horyzont”³⁴. Owo poszerzanie horyzontów i przekraczanie granicy są, zdaniem autorki artykułu, wyznacznikami twórczości Tokarczuk wychowanej w okresie PRL-u, dla której transformacja ustrojowa oznaczała również otwarcie granic i wyzwolenie z opresyjnego systemu:

I dlatego nie może dziwić, że ta polska autorka – która występuje z pięknie upiętą burzą dredów, zdobionych kolorowymi koralikami, króciutką grzywką i błyszczącymi, jasnymi oczami – uznaje się za patriotkę. I nią jest: Olga Tokarczuk odtwarza siebie w opisie własnego kraju, a w swoich książkach z wzruszającą intensywnością opisuje zapachy, dźwięki i światło swojej ziemi, chociaż dla niej jest to ziemia należąca do wszystkich mieszkańców planety³⁵.

Pastor zauważa jednocześnie, że taka perspektywa spotyka się z wrogością ze strony środowisk ultrakonserwatywnych, które „wołą domowy nacjonalizm w stylu *Trumpa (America first)* lub w stylu *Salviniego (Prima gli italiani)*”³⁶. Znacząca, że jest „niewygodną autorką” ze względu na swoje poglądy, bowiem odrzuca skostniałe formy myślenia, wybiera ruch falisty, nie linię prostą. Bada wielkie ciało świata, opowiada o nim, w oparciu o swoistą somatopoetykę³⁷. Pastor wyjaśnia w dalszej części, że Tokarczuk stała się wrogiem publicznym, ponieważ otwarcie mówiła o mrocznej przeszłości Polaków, o błędach i niebezpieczeństwach związanych z zakłamywaniem przeszłości. To dążenie do ukazywania prawdy i mierzenie się z niewygodną przeszłością to kolejne elementy, które stają się wyznacznikami twórczości noblistki podobnie jak encyklopedyczna dbałość o szczegóły. W refleksji Pastor ważne miejsce zajmuje ekologia, wegetarianizm i podejście Tokarczuk do zwierząt. W *Prowadź swój plug...* odnajduje również odniesienia do *Księgi zemsty dla miłośników zwierząt* Patricii Highsmith. Pastor nie ma wątpliwości, że Olga Tokarczuk stała się nowym, zaangażowanym głosem kobiety w europejskiej prozie.

Przykładem lektury uniwersalnej jest recenzja Domingo Ródenasa w „El Periódico de Catalunya”, w której przede wszystkim zwraca uwagę na otwarty charakter powieści Tokarczuk:

34 P. Pastor, *Olga Tokarczuk: la sinuosa línea de las fronteras*, „Claves de la Razón Práctica”, maj 2020, s. 166.

35 Tamże.

36 Tamże.

37 A. Marchewka, dz. cyt., s. 35.

Tymi biegunami, czy *errantes*, jesteśmy teraz, potencjalnie, my wszyscy, ale nie na zakurzonych drogach, lecz na podniebnych autostradach, jak te, które przemierza autorka pod postacią uważnej obserwatorki tego, co napotyka w czasie swojego pielgrzymowania³⁸.

Poprzez pisanie autorka zachowuje to, co ulotne. Droga do nieśmiertelności wiedzie przez literaturę. Zdaniem Ródenasa *Bieguni* są również głosem przeciwko dyskryminacji i nadużyciom. Powieść jest mozaiką, „mapą ludzkiego snu”, płataniną ścieżek, które się rozwidlają. Puenta recenzji odnosi się wyraźnie do Borgesa i jego tomu *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* – Ródenas pisze o niekończącej się powieści. Czyżby uznał *Biegunów* za ucieleśnienie Borgesowskiej *Księgi piasku*? Nie ma początku ani końca, można ją czytać bez przerwy i wciąż odkrywać na nowo.

Ángeles López przede wszystkim podkreśla, że jest to „zbiór niepokojących tekstów”, a nagłówek „opowiadania” sugeruje inną formę gatunkową, niż zamierzona przez Tokarczuk. W dalszej części López wyjaśnia koncepcję powieści konstelacyjnej, jednak nadal pisze o opowiadaniach układających się w ciąg „narracyjnych puzzli”. Nadto López podkreśla w tytule, że mamy do czynienia z noblistką, która wyrosła pośród socjalistycznych ruin i być może właśnie tutaj dopatruje się związków ze Swietlaną Aleksijewicz. Wychowanie w określonym systemie, doświadczenie poetyckie i psychologiczne determinują, zdaniem recenzentki, sposób pisania Tokarczuk. „Rozkoszna dziwność tekstów” ma, zdaniem López, rozmyć granice między rzeczywistością i wyobraźnią. To jedna z nielicznych recenzji, w których oprócz pozytywnych stron wskazano również wady takiej prozy: „Niektóre wątki w książce pozostają ulotnymi i nieistotnymi szkicami, inne zaś są zbyt długie”³⁹. Autorka recenzji poleca tę książkę w szczególności tym, którzy są zaniepokojeni kryzysem demokracji w Europie Środkowej. Jednocześnie porównuje *Biegunów* do bomby: „Proza Tokarczuk jest niczym bomba, która niepokoi, porywa, prowokuje... naprawdę niebezpieczna autorka”⁴⁰.

Mercedes Monmany uznaje *Biegunów* za „pochwałę włóczęgostwa”, określiła powieść „mozaiką tysiąca i jednej historii o turystach i podróżnikach, o doświadczeniach naukowych i duchowych, o nakładających się na siebie uciezkach i poszukiwaniach”⁴¹. To ważna konstatacja – Monmany zaznacza, że ucieczka jest podyktowana potrzebą poszukiwania. Ucieka się od tego, co zniewala, co sztywne, statyczne, przypisane tyranom. Recenzentka odwołuje się również do bólu fantomowego, który przypisuje Polakom jako immanentną cechę. Monmany przywołuje motyw serca Chopina, które przewożono z Paryża do Warszawy:

38 D. Ródenas, *Conservar lo efímero*, „El Periódico de Catalunya”, 9.11.2019.

39 Á. López, *Una nobel entre las ruinas socialistas*, „La Razón”, 7.11.2019.

40 Tamże.

41 M. Monmany, *Olga Tokarczuk, peregrina*, „ABC – Cultural”, 9.11.2019.

Żandarmi pruscy sprawdzają dokładnie bagaże, „czy kobiety nie przemycają do Kongresówki czegoś, co mogłoby wzmacniać jakieś niepoważne niepodległościowe nastroje Polaków”⁴². Polaków będących ekspertami w rebeliach i powstaniach. Silny naród, który zniknął na ponad sto lat, temu „bólowi fantomowemu” związanemu z utratą kolejnych „członków” na rzecz wielkich Imperiów. Tokarczuk pozwoliła odrodzić się w jednej z najbardziej pasjonujących postaci, które przechodzą przez rozstaje dróg i celów, podając sobie ręce w książce: we flamandzkim chirurgu i anatomie, Philipie Verheyen (1648–1710), któremu amputowano nogę i którą to nogę miał zawsze przy sobie z mumifikowaną. To jemu należy przypisać koncepcję „zespołu bólu fantomowego kończyny”. Bólu, który utrzymuje się pomimo amputowania kończyny⁴³.

Wydaje się to słuszna diagnoza, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę wcześniejszą recenzję Rebón chociaż tutaj wyrażoną *implicitie*. Monmany podkreśla alegoryczną wartość powieści i niezwykłą umiejętność Tokarczuk przejawiającą się w oddawaniu głosu tym, którzy go nie mają lub którym to prawo odebrano, w szczególność „zapomnianym przez Historię”. Wydaje się, że skupiając się na zapomnianych, na bezimiennych, niejednokrotnie rozczłonkowanych ciałach, o których pisze Tokarczuk, Monmany pragnie powiedzieć, że Hiszpania ma również swoich bezimiennych, zakopanych w masowych grobach.

Jako przykład lektury uniwersalnej warto przytoczyć recenzję Ricarda Baixerasa w „El Cuaderno”, który dostrzega związek z Lawrence’em Werschlerem i jego *Mr. Wilson’s Cabinet of Wonder*:

Wszecławiat jest tu postrzegany jako cudowny przedmiot, Święty Graal do odkrycia i na który należy zwrócić całą uwagę świata, *aleph*, który zawiera w sobie wszystkie drogi możliwe i niemożliwe – ale dające się opowiedzieć – którymi *errantes* rozcho-
dzą się, podejmując niezliczone poszukiwania⁴⁴.

Owe poszukiwania to pozostawanie w ciągłym ruchu, a ruch to wiedza. Baixeras przywołuje listę podróżników, którzy pragnęli poznać to, co nieodkryte: Herodot, Marco Polo, Krzysztof Kolumb, Charles Lindbergh, Paul Theroux, Bruce Chatwin, Cees Nooteboom. Tokarczuk musi opowiadać poprzez fragmenty, aby ukazać całość. Takie wielowymiarowe spojrzenie łączy pisarkę ze Spinozą. Baixeras jest jedynym autorem, który podkreśla niezwykły wysiłek tłumaczki, Agaty Orzeszek. Gdyby nie jej determinacja, dbałość o każdą frazę, każde słowo, powieść nie zostałaby tak znakomicie przełożona na język hiszpański.

⁴² O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 360.

⁴³ M. Monmany, dz. cyt.

⁴⁴ R. Baixeras, *Las circunvalaciones*, „El Cuaderno”, 20.01.2020.

Przedstawiona analiza dowodzi, że przed 2019 rokiem Olga Tokarczuk była autorką niedocenioną w Hiszpanii i Latynoameryce. Publikacja *Biegunów*, która zbiegła się z przyznaniem Nagrody Nobla, przyczyniła się do tego, że zaczęto traktować polską pisarkę jako objawienie, nowy głos kobiety w Europie. Niniejsze badanie dowiodło, że wśród recenzji dają się wyróżnić dwa podejścia: lektura biograficzna i uniwersalna, przy czym zdecydowanie dominuje odczytanie uniwersalne. *Bieguni* stają się ucieleśnieniem Borgesowskiej *Księgi piasku*. Lektura biograficzna nieraz oznacza dosłowne odczytanie powieści jako autobiografii; często łączy się z lekturą uniwersalną.

W odniesieniu do autorki pojawiają się same pozytywne określenia, podkreślające jej wyjątkowy geniusz. W większości recenzji przewijają się przymiotniki: *flamante* (błyskotliwa, nowatorska), *sabia/culta* (wykształcona), *de culto* (kultowa), *inteligente* (inteligentna), wiążące się również z przekonaniem, że Tokarczuk jest wymagającą autorką. Noblistka jest zwykle przedstawiana z książką lub w otoczeniu książek. Fotografie towarzyszące recenzjom są przeważnie skupione na oczach pisarki. W połączeniu z sugestywnymi tytułami zdjęcia podkreślają wymowę poszczególnych artykułów.

W analizowanych recenzjach można wyróżnić słowa-klucze, które stanowią podstawę odczytania *Biegunów*. Są to przede wszystkim „podróż” i „ciało”, przy czym „mapa” staje się elementem łączącym oba te pojęcia. Ciało, jak i podróż, rozumiane są zarówno dosłownie, jak i metaforycznie. Są to ciała w ruchu – tytułowi bieguni, ale i ciała w bezruchu – zatopione w formalinie.

Podkreśla się również innowacyjny charakter narracji, który różni się od powieści podejściem do fabuły i epizodyczną, konstelacyjną strukturą. Teksty definiowane są jako eseje, opowiadania lub obrazki. Tokarczuk jest stawiana na równi z dwiema innymi noblistkami – Szyborską czy Skłodowską-Curie. Wśród pisarzy będących inspiracją wymienia się Sebalda, Ciorana, Borgesa, Aleksijewicz i wielu innych autorów. Często proza Tokarczuk jest porównywana do twórczości autorów latynoamerykańskiego boomu. Nie ulega wątpliwości, że buduje świat zaprzeczający wszelkim dualizmom, przełamuje stereotypy, przekracza granice i zmusza czytelnika do wspólnej podróży ciałem, w ciele i poprzez ciało. Pięknie ujmuje tę ideę polski krytyk, Zbigniew Mikołejko:

[...] jej świat pisarski, imaginacyjny, nie jest opętany przez dualizmy i pisaną im pewność, lecz przenika go – najgłębiej, jak tylko można – duchowa nostalgia: pragnienie, przeszYTE jednak na wskroś smutkiem i pesymizmem, jakiejś przedustawnej i świętej pełni, która byłaby ponad wszelkimi podziałami, która, na mocy paradoksu, znosiłaby je, za zarazem bratała i przyswajała⁴⁵.

45 Z. Mikołejko, *Między nadzieją a ciemnością*, „Miesięcznik Znak”, kwiecień 2020, nr 779, s. 27–28.

Podążając za Tokarczuk, czytelnik-podróżnik, niczym *errante* wkracza w nieznaną i odkrywa to, czego nigdy by się nie spodziewał. Hiszpańscy recenzenci podkreślają, że do tej lektury potrzebna jest odwaga i przygotowanie.

Bibliografia

- Aizarna Santiago, *Olga Tokarczuk, cartografía de lo existente*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22627/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20El%20Diario%20Vasco%20-%20R.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Alemany Luis, *Olga Tokarczuk, una Premio Nobel de literatura con sólo tres libros traducidos al español*, <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2019/10/10/5d9f1b6721efa040128b4625.html> [dostęp: 30.07.2022].
- Alemany Luis, *Peter Handke y Olga Tokarczuk ganan el doble Premio Nobel de Literatura*, <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2019/10/10/5d9f0fe121efa040128b4614.html> [dostęp: 30.07.2022].
- Arenillas Zita, *Peregrinos sin raíces*, <https://letraslibres.com/revista/peregrinos-sin-raices/> [dostęp: 30.07.2022].
- Argüelles Fulgencio, *Descifrando casualidades y señales*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22996/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20El%20Comercio%20-%20Cultura.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Ayen Xavi, Manresa Kim, „*Si miráramos el Mundo sin protección, nos desgarríamos*”, <https://www.anagrama-ed.es/view/23167/Tokarczuk%20PN%201026%20-%20La%20Vanguardia%20-%20E.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Baixeras Ricardo, *Las circunvalaciones*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22983/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20El%20Cuaderno.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Culturafnac, *Olga Tokarczuk y la reivindicación del nómada*, <https://www.fnac.es/Olga-Tokarczuk-Reivindicacion-del-nomada/cp5101/w-4> [dostęp: 30.07.2022].
- Czapliński Przemysław, *Zobaczyć widzenie*, „Książki. Magazyn do Czytania”, czerwiec 2022, s. 100–102.
- García Recio Javier, *El viaje como búsqueda*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22722/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20La%20Opini%C3%B3n%20de%20M%C3%A1laga.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Kącka Eliza, *Dar bogini*, „Miesięcznik Znak”, kwiecień 2020, nr 779, s. 6–13.
- Kobylarczyk Katarzyna, *Strup. Hiszpania rozdrapuje rany*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- Kobyłecka-Piwońska Ewa, *Cómo dirías la verdad en polaco*, https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/olga-tokarczuk-decir-verdad-polaco_0_kVd8L3hJ.html [dostęp: 30.07.2022].

- López Ángeles, *Una Nobel entre las ruinas socialistas*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22640/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20La%20Raz%C3%B3n.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- López Andrada Alejandro, *Un viaje a las entrañas*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22796/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20Córdoba%20-%20Cuadernos%20del%20Sur%203.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Lozano Antonio, *Muévete, cuerpo*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22772/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20La%20Vanguardia%20-%20Culturas%20R.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Maliszewski Karol, *Olga objaśnia mi świat*, [w:] *Czytając O.T. Publikacja towarzysząca nadaniu Oldze Tokarczuk doktoratu honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego*, red. Katarzyna Uczkiewicz, Piotr J. Fereński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2022, s. 107–123.
- Manrique Sabogal Winston, *Olga Tokarczuk, Nobel de Literatura, o las claves para leer y comprender el presente literario*, <https://wmagazin.com/relatos/olga-tokarczuk-nobel-de-literatura-o-las-claves-para-leer-y-comprender-el-presente-literario/> [dostęp: 30.07.2022].
- Marchewka Anna, *Popatrz, wszystko już w tym świecie jest*, „Miesięcznik Znak”, kwiecień 2020, nr 779, s. 18–25.
- Martínez Zarracina Pablo, *En tránsito*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22721/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20El%20Correo%20Espa%C3%B1ol%20-%20El%20Pueblo%20Vasco.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Martínez Zarracina Pablo, *En tránsito*, <https://www.elcorreo.com/vizcaya/20080723/vizcaya/transito-20080723.html> [dostęp: 30.07.2022].
- Mikołajko Zbigniew, *Między nadzieją a ciemnością*, „Miesięcznik Znak”, kwiecień 2020, nr 779, s. 26–35.
- Millares Selena, *Un lugar llamado Olga Tokarczuk*, <https://www.anagrama-ed.es/view/23616/Tokarczuk%20PN%201026%20-%20Infolibre.pdf%20%3E%20%E2%80%93> [dostęp: 30.07.2022].
- Monmany Mercedes, *Olga Tokarczuk, peregrina*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22665/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20Abc%20Cultural.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Morales Javier, *El mundo defectuoso, imperfecto y roto de la Nobel Olga Tokarczuk*, <https://elasombrario.publico.es/el-mundo-defectuoso-imperfecto-y-roto-de-la-nobel-olga-tokarczuk/> [dostęp: 30.07.2022].
- Murcia Soriano Abel, *Olga Tokarczuk en español*, „Letras libres”, listopad 2019, nr 218, s. 56–57.
- Narbona Rafael, *Los errantes*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22594/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20El%20Mundo%20-%20El%20Cultural.pdf> [dostęp: 30.07.2022].

- Nogales Martín J.L., *Razones para viajar*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22720/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20Diario%20de%20Navarra.pdf%E2%80%A8%E2%80%93> [dostęp: 30.07.2022].
- Pastor Pilar, *Olga Tokarczuk: la sinuosa línea de las fronteras*, <https://www.anagrama-ed.es/view/23317/Tokarczuk%20PN%201026%20-%20Claves%20de%20Raz%C3%B3n%20Pr%C3%A1ctica.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Priede Jaime, *Un trastorno del orden*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22764/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20Levante%20-%20Postdata.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Rebón Marta, *El Mundo y su movimiento perpetuo*, https://elpais.com/cultura/2019/10/31/babelia/1572527803_764563.html [dostęp: 30.07.2022].
- Ródenas Domingo, *Conservar lo efímero*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22666/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20El%20Periodico%20de%20Catalunya.pdf%E2%80%A8%E2%80%93> [dostęp: 30.07.2022].
- Ruiz Pleguezuelo Rafael, *El mundo defectuoso, imperfecto y roto de la Nobel Olga Tokarczuk*, <https://www.anagrama-ed.es/view/23260/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20Ideal%20de%20Granada.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Tokarczuk Olga, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020 (2007).
- Tokarczuk Olga, *Los errantes*, przekł. Agata Orzeszek, Anagrama, Barcelona 2019.
- Tokarczuk Olga, *Sobre los huesos de los muertos*, przekł. Abel Murcia Soriano, Oceano/Hotel de las Letras, Meksyk 2015.
- Tokarczuk Olga, *Tłumacze*, „Książki. Magazyn do Czytania”, czerwiec 2022, s. 43.
- Tokarczuk Olga, *Un lugar llamado Antaño*, przekł. Esther Rabasco, Bogumila Wyrzykowska, Editorial Lumen, 2001.
- Torné Gonzalo, *Las trampas de Olga Tokarczuk*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22719/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20Ctxt%20%28Gonzalo%20Torn%C3%A9%29.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Varedas Recaredo, *Lo común y lo distinto*, <https://www.anagrama-ed.es/view/22861/Tokarczuk%20PN%201016%20-%20Estudios%20de%20Pol%C3%ADtica%20Exterior.pdf> [dostęp: 30.07.2022].

Małgorzata Kolankowska

Discovering Olga Tokarczuk – on the reception of *Flights* in the Spanish-language press

Summary

The aim of the paper is to investigate the reception of *The Flights* by Olga Tokarczuk in Spanish-speaking countries on the basis of the press reviews published in 2019/2020. In total 29 texts have been analysed, mainly reviews. The texts have been analysed in regard to the content and key words. Two main tendencies of reading have been discerned: biographical and universal. It has been demonstrated that Tokarczuk was recognized in Spain after having been awarded Nobel Prize and she started to be perceived as a discovery and a new woman's voice in European literature.

Keywords: journey, body, map, Tokarczuk, transition, experience, cartography

Małgorzata Kolankowska – adiunktka w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego, koordynatorka w Akademickim Centrum Badań. Ex-centrum Olgi Tokarczuk. Hispanistka i tłumaczka. Autorka książek *Wyspa. Mamo, przyjeździe! Powiedzieli mi, że mam raka* (Wydawnictwo Cyranka, 2021), *Czerwony i Czarny. Polski spór medialny o Chile* (CESLA, 2013) oraz antologii *Portret kobiety w opowiadaniach dziesięciu hiszpańskich autorek* (wybór, przekład, posłowie, Biuro Literackie, 2014). W pracy naukowej zajmuje się związkami między dziennikarstwem i literaturą.

Agnieszka Kłosińska-Nachin*

 <https://orcid.org/0000-0001-9609-5988>

Dyslokacja postzależnościowa *My zdes' emigranty* Manueli Gretkowskiej i *Una primavera per a Domenico Guarini* Carme Rieri

Streszczenie

Wychodząc od studiów postkolonialnych oraz od studiów nad postzależnością, autorka tekstu proponuje kategorię dyslokacji postzależnościowej, którą definiuje jako strategię narracyjną, polegającą na ulokowaniu postaci na styku dwóch przestrzeni, z których jedna nosi ślady historii lokalnej, naznaczonej sytuacją zdominowania, druga zaś jest przestrzenią odblokowanej historii. W części analitycznej autorka identyfikuje obecność dyslokacji postzależnościowej w dwóch tekstach: *My zdes' emigranty* (1991) Manueli Gretkowskiej oraz *Una primavera per a Domenico Guarini* (1980) katalońskiej autorki Carme Rieri. Bohaterki tych tekstów zwracają się ku kulturze europejskiej, noszącej cechy uniwersalnego rezerwuaru wiedzy i epistemologicznego fundamentu, w poszukiwaniu zasobów, które nadadzą sens ich tożsamościowej metamorfozie. Dyslokacja postzależnościowa pozwala zarazem uchwycić specyficzne pozycjonowanie się podmiotu wobec historii lokalnej.

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, literatura katalońska, frankizm, studia postzależnościowe, Manuela Gretkowska, Carme Riera

* Dr hab., Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Hiszpańskiej; agnieszka.klosinska-nachin@uni.lodz.pl

Dyslokacja jako kategoria w studiach postkolonialnych i postzależnościowych

W klasycznym studium literatury postkolonialnej pt. *Empire writes back* z 1989 roku dyslokacja rozumiana jako dialektyka miejsca, wynikająca z dryfowania podmiotu między metropolią a peryferiami, stanowi jeden z istotnych wyznaczników tekstu postkolonialnego¹. Dialektyka ta idzie w parze z alienacją podmiotu skolonizowanego, wynikającą z nieadekwatności języka, trwale i na różne sposoby naznaczonego obecnością kolonizatora. Podmiot, mierząc się z doświadczeniem niestabilności miejsca, musi stawić czoło tej nieadekwatności. Tak pojęta dyslokacja podmiotu staje się tym samym swoistym tożsamościowym bagażem skolonizowanego. Na kluczowe dla zrozumienia tekstów postkolonialnych znaczenie doświadczenia przemieszczania się i migracji zwracał również uwagę Edward Said². Powieść postkolonialna niemal zawsze rozciąga się między dwoma przestrzeniami, wyznaczonymi doświadczeniem kolonizacji, które tym samym stanowi „horyzont historycyzmu”, będący nieusuwalnym odniesieniem do przebiegu kolonizacji, oporu wobec niej i procesów dekolonizacji³. Najbardziej oczywistym przykładem postkolonialnych przemieszczeń może być fikcyjny zapis doświadczeń imigranta, który podejmuje wysiłki, aby wtopić się w społeczeństwo byłej metropolii, jak choćby w *The mimic men* (1967) Vidiadhara S. Naipaula. W narracjach postkolonialnych motywy przemieszczania, migracji i emigracji nie mogą być więc czytane jak zwykłe relacje z podróży. Dyslokacje te aktualizują sytuację kolonialną i jej historyczną dynamikę. Ten szczególnie historycyzm stanowi ogólną ramę modalną dla literatury postkolonialnej.

Za symptomatyczny uznać należy fakt, że kanoniczny polski tekst kultury ostatniego półwiecza, jakim bez wątpienia jest film *Sami swoi*, opowiada o dyslokacji: wyrwaniu, uchodźstwie i początkach życia na cudzej ziemi. Jego bohaterowie żyją w relacji między starym i nowym miejscem, zaś kontekstem dla tego permanentnego bycia „pomiędzy” pozostaje najnowsza historia Polski. Od ponad dekady badacze zgrupowani wokół Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych pracują nad polskim specyficznym doświadczeniem postkolonialności, które ujęte zostało za pomocą kategorii postzależności, rozumianej jako scheda po długotrwałym zdominowaniu, obejmującym okres PRL-u, okupacji hitlerowskiej

1 B. Ashcroft, C. Griffiths, H. Tiffin, *Empire writes back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London–New York 1989, s. 8–11.

2 E. Said, *Kultura i imperializm*, przekł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 1993.

3 D. Kołodziejczyk, *Meta-fory, trans-lacje, hybrydy – tropy migracji w literaturze postkolonialnej*, [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. II, Universitas, Kraków 2012, s. 15–16.

oraz zaborów. Postzależność rozumiana jest z jednej strony jako ślad w tożsamości, ujawniający się na przykład jako poczucie gorszości lub szczególnie relacyjna kondycja, która postrzega siebie zawsze w relacji do innego. Z drugiej strony postzależność jest rodzajem tekstualizmu, polegającym na przepisaniu sytuacji zdominowania już po jej ustaniu. Przykładem może być tutaj długie społeczne trwanie narracji romantyczno-tyrtejskiej – narracji oporu wobec sytuacji zdominowania. Wbrew dobrze znanej diagnozie Marii Janion z lat 90. o końcu romantycznego paradygmatu narracja ta zdaje się zajmować całkiem ważne miejsce w symbolicznym imaginarium współczesnej Polski. Dla dyskursu postzależnościowego istotne jest charakterystyczne ciężenie ku czasom minionej podległości, w których znajduje się klucz do zrozumienia współczesności⁴. Na bardziej ogólnym poziomie postzależność pozwala uwidocznic i zrozumieć kondycję podporządkowania, cechującą rozległe peryferie, jakie stanowi Europa Wschodnia. Peryferie te zostały ustanowione względem europejskiego centrum, ukonstytuowanego wokół pojęcia nowoczesności.

Bibliografia wypracowana przez badaczy z kręgu Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych jest już całkiem pokaźna, zaś jeden z tomów wydanych pod jego egidą został poświęcony narracjom migracyjnym⁵. Wśród cech wyróżniających tego typu narracje wymienia się, m.in. poszukiwanie nowych wzorów opowiadalności oraz tożsamościotwórcze znaczenie motywu migracji⁶. I właśnie te właściwości stanowią punkt wyjścia dla moich rozważań, poświęconych – w pierwszej ich części – tekstowi Manuelei Gretkowskiej z 1991 roku pt. *My zdes' emigranty*⁷. Utwór ten zainteresuje mnie ze względu na korelację wewnątrztekstowego wątku emigracji z jego postzależnościową wymową. W dalszej części wywodu zamierzam zderzyć tekst polskiej autorki z powieścią mało w Polsce znanej katalońskiej pisarki Carme Riery. Mam na myśli tekst *Una primavera per a Domenico Guarini* z 1980 roku, w którym – jak postaram się wykazać – mamy do czynienia ze zbliżonym do utworu Gretkowskiej sprzężeniem wątku dyslokacji i postzależności. Sprzężenie to proponuję określić mianem dyslokacji postzależnościowej. Cechuje je rozpięcie

4 P. Czapliński, *Języki niezależności. Jak jest artykułowana w literaturze niepodległość odzyskana przez Polskę w roku 1989?*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Universitas, Kraków 2011, s. 40.

5 *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Hanna Gosk, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. II, Universitas, Kraków 2012.

6 H. Gosk, *Wprowadzenie*, [w:] *Narracje migracyjne...*, s. 7–11.

7 Choć tekst Gretkowskiej jest późniejszy niż powieść Riery, decyduję się dokonać jego analizy w pierwszej kolejności z uwagi na fakt, że postzależność została pomyślana jako kategoria aplikowana do rozumienia kultury wywodzącej się z krajów postkomunistycznych. Proponowana tu analiza powieści Riery jest więc pewnym eksperymentem, w którym będę się odwoływać do ustaleń dotyczących polskiego tekstu.

refleksji tożsamościowej bohaterów między dwoma miejscami, z których jedno odsyła do wąskiej historii wspólnotowej, noszącej ślady etapu autorytarnego, drugie zaś skonceptualizowane zostaje jako rezerwuar kultury uniwersalnej.

Najbardziej ogólnym celem moich rozważań będzie wykazanie komparatystycznego potencjału kategorii postzależności, wypracowanej przez polskich badaczy na gruncie kultury postkomunistycznej. Moja próba zestawienia polskiego i katalońskiego tekstu w poszukiwaniu śladów postzależności nawiązuje tym samym do komparatystyki literatur światowych, metodologicznej propozycji, która w odpowiedzi na ujednociającą *world literature*, koncentruje się nie tylko „na połączeniach na linii centrum (pół)peryferie, ale na liniach omijających centra”⁸. Twierdzę, że instrumentarium wypracowane przez polskich badaczy do diagnozowania i opisywania różnych form „emancypowania się podporządkowanych”⁹, oglądanych z historycznej perspektywy autorytarnego państwa, znajdują zastosowanie do analizy kultury niewywodzącej się z krajów Europy Wschodniej. Mam tu na myśli przypadek peryferyjnej wobec Zachodu Hiszpanii.

Próba aplikacji postzależności do zrozumienia kultury spoza bloku państw postkomunistycznych może – a nawet powinna – budzić zastrzeżenia. Zanim pokrótce nie przedstawię argumentów uzasadniających komparatystyczny eksperyment, który chciałabym zaproponować, przypomnę, że zarówno studia postkolonialne jak i studia postzależnościowe zostały pomyślane i wypracowane jako kategorie porównawcze. W pierwszej kolejności odwołam się do argumentów historiograficznych i historycznych. Historyk Santos Juliá zwraca uwagę na fakt, że od XIX wieku refleksję historiograficzną i filozoficzną Hiszpanii kształtowało przekonanie o cywilizacyjnej gorszości tego kraju¹⁰. Konstruowanie historii Hiszpanii jako rezerwuaru niedostatków w relacji z europejską nowoczesnością uwidacznia się szczególnie w pierwszym trzdziestoleciu XX wieku, u autorów tak ważnych jak Joaquín Costa¹¹ czy Ortega y Gasset¹². Jednak najistotniejszym argumentem przemawiającym na rzecz proponowanej tu perspektywy jest szczególnie

⁸ A.F. Kola, *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 61.

⁹ Zob. strona Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych: <http://www.cbdp.polon.uw.edu.pl/> [dostęp: 6.06.2022].

¹⁰ S. Juliá, *Anomalía, dolor y fracaso de España*, Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla-la Mancha, Ciudad Real 1997.

¹¹ Zob. np. J. Costa, *Quiénes deben gobernar después de la catástrofe*, [w:] *Antología de la Literatura Española del siglo XX*, red. A. Ramoneda, SGEL, Madrid 1996, s. 79–80. Joaquín Costa był prawnikiem i ekonomistą, głównym przedstawicielem hiszpańskiego regeneracjonizmu, nurtu, który pojawił się w życiu intelektualnym Hiszpanii na przełomie XIX i XX wieku w odpowiedzi na wszechogarniający marazm kraju.

¹² Zob. np. J. Ortega y Gasset, *Asamblea para el progreso de las ciencias*, „El Imparcial” 10.08.1908, s. 3.

charakter trwającej niemal cztery dekady dwudziestowiecznej dyktatury wojskowej. Historycy tacy jak Michael Richards i Paul Preston otwarcie rozpatrują frankizm jako „siłę kolonizującą”¹³. W swojej biografii Caudilla Paul Preston podkreśla również znaczenie doświadczeń generała Franco, zdobytych w afrykańskich koloniach i przeniesionych po wojnie domowej do polityki wewnętrznej Hiszpanii¹⁴. W tym kontekście bardzo znaczący wydaje się również rasowy wydźwięk konfliktu ideologicznego, jaki doprowadził do wybuchu wojny domowej w 1936 roku¹⁵. Represyjne i kolonialne strategie były stosowane w stosunku do przeciwników ideologicznych przez cały okres trwania dyktatury, w szczególności zaś wobec kultur minoryzowanych, do których należy kultura katalońska, reprezentowana przez debiutującą na początku demokratycznej transformacji Carme Rierę. Choć niewątpliwie literatura powstająca w języku katalońskim ma swoją odrębną historię i własne cechy dystynktywne, w mojej analizie będę rozpatrywać powieść tej autorki na tle dwudziestowiecznej historii i kultury Hiszpanii. Uznaję bowiem frankizm za doświadczenie zasadnicze dla zrozumienia znaczenia postzależnościowej dyslokacji w powieści Rierę.

I wreszcie ostatni, bodaj najważniejszy argument przemawiający na rzecz proponowanego tu instrumentarium metodologicznego: w wielu współczesnych tekstach narracyjnych powstających w Hiszpanii dostrzegam szereg wątków – takich jak tożsamość subalternna i różne parametry podporządkowania, obcość i represyjność władzy, utrata historycznej sprawczości przez podmiot, czy doświadczenie pamięci jako opresywnego nadmiaru – dających się spiąć wspólną klamrą postzależności¹⁶. Jedną ze strategii artykułujących postzależność jest również dyslokacja, której obecność zamierzam wykazać w moich analizach *My zdes' emigranty* i *Una primavera per a Domenico Guarini*.

13 M. Richards, *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936–1945*, Barcelona 1999, s. 50.

14 P. Preston, *Franco. Caudillo de España*, Debolsillo, Barcelona 2011, s. 76.

15 P. Preston, *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra civil y después*, Random House, Barcelona 2011, s. 50–53.

16 Z konieczności ograniczam się tutaj do schematycznego zaprezentowania argumentów na rzecz zastosowania studiów postzależnościowych do badania współczesnej kultury hiszpańskiej i katalońskiej. Zostały one zaprezentowane szerzej w książce A. Kłosińskiej-Nachin, *Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej* (2022). W publikacji tej nie omówiono jednak analizowanych tu dwóch powieści, nie pojawia się również odwołanie do kategorii dyslokacji postkolonialnej/postzależnościowej.

Kobieta rozproszona? *My zdes' emigranty*

Książka Manueli Gretkowskiej ma charakterystyczną diarystyczno-fabularną formę, która zostaje zderzona z quasi-naukową narracją, konstruowaną wokół postaci Marii Magdaleny. Dyslokacja przybiera tu formę wątku emigracji: główna bohaterka opuściła Polskę w 1988 roku i przeprowadziła się do Paryża, gdzie zetknęła się z wieloetnicznym środowiskiem emigrantów. Niezakorzenie i wykorzenie jest więc motywem przewodnim tekstu, zaś losy bohaterów, opowiedziane pod postacią licznych anegdot i dygresji, zawsze pozostają w jakimś związku z ich krajem pochodzenia. Jest przy tym oczywiste, że sytuacja głównej bohaterki nie pozwala mówić o klasycznej dyslokacji postkolonialnej, bowiem Paryż nigdy nie był dla Polaków członem relacji hegemon – zdominowany w takim sensie, jak na przykład dla Algierczyków czy Tunezyjczyków. Ulokowanie emigracyjnego wątku w Paryżu nieuchronnie ewokuje jednak polską emigracyjną martyrologię, skonfrontowaną z nieheroiczną i często trywialną opowieścią Gretkowskiej, co sytuuje ją w orbicie badań nad postzależnością. W mojej analizie zamierzam najpierw przyrzeć się dyskursywnym strategiom konstruowania postzależności, aby następnie sprecyzować znaczenie dyslokacji, biorąc pod uwagę jej postzależnościowe implikacje.

Po lekturze recenzji *My zdes' emigranty* oraz kilku pogłębionych analiz tego tekstu można dojść do wniosku, że w zasadzie jest on odczytywany jako postzależnościowy i to na długo zanim studia nad postzależnością zostały powołane do życia¹⁷. Ciekawą lekturę *My zdes' emigranty* znaleźć można w recenzji Heleny Zaworskiej, gdzie daje się wyczuć niesmak i wyrzut recenzentki kierowany pod adresem głównej bohaterki, „która oddaje się gonitwie po kulturach i religiach” i wybiera „bohemiański styl”, uciekając tym samym „od przymusu mieszkania w Ojczyźnie, leżącej niewygodnie na rozdrożu dziejów”¹⁸. Abstrahując od wartościującej wymowy recenzji Zaworskiej, inauguruje ona takie interpretacje tekstu Gretkowskiej, w których nacisk pada na uwolnienie postaci od balastu narodowej tożsamości, ukształtowanej przez długotrwały opór wobec obcej dominacji. I tak na przykład Aleksander Fiut dostrzega w książce Gretkowskiej „zerwanie z narodową wspólnotą”, wynikające z potrzeby jednostki, „która pragnie być wolna od wszelkich zależności”¹⁹ zaś Oksana Weretiuk sytuuje ją w tradycji Gombrowiczowskiej, wyśmiewającej polskie walki wyzwolencze²⁰.

17 Zob. D. Kozicka, *My zdes' emigranty? Polski pisarz w „podróży służbowej”*, [w:] *Narracje migracyjne...*, s. 89–106. Studium wprawdzie nie jest poświęcone tekstowi Gretkowskiej, ale autorka dostrzega jego postzależnościowy potencjał.

18 H. Zaworska, *Manuela w krainie czarów*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 227, s. 15.

19 A. Fiut, *Być (albo nie być) środkowoeuropejczykiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 310.

20 O. Weretiuk, *Wchodzimy, wracamy czy wyrzekamy się Zachodu (Milan Kundera, Manuela Gretkowska, Wolodymyr Dibrowa)*, „Akcent” 2003, nr 4(94), s. 72.

Recenzja Zaworskiej z 1991 roku obnaża jednocześnie trwanie opresywnej narracji wspólnotowej, aktywowanej przez postzależnościowy motyw emigracji: „Książka nie ma nic wspólnego z emigracją” – powiada recenzentka i odmawia bohaterce (i autorce) statusu emigranta, odwołując się przy tym do niedopowiedzianego powinnościowego etosu, wpisanego w losy polskiego uchodźcy. Przywołuję te interpretacje, ponieważ wydobywają one określone sensy z narracji Gretkowskiej czytanej zawsze w zwarciu z innymi opowieściami, toczącymi swój żywot poza tekstowym uniwersum *My zdes' emigranty*. W przytaczanych analizach rolę pozatekstowej narracyjnej matrycy pełni tradycja Wielkiej Emigracji, z wielkimi wieszczami i towarzyszącą jej eksplozją poezji romantycznej, oraz – ogólniej – polska narracja narodowo-wyzwoleńcza. Na tę szczególną kontrapunktyczność postzależnościowych tekstów zwraca uwagę Przemysław Czapliński: „(...) wypowiedź jest tu zawsze odpowiedzią i sama chwilę później wywołuje następny respons”²¹. W tym sensie *My zdes' emigranty* podejmuje próbę wyrowadzenia tożsamości bohaterki poza polską kulturę, choć – paradoksalnie – poza jej ramami próba ta pozostanie niezauważalna.

Wspomniany powyżej Przemysław Czapliński sformułował interpretację *My zdes' emigranty*, w której przypisuje książce Gretkowskiej istotne miejsce w prozatorskiej twórczości końca XX wieku. Krytyk dopatruje się w niej początku opowieści „Kobiety Rozproszonej”²². To kobieta o ruchomej tożsamości, wypełniająca ją dowolnymi treściami, wbrew ustalonym i jednolitym wzorcom identyfikacyjnym. W przeciwieństwie do *Wojny polsko-ruskiej* Masłowskiej – powieści powstałej zaledwie dekadę później – bohaterka *My zdes' emigranty* jest w stanie prowadzić swą tożsamościotwórczą narrację w sposób autonomiczny:

Aby snuć taką opowieść, trzeba wierzyć, iż samodzielnie decydujemy o swojej przynależności do macierzystej kultury. Tożsamość narodowa, język, patriotyzm, wyznanie, obyczaje okazują się w takim ujęciu wnętrzem do wymiany, zaś stwarzana podmiotowość – ruchomą konstrukcją, którą można wielokrotnie przekształcać. Podstawowym zaś warunkiem wprowadzania się do nowej, wybieranej przez siebie kultury, jest samodzielne snucie opowieści i kontrolowanie znaków tożsamości²³.

Wbrew diagnozie polskiego krytyka twierdzę, że bohaterka Gretkowskiej nie snuje samodzielnie swojej opowieści i nie jest kobietą w pełni „rozproszoną”. To właśnie w tych negatywnych cechach chciałabym poszukać klucza do

21 P. Czapliński, dz. cyt., s. 45.

22 Tenże, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 102.

23 Tenże, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 272–273.

postzależności interesującego mnie tekstu, dopowiadając do istniejących odczytań pewną szczególną właściwość. Narracja *My zdes' emigranty* toczy się w warunkach niepełnej wolności i jest kontrapunktyczna wobec historii wspólnotowej, której fantomowa obecność stanowi ogólny kontekst dla opowieści bohaterki, narzucając jej specyficzny rytm. Dzieje się tak dzięki formie dziennika, określającej chronologiczną ramę dla relacjonowanych wydarzeń. Pierwsze wpisy w diariuszu dotyczą jesieni i zimy 1988 roku oraz wiosny 1989 roku; następne – maja, września i października 1989 roku, po czym notatki narratorki opatrzone są datami dziennymi, z których ostatnia to 22 lipca 1990 roku. Nietrudno dostrzec, że czytelnik paryskiej historii bohaterki zostaje skonfrontowany ze szczególną chronologią. Po pierwsze posiada ona swoją dynamikę, polegającą na stopniowym przejściu od dat obejmujących szersze i bardziej ogólne okresy do węższych i uszczegółowionych zakresów. Po drugie okres, którego dotyczy opowieść, przypada na czas polskiej transformacji, z wszystkimi jej istotnymi etapami: odbywającymi się od drugiej połowy września 1988 roku spotkaniami w Magdalence, obradami Okrągłego Stołu, toczącymi się od lutego do kwietnia 1989 roku, wyborami z czerwca 1989 roku oraz początkiem planu Balcerowicza w 1990 roku. Dziennik narratorki nawiązuje do tych wydarzeń na dwa pozornie sprzeczne sposoby. Pierwszy polega na przywołaniu określonych dat – na przykład wiosna 1989 – i wypełnieniu tego czasu wydarzeniami, które nie mają żadnego związku z toczącymi się w Polsce wydarzeniami o dużej historycznej doniosłości. Tak dzieje się przy okazji wpisu z wiosny 1989 roku: „Najciekawsze w telewizji francuskiej są reklamy, a właściwie zgadywanie, co jest reklamowane”²⁴. We francuskiej telewizji uwagę narratorki przyciągają „ładne, zaskakujące i kolorowe”²⁵ reklamy, choć nie ma wątpliwości co do tego, że obrady Okrągłego Stołu były relacjonowane ze szczególną uwagą w zachodnich mediach. Drugi sposób przywoływania wspólnotowej historii polega na wyeliminowaniu dat szczególnie istotnych dla współczesnej Polski. I tak na przykład pomiędzy majem a wrześniem 1989 roku nie znajdziemy żadnego wpisu, choć już kolejne lato zrelacjonowane zostało z zaskakującą szczegółowością. Ta znacząca chronologiczna dziura pozwala narratorce pominąć milczeniem wybory z czerwca 1989 roku. Podobnie rzecz się ma z 1 i 11 listopada – daty te nie pojawiają się w diariuszu narratorki. Obydwie opisane tu strategie sugerują na różne sposoby, że paryska autobiografia z *My zdes' emigranty* konstruuje się poza wspólnotową historią i narracją. W gruncie rzeczy jednak ujawniają, że nowa tożsamość jest z nimi sprzężona w nierozzerwalnym uścisku.

Proces „rozproszenia” bohaterki Gretkowskiej nie może więc być uznany za dokonany, ponieważ jest on funkcją macierzystej kultury i przebiega w jej sztywnych ramach. Równoległe do zrywania z polskością – rozumianą jako monolityczna

²⁴ M. Gretkowska, *My zdes' emigranty*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003, s. 22.

²⁵ Tamże, s. 22.

tożsamość ukształtowana w ogniu walki przeciwko zależności – w *My zdes' emigranty* toczy się proces o wektorze przeciwnym, zmierzający do włączenia tworzącej się autobiografii w obręb innej kultury, której emblematyczną postacią jest Maria Magdalena, kobieta nawrócona i skierowana na właściwą ścieżkę przez Chrystusa. Zauważmy, że motywem, który intryguje narratorkę jest przemiana biblijnej postaci:

Maria Magdalena grzesznica; nawrócona, oczyszczona z demonów, pokutująca i unoszona siedem razy do Nieba – czy nie odpowiada to schematowi inicjacji, prowadzącej poprzez oczyszczenie, pokutę i odpowiednie praktyki magiczne do nowego stanu duszy²⁶.

Studując sekrety i zawłości historii świętej grzesznicy, bohaterka mierzy się z pismami gnostyków, ewangelistów i bardziej współczesnych badaczy; a wszystko to pod opiekuńczym okiem francuskiego profesora na wydziale antropologii paryskiej wyższej uczelni.

Przypominam te elementy biografii bohaterki, ponieważ ich proste zestawienie pozwala unaocznic znaczenie dyslokacji w *My zdes' emigranty* oglądanej w świetle specyficznej postkolonialności, jaką jest kategoria postzależności. Postać Gretkowskiej, podążając śladami Marii Magdaleny, podejmuje próbę przejścia od jednej tożsamości do drugiej, zaś zawieszona w tekście dialektyka miejsca jest odbiciem tego doświadczenia. Bohaterka podejmuje trud napisania nowej autobiografii, aby włączyć się w uniwersalny bieg historii i czerpać pełnymi garściami z jej rozległych kulturowych i naukowych zasobów. Doświadczenie to nosi znamiona rytuału inicjacyjnego, z jego kolejnymi etapami, takimi jak egzaminy wstępne na uczelnię, rozmowa z promotorem, zbieranie materiałów i ostateczna akceptacja rozprawy przez francuskiego profesora. Jednocześnie przypomina ono sytuację podmiotu wywodzącego się z kraju postkolonialnego w takim sensie, że PRL przedstawiony zostaje jako historia niemożliwa do kontynuowania, jakby zablokowana²⁷: „Był to po prostu kolejny rok w PRL i stwierdziłam, że następny rok w kraju byłby nie do

²⁶ Tamże, s. 63.

²⁷ Zob. A. Memmi: „[...] the most serious blow suffered by the colonized is being removed from history”, cyt. za Georg M. Gugelberger, *Postcolonial Studies*, [w:] *Contemporary Literary & Cultural Theory*, red. M. Groden, M. Kreiswirth, I. Szeman, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2012, s. 384. Jedną z najbardziej dosadnych metafor historii PRL-u, ujmujących ten czas historii Polski jako historię zablokowaną, znajdziemy w *Niskich Łąkach* Piotra Siemiona, gdzie jeden z bohaterów „siedział w nysce jak w klatce, drucianej klatce Faradaya, do której nie dochodzą sygnały radiowe innych cywilizacji ani w ogóle żadne impulsy energii, gdzie nic się nie dzieje i właściwie można tak sobie siedzieć” (P. Siemion, *Niskie Łąki*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000, s. 44).

zniesienia”²⁸. Paryż natomiast uosabia zachodni świat, w którym – zgodnie z diagnozą Fukuyamy²⁹, sformułowaną w 1989 roku – historia się skończyła i nie zmierza już ku kolejnemu, bardziej doskonałemu stadium „(...) Francuzi jedzą, piją i myślą jedynie o jedzeniu i picu. Żadnych problemów”³⁰. Na poziomie estetycznym taka konceptualizacja nowej tożsamości otwiera drogę do postmodernistycznych strategii dyskursywnych (np. kolaż, zabawa konwencjami, gry intertekstualne). Jednak postmodernistyczna formuła nie wyczerpuje znaczeń tekstu Gretkowskiej, jeśli nie weźmie się pod uwagę jej postzależnościowych implikacji. Sądzę, że w *My zdes’ emigranty* – pod powierzchnią trywialnej konwencji narracyjnej – toczy się opowieść o szczególnym skolonizowaniu podmiotu wywodzącego się z Europy Środkowej.

Nieprzypadkowo użyłam pojęcia „Europa Środkowa”. Sądzę, że postzależnościowa wymowa książki Gretkowskiej, nabierająca sensów wokół kategorii dyslokacji, zyskuje szersze znaczenia w zderzeniu z tym właśnie pojęciem. Aleksander Fiut przypomina, że pojawiło się ono pod piórem emigrantów i dysydentów i obarczone jest politycznym podtekstem³¹. We wczesnych latach 80. XX wieku intelektualści pokroju Milana Kundery „wymyślają” Europę Środkową w opozycji do stigmatyzującego pojęcia „Europy Wschodniej”, które po II wojnie światowej stłumiło związki tej części kontynentu z zachodnią cywilizacją³². Pojęcie Europy Środkowej rodzi się więc z pragnienia bycia częścią kulturowego paradygmatu Europy Zachodniej i wyparcia poczucia gorszości, wynikającego z wieloletniej dominacji Związku Radzieckiego. W owym czasie debata na temat Europy Środkowej była w pewien sposób modna również wśród zachodnich myślicieli, co stało się okazją dla polskich intelektualistów, aby zmanifestować swą przynależność do europejskiej wspólnoty po latach izolacji³³.

Jak widać, pojęcie Europy Środkowej cechuje pewna zasadnicza relacyjność. Analizowany tu tekst Manueli Gretkowskiej ujawnia, że tożsamość głównej bohaterki kształtuje się w relacji między Wschodem a Zachodem, przywołując na myśl pojęcia Europy Środkowej. Dlatego też kategoria dyslokacji o postkolonialnych konotacjach okazuje się skuteczna w obnażaniu postzależnościowego trzonu tożsamości w *My zdes’ emigranty*. To szczególne lawirowanie między Wschodem a Zachodem, typowe dla podmiotu wywodzącego się z Europy Środkowo-Wschodniej,

²⁸ M. Gretkowska, dz. cyt., s. 8.

²⁹ F. Fukuyama, *Koniec historii*, przekł. T. Bieroń, M. Wichrowski, Wydawnictwo Zysk i Spółka, Poznań 1996.

³⁰ M. Gretkowska, dz. cyt., s. 23.

³¹ A. Fiut, dz. cyt., s. 22.

³² M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, [w:] M. Kundera, A. Zagajewski, J. Kis, F. Bondy, G. Nivat, L. Szaruga, *Zachód porwany. Eseje i polemiki*, Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 1984, s. 9.

³³ A. Fiut, dz. cyt., s. 13–16.

znane jest w piśmiennictwie jako przejaw podwójnego skolonizowania, polegającego na jednoczesnym uzależnieniu od wschodniego imperium oraz od zachodniej myśli, wobec której ta część Europy stanowi bierną strefę eksportu idei³⁴. W tekście Gretkowskiej kulminacyjnym momentem, w którym do głosu dochodzi pochodzenie bohaterki z terenów ścierających się stref wpływów, jest zakończenie dziennika głównej bohaterki, rozgrywające się w podwójnie znaczącym dniu 22 lipca. Wtedy właśnie, w środku lata, promotor dzwoni do jej domu, aby zakomunikować radosną nowinę:

Dzwonił twój profesor.

– Nie? – wykrztusiłam.

– Co, nie? Dzwonił i powiedział, i powiedział... że akceptuje twoją pracę, dużo się z niej dowiedział i będzie cię bronił przed komisją³⁵.

Bohaterka jest oszołomiona, ponieważ jej naukowe rozważania znalazły akceptację francuskiego profesora. Dopelnieniem całości jest data wydarzenia, odsyłająca wprost do święta Marii Magdaleny, zaś w sposób implicytny nasuwająca skojarzenia z najważniejszym świętem państwowym z czasów Polski Ludowej. Przemiana się więc dokonała, ale ślad dawnej zależności pozostaje na trwale zapisany w tożsamości, która – choć nie ustaje w wysiłkach, aby wymyślić się na nowo – jednocześnie oddaje się pod opiekę autorytetu, o którego akceptację usilnie zabiega. Dla podmiotu naznaczonego doświadczeniem dominacji pochwała płynąca z centrum pozostaje źródłem największej radości, a zarazem kulminacją wszelkich starań. W tym też momencie kończy się narracja *My zdes' emigranty*.

Una primavera per a Domenico Guarini. Oswajanie traumy

Debiutancka powieść Carme Riery ukazała się w 1980 roku, zaś rok później światło dzienne ujrzało jej hiszpańskie tłumaczenie, zrealizowane przez Luisę Cotoner przy udziale samej autorki³⁶. W katalońskiej powieści postzależnościowa dyslokacja przybiera nieco inną niż u polskiej autorki formę: główna bohaterka, młoda dziennikarka Isabel Clara, udaje się w podróż z Barcelony do Florencji, aby śledzić proces Domenica Guarini, oskarżonego o zniszczenie obrazu Sandra Botticellego *La Primavera*, znanego w Polsce jako *Wiosna*. Nie emigracja więc, lecz podróż,

34 S. Tötösy de Zepetnek, *Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture*, [w:] *Comparative Central European Culture*, red. S. Tötösy de Zepetnek, Purdue University Press, West Lafayette, s. 8.

35 M. Gretkowska, dz. cyt., s. 141.

36 A. Amorós, *Nueva palabra de mujer*, „ABC” 13.02.1982, s. III.

motyw, któremu w tekstach Riery często towarzyszy refleksja tożsamościowa³⁷. Podobnie jak w *My zdes' emigranty* tożsamość w *Una primavera per a Domenico Guarini* jest performatywem, kształtującym się w relacji, której jednym biegunem jest narodowa wspólnota oglądana w wymiarze historycznym i społecznym, drugim zaś kultura inna. O Florencji, gdzie dzieje się współczesna akcja powieści, czytamy, że po jej ulicach spacerowali Petrarca, Boccaccio, Dante, Botticelli, Poliziano, Michał Anioł i Wawrzyniec Wspaniały³⁸. Jak widać, kultura, z jaką zostaje skonfrontowana bohaterka, to fundament europejskiego renesansu. Również temporalność powieści nawiązuje do okresu włoskiego *Quattrocento*: Isabel Clara przybywa do Florencji w 1979 roku, czyli pięć wieków po tym, jak Botticelli namalował *Wiosnę*. Tym samym doświadczanie Isabel Clary staje się częścią pewnego cyklu, którego znaczenie staje się zrozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę zarówno obraz florenckiego mistrza jak i współczesny kontekst powieściowy, odsyłający do czasu hiszpańskiej transformacji oraz, poprzez autobiograficzne retrospekcje, do okresu frankizmu. Dla bohaterek Gretkowskiej i Riery koniec czasu zależności – rozumianego jako okres rządów autorytarnych – oznacza więc konieczność wyjścia z kultury własnej, a zarazem potrzebę zajęcia miejsca wobec kultury przedstawianej jako uniwersalna. Tak jak w przypadku tekstu Gretkowskiej w mojej analizie *Una primavera per a Domenico Guarini* chciałabym wpierw pochylić się nad przejawami postzależności, aby następnie przyrzeć się znaczeniom dyslokacji z uwzględnieniem perspektywy postzależnościowej³⁹.

Isabel Clara przybywa do Florencji w ciąży. Mając na uwadze czas akcji, można wysnuć wniosek, że niewyjawionym zamiarem bohaterki jest podjęcie decyzji związanej z jej stanem⁴⁰. W wymiarze symbolicznym oznacza to natomiast, że

37 F. Bartrina, *El viaje y la construcción de la subjetividad: Una primavera per a Domenico Guarini y Joc de miralls*, [w:] *El espejo y la máscara. Veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*, red. L. Cotoner, Destino, Barcelona 2000, s. 97.

38 Korzystam jednocześnie z wydania katalońskiego i hiszpańskiego: C. Riera, *Una primavera per a Domenico Guarini*, Edicions 63, Barcelona 2014, wydanie elektroniczne; C. Riera, *Una primavera para Domenico Guarini*, przekł. L. Cotoner, Montesinos Editor, Barcelona 1981, s. 119. Z uwagi na elektroniczny format katalońskiego wydania przy kolejnych cytatach ograniczę się do lokalizacji cytatów w wydaniu hiszpańskim.

39 Kiedy ukazała się powieść Riery, w szczególności jej hiszpańskie tłumaczenie, recenzenci zwracali szczególną uwagę na feministyczny rys tekstu oraz na eksperymenty językowe autorki (R.M. Pereda, *Carme Riera: „Yo me sé la receta para un ‘best-seller’ de mujeres”*, https://elpais.com/diario/1982/02/03/cultura/381538806_850215.html [dostęp: 6.06.2022]; A. Amorós, dz. cyt.). Choć aspekty te nie pozostają bez związku z postzależnościowym wydzźwiękiem tekstu, z konieczności ograniczę się do zasygnalizowania pewnego tylko wymiaru postzależności, związanego z oswajaniem traum z przeszłości.

40 W 1979 roku aborcja była dopuszczalna we Włoszech. W Hiszpanii natomiast obowiązywały wówczas restrykcyjne regulacje prawne z czasów frankizmu.

kobieta musi stawić czoło bagażowi doświadczeń, jaki przywozi z sobą do Florencji. I tu pojawia się miejsce na retrospekcje, przywołujące czas dzieciństwa przypadającego na okres frankistowskich rządów i opresywnej moralności. Ta sfera powieściowej temporalności przebija przez narrację, pełniąc rolę palimpsestu, nad którym nadpisywana jest współczesna historia bohaterki. W przeciwieństwie jednak do tekstu Gretkowskiej, w którym nawiązanie do tożsamości naznaczonej doświadczeniem wspólnotowym przybiera postać fantomową, w powieści Riera przeszłość jest traumą, poddającą się procesowi symbolizacji. W tej właśnie właściwości upatruję specyfikę dyskursu postzależnościowego katalońskiej powieści.

Przyjrzyjmy się trzem istotnym momentom z dzieciństwa Isabel Clary. Pierwszy z nich dotyczy koszmaru, w którym pojawia się przerażająca postać, wkradająca się przez okno do pokoju dziewczynki:

(...) cień zza okna otwiera okiennice, wchodzi, zbliża się do mojego łóżka... Jest zdeformowaną maską o bezzębnym uśmiechu...

– Ty i ja musimy porozmawiać, Claro.

Ciągnie mnie za opuszki palców, paznokcie mi rosną i rosną aż zahaczają o pomalowane wapnem ściany. Drzę, szczękam zębami, trzęsę się od stóp do głów. On tańczy wokół mnie. Czuję jego cuchnący oddech. Zatrzymuje się, aby zapalić pochodnię. Dotyka mnie, szukając miejsca, gdzie ją wbić, wybiera dokładnie miejsce grzechu⁴¹.

Frankistowska moralność demonizowała sferę cielesności i seksualności człowieka i koszmar bohaterki stanowi traumatyczną odpowiedź na oficjalny przekaz z czasów dyktatury, reprodukowany i potęgowany przez konserwatywną rodzinę Isabel Clary. Jednocześnie sformułowanie „miejsce grzechu” pokazuje, że ciało dziewczynki zostaje zawłaszczone przez umoralniającą retorykę, która sprawia, że znajduje się ono pod kontrolą złowieszczych sił, wzbudzających w niej poczucie winy. W istocie ten ostatni afekt dominuje we wspomnieniach z dzieciństwa Isabel Clary. Ich punktem kulminacyjnym okazuje się inne bolesne wspomnienie, dotyczące nieszczęśliwego wypadku, w wyniku którego – w obecności bohaterki – utonął jej kuzyn, Jaime. Dorosła Isabel Clara zwraca się do niego w tych słowach: „Cóż za gorzka wina prześladowuje mnie od czasu twojej śmierci? Jaki ciężar udręki mi zostawiłeś? I czemu teraz wołasz mnie do siebie tak głośno?”⁴².

Uznać więc można, że narracja powieści zmierza do ujawnienia bolesnego sekretu z przeszłości, który kładzie się cieniem na dorosłym życiu Isabel Clary.

41 C. Riera, *Una primavera para...*, s. 135. Te i inne cytaty z tekstu tłumaczone z jęz. katalońskiego przez autorkę tekstu.

42 Tamże, s. 182.

Wiele innych tekstów kultury powstających w Hiszpanii w okresie transformacji lub krótko po jego zakończeniu w zbliżony sposób konceptualizuje losy swoich bohaterów. Wspomnę tu choćby dzieła tak różne jak *El cuarto de atrás* (1978) Carmen Martín Gaité, *Un día volveré* (1982) Juana Marsé, *L'òpera quotidiana* Montserrat Roig (1982), *El pianista* (1985) Manuela Vázquez Montalbána, *Beatus ille* (1986) Antonia Muñoz Moliny czy wreszcie kultowy film Carlosa Saury *Cría cuervos* (1975). Narracja w tych tekstach konstruowana jest wokół mrocznej – niekiedy, jak w powieści Carme Riery, tragicznej – tajemnicy bohaterów; opowieść toczy się w nich meandrycznie, wśród natłoku innych historii. Bolesne retrospekcje w *Una primavera per a Domenico Guarini* są jednym z elementów świata w rozsypce, gdzie ideologie i wizje świata, takie jak radykalny feminizm, socjalizm, hedonizm czy katolicyzm, zdają się z sobą rywalizować, aby skolonizować umysł narratorki. Mamy więc do czynienia, podobnie jak w *My zdes' emigranty*, z postmodernistyczną mozaiką, która pozostaje jednak niezrozumiała, jeśli się z niej usunie historyczny kontekst frankizmu. To zarazem jeszcze jedna właściwość łącząca powieść Riery z wymienionymi wyżej tekstami.

I wreszcie trzecie wspomnienie pojawiające się w narracji *Una primavera per a Domenico Guarini*. Dotyczy nagłej śmierci ojca Isabel Clary: „Wrażenie było zbyt silne, cios niemożliwy do przyjęcia..., nie mogłam w to uwierzyć. Nie pozwolili nam iść na uroczystości pogrzebowe ani na sam pogrzeb (...)”⁴³. I znów warto przywołać inne teksty kultury, współczesne dla powieści katalońskiej autorki, gdzie śmierć/nieobecność ojca stanowi znaczący element fikcyjnego świata. Mam tu na myśli wymienione powyżej utwory *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité i *L'òpera quotidiana* Montserrat Roig oraz *Cría cuervos* Carlosa Saury, ale również film dokumentalny Jaime Chávarri pt. *El desencanto* z 1976 roku, opowiadający o dekadencji rodziny Panero: żony i trzech synów zmarłego w 1962 roku poety Leopolda Panero, członka hiszpańskiej Falangi. W jednej z pierwszych scen filmu widzimy zakrytą płótnem rzeźbę poety, wokół którego toczy się filmowa opowieść⁴⁴. Przywołuję te utwory, aby położyć nacisk na znaczenie określonego kulturowego motywu w symbolicznym imaginarium Hiszpanii tamtego okresu. Ojciec – figura obecna i nieobecna, jak w filmie Chávarriego i powieści Carme Riery (narratorka przypomina, że ojca nigdy nie było w domu) – może oznaczać zagubienie w historii i brak zakorzenienia w życiu wspólnotowym. Jego śmierć natomiast zapowiada

⁴³ Tamże, s. 149.

⁴⁴ Teresa Vilarós, autorka klasycznego studium kultury okresu transformacji, przypomina, że historia rodziny Panero, wraz z obecnym-nieobecnym ojcem, odczytywana była w chwili wejścia filmu na ekrany jako metafora Hiszpanii po śmierci Franco, zawieszona w historycznej pustce u progu *Transición*. Zob. T.M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973-1993)*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 2008 (wydanie elektroniczne).

uwolnienie zablokowanego czasu oraz rozszczelnienie modelu autorytarnego i patriarchalnego⁴⁵. Stanowi tym samym ontologiczny fundament postzależnościowej dyslokacji.

Rozpięcie powieściowej akcji pomiędzy przestrzenią frankistowskiej Hiszpanii a Florencją, z jej bogatym renesansowym bagażem, ma w powieści Riery określoną dynamikę. Gdy Isabel Clara przybywa do Włoch, zainteresowana jest sprawą tytułowego przestępcy Guariniego, co w powieściowym dyskursie przybiera formę chłodnych, zdystansowanych relacji bohaterki, pisanych w formie bezosobowej i wysyłanych regularnie do gazety. Stopniowo jednak uwaga narracji skupia się na obrazie Botticellego. Pod koniec powieści Isabel Clara kontempluje obraz włoskiego mistrza, wsłuchując się w wykład profesora uniwersyteckiego, który omawia najważniejsze interpretacje i symbolikę wszystkich dziewięciu postaci z dzieła. Jednocześnie intensyfikacji ulega warstwa autobiograficzna narracji, zaś wspomnienia bohaterki – m.in. te omawiane powyżej – układają się w kontrapunktyczną wobec rozważań profesora opowieść. Oczywiście obecność tej postaci – uosobienie kompendium dyskursywnej wiedzy i autorytetu – odsyła do tekstu Gretkowskiej, podobnie zresztą jak centralna postać z obrazu, Wiosna, która przywodzi na myśl tożsamościowe rozważania bohaterki *My zdes' emigranty* wokół Marii Magdaleny. Tak w przypadku biblijnej postaci jak i tej z obrazu Botticellego podkreśla się motyw transformacji, którą muszą przejść bohaterki analizowanych tekstów. W katalońskiej powieści motyw przemiany potęgowany jest przez wiosenną aurę obrazu oraz ledwie zasugerowaną ciężę głównej postaci z obrazu, która odsyła do biografii Isabel Clary. Jednak bohaterka Riery pozycjonuje się inaczej zarówno wobec uniwersalnego archiwum jak i wobec historii wspólnotowej niż czyni to bohaterka Gretkowskiej: „Hermes, z pomocą kaduceusza wskazuje drogę, prowadzącą do gajów z dzieciństwa, spowitych miękką mgłą, którą trzeba rozwiać, aby dostrzec staw, aby znaleźć w jego wodzie zapomniany strach i niebyłą winę”⁴⁶. Isabel Clara doszukuje się w obrazie sensów, które pozwalają jej zwrócić się ku rodzimej przestrzeni, aby leczyć osobiste traumy, mocno zakotwiczone, jak widzieliśmy, w historii wspólnotowej.

Postzależnościowa dyslokacja w *Una primavera per a Domenico Guarini* oznacza więc powrót do własnej historii z wykorzystaniem uniwersalnego archiwum kultury. W tym kontekście należy rozumieć zakończenie powieści: Isabel Clara decyduje się urodzić dziecko, czyli symbolicznie akceptuje organicznie z nią związane brzemię przeszłości, którego gotowa była się pozbyć, podróżując do Florencji. Wraca w rodzinne strony, choć wie, że nikt jej w tej decyzji nie wesprze: „To jest doświadczenie na miarę twojej samotności. Musisz sama stawić mu czoło.

⁴⁵ Zob. analiza *El cuarto de atrás* C. Martín Gaité, [w:] A. Kłosińska-Nachin, dz. cyt., s. 249–269.

⁴⁶ C. Riera, *Una primavera para...*, s. 185.

Tylko w ten sposób poczujesz, że przeszedłeś transformację⁴⁷. W efekcie przebytej przemiany bohaterka powieści Carme Riery staje się podmiotem autonomicznym i tym samym odzyskuje sprawczość w historii. Zastosowanie perspektywy postzależnościowej uwidacznia jeszcze jeden istotny sens w tekście katalońskiej autorki. Zajęcie miejsca we własnej historii jest jednocześnie wypowiedzaniem i oswojeniem traum, co można zinterpretować za pomocą narzędzi wypracowanych przez badaczy z kręgu zwrotu afektywnego⁴⁸: emocje i afekty konstytuują podmiotowość, kształtującą się w opozycji do dyskursywności, uosabianej przez profesora uniwersyteckiego.

Wnioski

Dyslokacja postzależnościowa jest strategią narracyjną, polegającą na ulokowaniu postaci na styku dwóch przestrzeni, z których jedna nosi ślady historii lokalnej, naznaczonej sytuacją zdominowania, druga zaś jest przestrzenią odblokowanej historii. Bohaterki analizowanych tu tekstów podejmują próbę ukonstytuowania nowej tożsamości z dala od swojej lokalności. Co znamienne, obydwie zwracają się ku kulturze europejskiej – pełniące rolę rozległego archiwum i epistemologicznego fundamentu – w poszukiwaniu uniwersalnych zasobów, które nadadzą sens tożsamościowej metamorfozie. W *My zdes' emigranty* rodzima historia wspólnotowa zostaje intencjonalnie wyeliminowana z tekstu. Jednocześnie narodowa tożsamość przybiera formę obecności widmowej i wyznacza specyficzny rytm w autobiograficznym dzienniku bohaterki. W nowym układzie sił podmiotowi z tekstu Gretkowskiej przypada miejsce podporządkowane, co wiązać można ze szczególnym relacyjnym statusem Europy Środkowej oraz podwójnym skolonizowaniem tej części Europy. W przeciwieństwie do *My zdes' emigranty* w powieści Carme Riery problematyczna przeszłość podlega symbolizacji i zostaje wypowiedziana jako seria traum, artykułowanych przez podmiotowość w trakcie metamorfozy, inspirowanej przez obraz Botticellego. Na bazie tego, co uniwersalne, bohaterka katalońskiej powieści wypracowuje świadomość swojej odrębności. Powieść akcentuje zarazem twórczy potencjał afektywnego ujęcia podmiotowości, która – projektując przyszłość – mobilizuje zasoby przeszłości.

Powyższe wnioski są jedynie wstępnymi rozpoznaniem, które winny zostać pogłębione, na przykład za pomocą narzędzi z kręgu krytyki feministycznej. Jest przy tym oczywiste, że przeanalizowane teksty nie dają możliwości wyciągnięcia

⁴⁷ Tamże, s. 196.

⁴⁸ Zainicjowany w humanistyce w latach 90. ubiegłego wieku zwrot afektywny kładzie nacisk na afekty i emocje jako na centralne kategorie w badaniu dyskursu. Zob. M. Glosowicz, *Zwrot afektywny*, „Opcje” 2013, nr 2, s. 24–27.

bardziej ogólnych wniosków, dotyczących sposobów artykułowania postzależnościowej dyslokacji w obydwu kulturach. W celu zbadania skuteczności zaproponowanej kategorii w ujmowaniu tożsamości rozszczepionej pomiędzy różnymi przestrzeniami w warunkach postzależności konieczne wydaje się rozszerzenie korpusu analizowanych tekstów.

Bibliografia

- Amorós Andrés, *Nueva palabra de mujer*, „ABC” 13.02.1982, s. III.
- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen, *Empire writes back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London–New York 1989. <https://doi.org/10.4324/9780203402627>
- Bartrina Francesca, *El viaje y la construcción de la subjetividad: Una primavera per a Domenico Guarini y Joc de miralls*, [w:] *El espejo y la máscara. Veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*, red. Luisa Cotoner, Destino, Barcelona 2000, s. 97–107.
- Costa Joaquín, *Quiénes deben gobernar después de la catástrofe*, [w:] *Antología de la Literatura Española del siglo XX*, red. Arturo Ramoneda, SGEL, Madrid 1996, s. 79–80.
- Czapliński Przemysław, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004.
- Czapliński Przemysław, *Języki niezależności. Jak jest artykułowana w literaturze niepodległość odzyskana przez Polskę w roku 1989?*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. Ryszard Nycz, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Universitas, Kraków 2011, s. 39–63.
- Czapliński Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Fiut Aleksander, *Być (albo nie być) środkowoeuropejczykiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Fukuyama Francis, *Koniec historii*, przekł. Tomasz Bieroń, Marek Wichrowski, Wydawnictwo Zysk i Spółka, Poznań 1996.
- Glosowicz Monika, *Zwrot afektywny*, „Opcje” 2013, nr 2, s. 24–27.
- Gosk Hanna, *Wprowadzenie*, [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Hanna Gosk, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. II, Universitas, Kraków 2012, s. 7–11.
- Gugelberger George M., *Postcolonial Studies*, [w:] *Contemporary Literary & Cultural Theory*, red. Michael Groden, Martin Kreiswirth, Imre Szeman, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2012, s. 381–386.

- Gretkowska Manuela, *My zdes' emigranty*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.
- Kola Adam F., *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 41–63.
- Kołodziejczyk Dorota, *Meta-fory, trans-lacje, hybrydy – tropy migracji w literaturze postkolonialnej*, [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Hanna Gosk, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. II, Universitas, Kraków 2012, s. 15–40.
- Kozicka Dorota, *My zdes' emigranty? Polski pisarz w „podróży służbowej”*, [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Hanna Gosk, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. II, Universitas, Kraków 2012, s. 89–106.
- Kundera Milan, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, [w:] Milan Kundera, Adam Zagajewski, János Kis, François Bondy, Georges Nivat, Leszek Szaruga, *Zachód porwany. Eseje i polemiki*, Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 1984, s. 3–20.
- Pereda Rosa María, *Carmen Riera: „Yo me sé la receta para un ‘best-seller’ de mujeres”*, https://elpais.com/diario/1982/02/03/cultura/381538806_850215.html [dostęp: 6.06.2022].
- Preston Paul, *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra civil y después*, Random House, Barcelona 2011.
- Preston Paul, *Franco. Caudillo de España*, Debolsillo, Barcelona 2011.
- Richards Michael, *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936–1945*, Barcelona 1999.
- Riera Carme, *Una primavera per a Domenico Guarini*, Edicions 63, Barcelona 2014 (wydanie elektroniczne).
- Riera Carmen, *Una primavera para Domenico Guarini*, przekł. Luisa Cotoner, Montesinos Editor, Barcelona 1981.
- Said Edward, *Kultura i imperializm*, przekł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993.
- Santos Juliá, *Anomalía, dolor y fracaso de España*, Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla-la Mancha, Ciudad Real 1997.
- Siemion Piotr, *Niskie Łąki*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000.
- Tötösy de Zepetnek Steven, *Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture*, [w:] *Comparative Central European Culture*, red. Steven Tötösy de Zepetnek, Purdue University Press, West Lafayette 2002, s. 1–32. <https://doi.org/10.2307/j.ctt6wq7hx.4>
- Vilarós Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973–1993)*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 2008 (wydanie elektroniczne).
- Weretiuk Oksana, *Wchodzimy, wracamy czy wyrzekamy się Zachodu (Milan Kundera, Manuela Gretkowska, Wolodymyr Dibrowa)*, „Akcent” 2003, nr 4(94), s. 69–78.
- Zaworska Helena, *Manuela w krainie czarów*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 227, s. 15.

Agnieszka Kłosińska-Nachin

Post-dependence dislocation: *My zdes' emigranty* by Manuela Gretkowska and *Una primavera per a Domenico Guarini* by Carme Riera

Summary

Departing from postcolonial studies and research on post-dependence, the author proposes the category of post-dependence dislocation defined as a narrative strategy consisting in locating the protagonist at the meeting point of two spaces, one of which bears the traces of a local history marked by a situation of domination, while the other one is the space of an unblocked history. In the analytical part, the author identifies the presence of post-dependence dislocation in two texts, namely in *My zdes' emigranty* by Manuela Gretkowska and *Una primavera per a Domenico Guarini* by Carme Riera, a Catalan author. The female protagonists of these texts turn to European culture – which bears the characteristics of a universal reservoir of knowledge and epistemological foundation – in search of resources that will give meaning to their identity metamorphosis. At the same time, the post-dependence dislocation allows for capturing the specific positioning of the subject in relation to local history.

Keywords: comparative literature, Catalan literature, Francoism, post-dependence studies, Manuela Gretkowska, Carme Riera

Agnieszka Kłosińska-Nachin – dr hab., hispanistka związana z Katedrą Filologii Hiszpańskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się modernizmem hiszpańskiego obszaru językowego, twórczością prozatorską Miguela de Unamuno, literaturą porównawczą polską i hiszpańską, w szczególności okresu transformacji obu krajów. Autorka licznych studiów w języku polskim, francuskim i hiszpańskim poświęconym współczesnej prozie polskiej i hiszpańskiej, m.in. monografii: *Monólogo interior. Técnica narrativa y visión del mundo* (2001), *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana* (2012) oraz *Pogłoty. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej* (2022).

Anna Wendorff*

 <https://orcid.org/0000-0003-0829-6603>

La presencia de Jacek Dehnel en España

Resumen

El artículo abarca varias cuestiones acerca de la presencia de Jacek Dehnel en España. Por un lado, se remite a las referencias a España en sus escritos: la familia de Francisco de Goya en la novela *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* (Editorial W.A.B., Varsovia 2011), así como dos mapas: España Antigua y España Moderna en el libro *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczyh* (Biblioteca Nacional, Varsovia 2012). Por otro lado, trata de la traducción al castellano de obras de Dehnel como la novela *Lala* (Editorial W.A.B., Varsovia 2006), traducida al español como *El jardín de Lala* (Duomo ediciones, Barcelona 2012) por Jerzy Sławomirski y Anna Rubió, y también ocho poemas del poeta incluidos en el volumen *Poesía a contragolpe. Antología de poesía polaca contemporánea (autores nacidos entre 1960 y 1980)*, seleccionada y traducida por Abel Murcia, Gerardo Beltrán y Xavier Farré (Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2012). Además, se analiza uno de los poemas de la antología, el titulado *El abogado Federico G. L. dicta una citación*.

Palabras clave: Jacek Dehnel, *El jardín de Lala*, España, Francisco de Goya, traducción literaria

* Dra., Universidad de Łódź, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, c. Pomska 171/173, 90-236 Łódź; anna.wendorff@uni.lodz.pl

En los últimos años se ha publicado en España una cuantiosa cantidad de textos de literatura polaca contemporánea, concretamente de la llamada literatura polaca más joven, es decir, la escrita por autores nacidos en los años 70 y 80 del pasado siglo. Entre otros, podríamos mencionar la prosa de Dorota Masłowska (*Blanco nieve, rojo Rusia*, Mondadori, 2005, trad. Joanna Orzechowska), Michał Witkowski (*Lovetown*, Anagrama, 2011, trad. Joanna Albin; *Drwal* en versión castellana *El leñador*, trad. Francisco Javier Villaverde y catalana *El Llenyater*, trad. Marta Cedro y Guillem Calaforra, ambos en la editorial Rayo Verde en 2013), así como obras del autor sobre el que trata este artículo, Jacek Dehnel (*El jardín de Lala*, Duomo Ediciones, 2012, trad. Jerzy Sławomirski y Anna Rubió). A partir de esta premisa y en este sentido, cabe afirmar que tampoco ha quedado rezagada la presencia de la poesía, de lo que es excelente testimonio el libro *Poesía a contragolpe. Antología de poesía polaca contemporánea (autores nacidos entre 1960 y 1980)*, publicada en Prensas Universitarias de Zaragoza en 2012, en la traducción de Abel Murcia, Gerardo Beltrán y Xavier Farré.

Al hilo del contexto de la joven literatura polaca, así como en su calidad de objeto de traducción a la lengua española, estudiaremos en nuestro artículo la obra de Jacek Dehnel, tanto la versión traducida de su novela *Lala* como los ocho poemas que se encuentran en la antología antes mencionada; a saber: [*Ven a trazar el mapa. Aquí estamos, helados*], *Sarcófago de los esposos de maestro etrusco desconocido, VI a. n. e.*, *Ciudades lejanas, Simetría*, [*Desde que no sé dónde vives, a qué dirección*], *Deshielo*, [*Incluso si subiera al tren y atravesara ahora*] y *El abogado Federico G. L. dicta una citación*. Asimismo, podría añadirse que Jacek Dehnel resulta ser un caso curioso ya que, aparte de poeta, prosista, pintor y autor de un libro sobre Goya, también es traductor y gran comentador de lenguas y traducciones (p. ej. el tomo de artículos *Młodszy księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu* o el poemario *Języki obce*), lo que implicará que indagemos con la doble óptica de atender a un proceso de traducción, siempre en camino de “ida y vuelta”. En el artículo analizaremos la presencia de la obra y de este autor en España, así como algunos elementos que dentro de su literatura denotan una clara influencia de la cultura española, hecho relevante para la traducción de la misma. Nos enfocaremos sobre todo en libros suyos como *Lala*, *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* y *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczych*, así como en la traducción de sus poemas en *Poesía a contragolpe. Antología de poesía polaca contemporánea (autores nacidos entre 1960 y 1980)*.

Jacek Dehnel es escritor, autor tanto de formas poéticas (*Żywoły równoległe, Wyprawa na południe, Brzytwa okamgnienia, Ekran kontrolny, Rubryki strat i zysków, Najdziwniejsze*; etc.), como prosísticas (*Kolekcja, Balzakiana, Matka Makryna, Dziennik roku chrystusowego, Krivoklat, Ale z naszymi umarłymi*; etc.), e igualmente se ha dedicado al ejercicio de la traducción; por ejemplo, ha traducido a autores como Philip Larkin, Kārlis Vērdiņš, Henry James, Francis Scott Fitzgerald

o Edmund White. Como el propio autor destaca en sus entrevistas, la traducción enseña mucha disciplina; en su opinión, no hay lectura más atenta que la propia traducción. Dehnel también es pintor, como revela en un artículo autobiográfico titulado *Sztuka filtrowania szumu. O malarstwie, czyli historia pewnego rozczarowania*.¹ Siempre se vio a sí mismo como pintor y pensó que esa sería su profesión, dada su fascinación por la pintura desde la niñez y, sin duda, la influencia de la madre del artista, la pintora Anna Karpińska-Dehnel. Según comenta el autor, de niño dibujaba trípticos y polípticos, no necesariamente de carácter religioso.

Este interés por la pintura también se manifiesta en su literatura; por ejemplo, una de las referencias más directas a España se halla en su novela *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*² (Saturno. Pinturas negras de la vida de los hombres de la familia Goya), una historia sobre la difícil relación entre un padre y su hijo, Francisco de Goya, pintor y grafista español del período romántico, carismático y dominante y su hijo, Javier de Goya y Bayeu, un artista delicado e introvertido. Como admite Dehnel, echó mano de sus experiencias frente al caballete³ mientras escribía esta novela, aunque también hubo de prepararse a través de una exhaustiva investigación, un trabajo de archivo, una especie de exploración histórica, y lograr así acceder a biografías, documentos, cartas, etc. En la cubierta del libro⁴ aparece el cuadro *Saturno devorando a su hijo*, una de las Pinturas negras (1819-1823), llamadas de este modo a causa de una paleta de colores con negros y grises predominantes, y por su carácter pesimista. El cuadro forma parte de una serie de catorce obras murales de Goya, pintadas con la técnica de óleo *al secco* (sobre paredes recubiertas de yeso), que fueron creadas para decorar los muros de la Quinta del Sordo, la casa de Goya. Posteriormente, estos murales fueron trasladados a lienzo por Salvador Martínez Cubells y, en la actualidad, se conservan en el Museo del Prado de Madrid. En el libro se encuentran las reproducciones de los cuadros junto a las écfasis (representación verbal de una representación visual) de los cuadros de Goya, sobre todo de las *Pinturas negras*. Lo interesante es que, en las écfasis, se tomaron en consideración también algunos de los pentimentos (alteraciones técnicas aplicadas por el pintor para corregir elementos en la composición de la obra) y transformaciones a los que se sometieron estos cuadros.

El profesor Juan José Junquera escribió, por encargo del Museo del Prado, acerca de las *Pinturas negras* de Goya, siendo el primero en advertir que el ciclo de frescos fue probablemente confeccionado por otra persona. Son diferentes los motivos que aduce

1 J. Dehnel, *Sztuka filtrowania szumu. O malarstwie, czyli historia pewnego rozczarowania*, "Gazeta Wyborcza" 18.04.2020.

2 J. Dehnel, *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011.

3 J. Dehnel, *Sztuka...*

4 J. Dehnel, *Saturn...*

Junquera para afirmar que Goya pudo no haber pintado estos frescos. Entre otras razones, arguye, en primer lugar, que algunos de los caprichos y caricaturas probablemente fueron destruidos durante la reconstrucción de la Quinta del Sordo; en segundo lugar, que el inventario de las pinturas de la casa elaborado por Antonio de Brugada es una falsificación, ya que contiene palabras que no existían en el español de entonces; en tercer lugar, que la parte de la casa, en la que fueron pintados los frescos, habría sido construida en 1830, después de la muerte de Francisco de Goya (1828).⁵

Una reciente teoría ha querido atribuir la autoría de las *Pinturas negras* a Javier de Goya (hijo del pintor), basándose precisamente sobre la hipótesis de Junquera presentada en el libro de Dehnel *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzny z rodziny Goya* que, sin embargo, no se ha traducido aún al español. Según me explicó Xavier Farré, traductor literario del polaco y del esloveno, en una entrevista personal, cuando se trata de narrativa, se encargan más traducciones del esloveno que del polaco, ya que la poesía y el ensayo son lo más solicitado en esta lengua.⁶ Por lo que respecta al libro, los personajes son auténticos: Goya, su esposa, su hijo, la nuera, el nieto, la esposa del nieto, el bisnieto, la duquesa de Alba, Zapater, Leocadia con los niños, los sucesivos reyes de España. Igualmente, los acontecimientos históricos, anécdotas, fragmentos citados de las cartas. No obstante, gran parte del libro es una fabulación, basada en los fragmentos sobre la vida y la obra de Goya, que han llegado hasta nuestros días. Sobre Javier, hijo de Goya, el personaje central de la novela de Dehnel, no se sabe casi nada, puesto que no se recuperaron sus diarios, cartas o notas, salvo que aceptemos la hipótesis de Junquera, esto es, que Javier de Goya habría pintado las pinturas negras, atribuidas casi siempre a su padre.

Además, en el libro encontramos un fragmento del poema patriótico de Juan Bautista Arriaza del año 1808, *Profecía del Pirineo*. Nigel Glendinning, erudito y toda una autoridad en el tema de Goya, afirma que el pintor conocía el poema de Arriaza y que su cuadro *El Coloso* se habría basado precisamente en él.⁷ Veamos un fragmento del poema:

Ved, que sobre una cumbre
Del aquel anfiteatro cavernoso,
Del sol de ocaso á la encendida lumbre
Descubre alzado un pálido Coloso,
Que eran los Pirinéos
Basa humilde á sus miembros gigantëos.⁸

⁵ J. Dehnel, *Od autora*, [en:] idem, *Saturn...*, p. 266.

⁶ X. Farré, comunicación personal, 9 de mayo de 2014.

⁷ N. Glendinning, *Goya and Arriaza's «Profecía del Pirineo»*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1963, vol. 26, núm. 3-4, pp. 363-366.

⁸ J. Dehnel, *Saturn...*, p. 80.

Asimismo, al final del libro se encuentra un glosario de términos en español usados en la novela, por ejemplo, ‘majo/maja’, ‘sainete’ o ‘seguidilla’, así como también la traducción del poema de Arriaza.

En Dehnel, España aparece también en su creación *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczycy*⁹ (Cosmografía o treinta apócrifos errantes). El libro fue escrito expresamente para la exposición “El Mundo de Ptolomeo - cartografía italiana del Renacimiento en la colección de la Biblioteca Nacional”¹⁰, que tuvo lugar en el Palacio Krasiński de Varsovia en los meses de noviembre y diciembre de 2012. En verdad, se trata de una particular guía literaria para la exposición. Los treinta mapas de pergamino, mostrados en la misma, dibujados y pintados en el siglo XV por Nicolaus Germanus en base a las coordenadas geográficas especificadas en la obra de Ptolomeo, inspiraron al escritor para elaborar un ciclo de treinta textos distintos, que en treinta formas literarias diferentes y a través de treinta personajes también diferentes, nos hablan de mapas, viajes y espacios.¹¹ Tal y como plantea el mismo autor: “Mi libro es una colección de apócrifos y, por lo tanto, pasea por las periferias, espacios en blanco, que en los mapas antiguos se señalaban con la inscripción: ‘ubi sunt leones’ (‘aquí viven los leones’)”.¹² Dehnel nos revela que, en la literatura, le interesan las falsificaciones, las dicciones extrañas, los apócrifos. En el libro nos encontramos de hecho con dos cosmografías de España: el mapa 3 *ESPAÑA ANTIGUA. Oración del prefecto de la ciudad Olisipo en la provincia Hispania Ulterior Lusitania, 19 años a. C.*¹³ y el mapa 4 *ESPAÑA MODERNA “Viajes para los petimetres” - artículo firmado con el seudónimo Daisy Duncan, “Puck” vol. XXIV, No. 617, Nueva York, 2 de enero de 1889, el precio 10 centavos.*¹⁴ Ambos se hallan ilustrados con reproducciones de mapas confeccionados por Nicolaus Germanus.

9 J. Dehnel, *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczycy*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2012.

10 “Świat Ptolomeusza - włoska kartografia renesansowa w zbiorach Biblioteki Narodowej”.

11 S. a., *Jacek Dehnel i renesansowa kartografia*, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/jacek-dehnel-i-renesansowa-kartografia> [acceso: 15.06.2022].

12 “Moja książka to zbiór apokryfów, a zatem spacer po peryferiach, białych plamach, które na dawnych mapach oznaczano napisem: ‘ubi sunt leones’, czyli ‘tam żyją lwy’”. S. a., *Tam, gdzie żyją lwy*, “Rzeczpospolita” 2.12.2012.

13 J. Dehnel, *HISZPANIA ANTYCZNA, Modlitwa prefekta miasta Olisipo w prowincji Hispania Ulterior Lusitania, 19 r. p.n.e.*, [en:] idem, *Kosmografia...*, pp. 23-26.

14 J. Dehnel, *HISZPANIA NOWOŻYTNA, „Podróże dla wykwintnisiów” - artykuł podpisany pseudonimem Daisy Duncan, „Puck” vol. XXIV, nr 617, Nowy Jork, 2 stycznia 1889 roku, cena 10 centów*, [en:] idem, *Kosmografia...*, pp. 31-36.

La traducción de sus obras constituye otra presencia del autor en España: la novela *Lala* y algunos de sus poemas. Empezamos por la novela *Lala*¹⁵, que fue traducida al español por Jerzy Sławomirski y Anna Rubió bajo el título de *El jardín de Lala*¹⁶, presentada en la Feria de Polonia en Barcelona en mayo de 2012 en el Poble Espanyol/Espai Literari y amenizada aquí con la lectura de un fragmento por parte del actor Roger Coma. Al encuentro también asistieron Jerzy Sławomirski, el traductor, y Valerie Miles, gerente de la editorial Duomo Ediciones. La editorial presentó el libro con las siguientes palabras: “[...] como en las más apasionantes sagas familiares centroeuropeas, es una aventura rica e irrepetible que entronca con el destino de la Europa del siglo XX, trasegada entre guerras y paz, revoluciones, episodios de valentía y supervivencia”.¹⁷

El 20 de mayo de 2012, Nana de Juan escribió para el periódico “El Confidencial” de España el artículo *Jacek Dehnel recorre el siglo XX polaco de la mano de su abuela Lala*¹⁸, que incluía además una entrevista con el autor y donde De Juan presenta el libro de la siguiente forma:

Nacida en 1919 en el seno de una familia numerosa y excéntrica, en la que se mezclan polacos, rusos y alemanes, la vida de Lala entronca con la convulsa Europa del siglo XX y sirve como ejemplo de una generación de mujeres crecidas en el culto al coraje y la tolerancia.¹⁹

Por otra parte, el 29 de mayo de 2012 se publicó la entrevista entre Dehnel y Núria Escur titulada *Los miopes somos más sensibles a los detalles*²⁰, en la que el autor reconoce que para escribir esta obra se inspiró en otras sagas literarias, como pueden ser, por ejemplo, las de García Márquez, José Donoso o Thomas Mann. En este sentido, podemos agregar lo que el propio Dehnel afirma: “Mi novela tiene varias lecturas [...] narrando la vida de la clase intelectual polaca antes de la guerra, continúa con la historia de Polonia del siglo XX”.²¹ Así, Jacek Dehnel nos acerca a su Polonia natal a través de historias reales, que le fueron contadas por su abuela y que él convierte en una novela histórica y de transferencias culturales. Determinar la presencia de esta saga en el contexto de la cultura española es un proceso complejo debido a lo inextricable y distante de ambas, motivo por el cual el sistema de

15 J. Dehnel, *Lala*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006.

16 J. Dehnel, *El jardín de Lala*, trad. J. Sławomirski, A. Rubió, Duomo ediciones, Barcelona 2012.

17 La información en la contracapa del libro de J. Dehnel, *El jardín...*

18 N. de Juan, *Jacek Dehnel recorre el siglo XX polaco de la mano de su abuela Lala*, “El Confidencial” 20.05.2012.

19 *Ibidem*.

20 J. Dehnel, *Los miopes somos más sensibles a los detalles*, “La Vanguardia” 29.05.2012.

21 N. de Juan, *Jacek Dehnel...*

relaciones y correspondencias entre unos y otros elementos de la obra pueden en algún momento provocar dificultades dentro del mismo proceso de traducción de la obra, así como en el complejo e intrincado espacio del lector. Para comprender entonces el proceso de transferencia que se pudiera establecer entre unos y otros referentes, debemos tomar en consideración las distintas culturas, polaca, rusa, alemana, española, y recrear así el modo en que Dehnel ha entrado en el mundo español. Toda traducción implica un diálogo intercultural, un proceso que se hace especialmente arduo, debido a las diferencias entre la cultura de España y Polonia. Con todo, esto significa un aporte significativo tanto para la una como para otra. La presencia de Dehnel en España no sería así sólo un fenómeno editorial, sino antes bien una afirmativa y posible lectura de sus códigos literarios en la lengua meta. El encuentro entre dos mundos complejos. *Lala* recibió en 2006 el célebre premio *Paszport*, otorgado por la revista “*Polityka*”, lo que contribuyó a la traducción de su obra a diferentes idiomas y su difusión en diversos países, incluida España, donde si bien no fue un libro *best seller*, le permitió a Dehnel venderse y promocionarse bastante, aun siendo un “lejano” escritor polaco.

Pero Jacek Dehnel es también un destacado poeta. Su primer volumen de poemas *Żywoty równoległe* (Vidas paralelas) fue publicado con un texto laudatorio de Czesław Miłosz en la portada.

A los 26 años, Dehnel tuvo la osadía de enviar sus dos primeros libros de poesía al Premio Nobel polaco Czesław Miłosz, que tenía entonces 90 años y que leyó su obra y tuvo palabras laudatorias, hasta el punto de calificar sus poemas de “emocionantes” y augurarle un prometedor futuro literario.²²

Por lo que respecta a la presencia de la poesía de Jack Dehnel en España, cabe mencionar, entre otras, la acción cultural “Poemas en el Metro / La poesía de Polonia”, llevada a cabo del 5 y al 18 de septiembre del 2011. Durante esta acción cultural, los poemas de treinta poetas polacos contemporáneos, entre ellos de Dehnel, se presentaron en el metro en ocho capitales de Europa y Asia, entre ellas en Madrid, España. El objetivo del proyecto era la presentación de la poesía polaca traducida a otros idiomas en el espacio urbano, pero haciendo especial hincapié en su “dedicatoria”, destinada a popularizar la poesía contemporánea polaca en relación con la cultura española.²³

Al mismo tiempo, aparecerían impresos en español ocho poemas de Dehnel en el tomo *Poesía a contragolpe. Antología de poesía polaca contemporánea (autores*

²² *Ibidem*.

²³ S. a., „*Wiersze w Metrze*” w *Madrycie*, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/wiersze-w-metrze-w-madrycie> [acceso: 15.06.2022].

nacidos entre 1960 y 1980)²⁴, presentada en la Feria del Libro de Zaragoza en junio de 2012. Para comprender mejor en qué consistió el proceso de traducción de la poesía de Dehnel, entrevistamos a dos de sus traductores, Xavier Farré y Abel Murcia Soriano, quienes no dudaron en afirmar que esta fue la más difícil de las traducciones a las que se habían enfrentado hasta el momento, debido a la forma de trabajar el corpus de los poemas. La antología recoge la traducción del polaco al español de ocho poemas de cada uno de los 61 poetas. En el caso de Dehnel fueron: [*Ven a trazar el mapa. Aquí estamos, helados*], *Sarcófago de los esposos de maestro etrusco desconocido, VI a. n. e.*, *Ciudades lejanas, Simetría*, [*Desde que no sé dónde vives, a qué dirección*], *Deshielo*, [*Incluso si subiera al tren y atravesara ahora*] y *El abogado Federico G. L. dicta una citación*.

Fue un trabajo conjunto, un proceso colectivo, en vista de lo cual los traductores decidieron no firmar por separado las traducciones. En primer lugar, Murcia, Beltrán y Farré se repartieron poetas y poemas; cada uno hizo una primera versión en español de los poemas, después los discutieron juntos y cambiaron lo necesario hasta llegar a un consenso.²⁵ En palabras de Farré: “Fue un proceso muy largo y no exento de múltiples discusiones (evidentemente, en el plano literario y de la traducción)”.²⁶ A la cuestión de cuál habría sido el criterio de selección de los poemas de Dehnel para ser traducidos, Farré explicó que elegir los poemas para una antología responde a varios factores; a saber, disponibilidad de los libros, dificultades de traducción, tono del poeta, representatividad de los poemas, etc. En este caso – subrayó el traductor– estaban en posesión de todos los libros de Dehnel y conocían bien su obra. Es por ello que, en su elección de poemas para traducir, se guiaron por los aspectos centrales y fundamentales de la poesía de Dehnel: “la intertextualidad, la relación homoerótica, el mundo de las referencias y los tonos, desde el más clásico hasta el que era más rompedor, dentro de su propia estética”.²⁷

A fin de observar estos aspectos más en detalle, hemos escogido un poema incluido en el grupo de las máscaras titulado *El abogado Federico G. L. dicta una citación*, en el que se halla una referencia explícita y directa al poeta y dramaturgo español Federico García Lorca. Para los traductores aquí se refleja una clara influencia de otras culturas, en este caso la propiamente española, que tratamos en este artículo. El predominio de este rasgo, que además Dehnel llevó previamente a su obra al realizar sobre el texto mismo la traducción al polaco de algunos versos del poema de Lorca *Casida de la rosa*, denota una clara influencia de todo ello.

²⁴ *Poesía a contragolpe. Antología de poesía polaca contemporánea (autores nacidos entre 1960 y 1980)*, sel. y trad. A. Murcia, G. Beltrán, X. Farré, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2012.

²⁵ A. Murcia, *Nota sobre la antología y la traducción*, [en:] *Poesía...*, p. 10.

²⁶ X. Farré, comunicación personal, 30 de abril de 2014.

²⁷ *Ibidem*.

A los traductores, según afirma Xavier Farré, les llamó la atención el hecho de que el propio Dehnel tradujera los versos de acuerdo con su propia lectura e interpretación del poema y no con la traducción oficial realizada antes por Zofia Szleyen. La primera de las posibles deducciones acerca de este ejercicio de escritura sería que Dehnel, en su calidad de traductor, se habría animado a componer una reescritura del mismo, considerando que la interpretación dentro del texto poético lorquiano pudiera tener otro final, otro destino. Es decir: si lo que Szleyen había traducido no funcionaba en su poema, el poeta lo haría por propia cuenta para dar más orden y sentido a su objetivo literario. Dehnel habría retraducido los versos de Lorca con el fin de que su texto cobrara más fuerza poética, no por influencia de Lorca, sino debido a la necesidad literaria del autor polaco. Otros de los aspectos que habrían influido para que el poeta llevara a cabo este ejercicio podría haber sido el deseo de establecer un juego doble en su traducción, para de esta manera crear la necesidad de introducir algunos ajustes más de acorde con lo que pretendía escribir en su poema. En todo caso, tanto desde una mirada española hacia lo polaco como viceversa, aparecen en la composición literaria en polaco y en la versión española sus rasgos más característicos y esenciales.

Asimismo tal como se puede observar:

La ironía se ve acompañada de la estrategia de la máscara, tan fértil en la poesía del siglo XX. El autor pone la voz a un personaje histórico que reflexiona o emite un discurso que es entendido como un mensaje sobre nuestra propia naturaleza. En Dehnel, esta estrategia cobra unos tintes diferentes al cambiar los roles históricos (en uno de sus poemas, Federico García Lorca se convierte en un abogado) [...].²⁸

En otros textos poéticos Dehnel construye la vida paralela de diferentes autores, por ejemplo, de Rainer Maria Rilke, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, etc.

Otra cuestión importante es que los traductores, según ellos mismos opinan, no deseaban encasillar a Dehnel en una línea concreta. De ahí que defiendan la tesis de que, aunque en la antología se encuentran solamente ocho poemas del poeta, a través de ellos es posible dar una cierta visión panorámica de su obra, que es amplia y extensa. Lo más difícil a la hora de recoger la forma lírica de Dehnel y acercarla a la cultura española, aparte de las cuestiones de ritmo, habría sido el encontrar la voz y el adaptarse a esa mutabilidad que posee, a ese culturalismo, a ese tono más confidencial, así como la presencia, en ocasiones, de lo cotidiano y lo común.²⁹

²⁸ X. Farré, *Jacek Dehnel. La madurez de un joven poeta*, <https://lanausea2000.blogspot.com/2012/02/jacek-dehnel-la-madurez-de-un-joven.html> [acceso: 20.06.2022].

²⁹ X. Farré, comunicación personal, 30 de abril de 2014.

En todo caso, podemos afirmar que hay una fuerza explícita de la presencia de España y su cultura en la obra de Dehnel, lo que a todas luces hace de su literatura un espacio interesante para el lector español y ha exhortado a realizar la traducción de otro de sus textos, *Lala*, su primera novela traducida. No obstante, es probable que en la decisión de traducirla también influyera la cantidad de premios otorgados, sin negar esta suposición de que el interés de las editoriales pueda surgir de otras motivaciones más netamente literarias que el éxito o los premios. Si esa devoción por los artistas, los creadores, los misterios de una profunda e insondable manera de ver el mundo, una idiosincrasia, constituyen los impulsos creadores, España no sólo estará presente en Dehnel como motivo literario, sino también como posible interlocutor. Además, el lector español siempre podrá materializarse a través de las palabras de este excelso poeta y narrador polaco.

Bibliografía

- Dehnel Jacek, *El jardín de Lala*, trad. J. Sławomirski, A. Rubió, Duomo ediciones, Barcelona 2012.
- Dehnel Jacek, *HISZPANIA ANTYCZNA, Modlitwa prefekta miasta Olisipo w prowincji Hispania Ulterior Lusitania, 19 r. p.n.e.*, [en:] Jacek Dehnel, *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczych*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2012, pp. 23-26.
- Dehnel Jacek, *HISZPANIA NOWOŻYTNA, "Podróże dla wykwintnisiów"* – artykuł podpisany pseudonimem Daisy Duncan, "Puck" vol. XXIV, nr 617, Nowy Jork, 2 stycznia 1889 roku, cena 10 centów, [en:] Jacek Dehnel, *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczych*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2012, pp. 31-36.
- Dehnel Jacek, *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczych*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2012.
- Dehnel Jacek, *Lala*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006.
- Dehnel Jacek, *Los miopes somos más sensibles a los detalles*, "La Vanguardia" 29.05.2012.
- Dehnel Jacek, *Od autora*, [en:] Jacek Dehnel, *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011, pp. 266-268.
- Dehnel Jacek, *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011.
- Dehnel Jacek, *Sztuka filtrowania szumu. O malarstwie, czyli historia pewnego rozczarowania*, "Gazeta Wyborcza" 18.04.2020.
- Farré Xavier, *Jacek Dehnel. La madurez de un joven poeta*, <https://lanausea2000.blogspot.com/2012/02/jacek-dehnel-la-madurez-de-un-joven.html> [acceso: 20.06.2022].

- Glendinning Nigel, *Goya and Arriaza's «Profecía del Pirineo»*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1963, vol. 26, núm. 3-4, pp. 363-366. <https://doi.org/10.2307/750504>
- Jacek Dehnel i renesansowa kartografia*, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/jacek-dehnel-i-renesansowa-kartografia> [acceso: 15.06.2022].
- Juan Nana de, *Jacek Dehnel recorre el siglo XX polaco de la mano de su abuela Lala*, "El Confidencial" 20.05.2012.
- Murcia Abel, *Nota sobre la antología y la traducción*, [en:] *Poesía a contragolpe. Antología de poesía polaca contemporánea (autores nacidos entre 1960 y 1980)*, sel. y trad. A. Murcia, G. Beltrán, X. Farré, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2012, pp. 9-11.
- Poesía a contragolpe. Antología de poesía polaca contemporánea (autores nacidos entre 1960 y 1980)*, sel. y trad. A. Murcia, G. Beltrán, X. Farré, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2012.
- Tam, gdzie żyją lwy*, "Rzeczpospolita" 2.12.2012.
- "Wiersze w Metrze" w *Madrycie*, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/wiersze-w-metrze-w-madrycie> [acceso: 15.06.2022].

Anna Wendorff

The presence of Jacek Dehnel in Spain

Summary

This paper addresses the issue of Jacek Dehnel's presence in Spain. On the one hand, it contains references to Spain within his works: the Francisco Goya family in the novel *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* (W.A.B. Publishers, Warsaw 2011; translated into English as *Saturn: Black Paintings from the Lives of the Men in the Goya Family* by Antonia Lloyd-Jones, Dedalus, Cambridge 2012) and two maps: Ancient Spain and Modern Spain in the book *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczyc* (Biblioteka Narodowa, Warsaw 2012). On the other hand, the paper refers to the translation of Dehnel's works into Spanish: the novel *Lala* (W.A.B. Publishers, Warsaw 2006) translated by Jerzy Sławomirski and Anna Rubió as *El jardín de Lala* (Duomo ediciones, Barcelona 2012; translated into English as *Lala* by Antonia Lloyd-Jones, Oneworld Publications, London 2019) and eight poems by the poet inside the volume *Poesía a contragolpe. Antología de poesía polaca contemporánea (autores nacidos entre 1960 y 1980)*, selected and translated by Abel Murcia, Gerardo Beltrán and Xavier Farré (Prensas Universitarias de

Zaragoza, Zaragoza 2012). Analysis covers one of the poems from the anthology, entitled *El abogado Federico G. L. dicta una citación*.

Keywords: Jacek Dehnel, *Lala*, Spain, Francisco Goya, literary translation

Anna Wendorff – doctora en Estudios Literarios, profesora adjunta del Departamento de Filología Española de la Universidad de Łódź (Polonia). Centra sus intereses de investigación en la literatura latinoamericana contemporánea y la traducción literaria. Autora de tres monografías en español: *Acercamientos a las poéticas de Oliverio Girondo (Estudio específico sobre un poeta de la vanguardia argentina)* (Editorial de la Universidad de Łódź, Łódź, en prensa), *Estructuras narratológicas en la literatura digital de Jaime Alejandro Rodríguez* (Aracne, Roma 2015) y *Vanguardias poéticas en el arte digital en Latinoamérica* (Gobierno Bolivariano de Aragua, Aragua 2010).

Tomasz Pindel*

 <https://orcid.org/0000-0002-3651-6194>

Narodowe inwazje żywych trupów O argentyńskiej i polskiej literaturze zombi (Ávalos Blacha, Pailos, Dehnel, Ostachowicz)

Streszczenie

Komparatystyczna analiza wybranych utworów z nurtu literatury zombi z Argentyny (Ávalos Blacha, Pailos) oraz Polski (Dehnel, Ostachowicz) wskazuje na pewne paralelizmy w wykorzystaniu motywu żywego trupa w literaturach narodowych, jako metafory społecznej, politycznej, związanej z pamięcią historyczną i zmianami kulturowymi.

Słowa kluczowe: zombi, literatura polska, literatura argentyńska, polityka, pamięć historyczna

* Dr, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Instytut Neofilologii, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków; tomasz.pindel@up.krakow.edu.pl

Choć historia artystycznego wykorzystywania postaci zombi sięga aż XVIII wieku, a w latach 30. i 40. dwudziestego stulecia haitański „żywy umarły” wkroczył do amerykańskiego kina, a tym samym do globalnej popkultury¹, prawdziwa inwazja tego potwora rozpoczyna się u zarania XXI wieku. Wcześniej, za sprawą filmu *Noc żywych trupów* (1968) w reżyserii George’a Romero, zombi przeszedł kluczową metamorfozę: o ile w tradycji *vodu* i inspirowanych nią dziełach żywy trup pozostaje jednostką, a jego magiczny status jest rezultatem działalności czarowników, u Romero mamy do czynienia z hordą, grupą nieporadnie poruszających się ciał w stanie rozkładu ogarniętych kanibalistycznym szałem, „zombizm” zaś staje się zaraźliwy. Wśród badaczy tematu panuje generalna zgoda co do tego, że ogromny wzrost zainteresowania postacią zombi i jej wykorzystaniem w kulturze², przypadający na pierwsze dwie dekady XXI wieku, pozostaje w związku z głębokimi przemianami społeczno-kulturowymi tych dekad: szeroko rozumianym poczuciem utraty bezpieczeństwa i wzrostem roli państwa, wyczuwalnymi po wydarzeniach z 11 września 2001 roku i wynikłej z nich „wojny z terroryzmem”³. Masowa inwazja zombi, ale także zombi jako indywiduum, okazują się niezwykle nośnymi metaforami współczesności: Sarah Juliet Lauro, autorka „A Zombie Manifesto” z 2008 roku, w innej swojej pracy stwierdza, że „zombi nie sposób nazwać inaczej niż «mitem» [...]”. Pod wieloma względami zombi okazuje się tym wszystkim: metaforą, symbolem, alegorią, figurą, ikoną, a do tego [...] kategorią⁴.

Choć to zdecydowanie kino napędza zombistyczną koniunkturę, w ślad za fenomenem filmowym poszła także literatura. Za kluczowe dla nurtu dzieła uznać należy, po pierwsze, *Jestem legendą* (1954) Richarda Mathesona, w której wprawdzie nie występują zombi, a wampiry, ale pozbawione typowych cech wampirycznych (ich stan jest rezultatem „racjonalnie” wytłumaczalnej epidemii wirusowej) – behavior Mathesonowskich wampirów został przejęty przez zombistyczny kanon; po drugie – *World War Z. Światowa wojna zombi w relacjach uczestników* (2006) Maksa Brooksa, dzieło nowatorskie (na tle nurtu) pod względem formy (to apokryficzny dziennikarski raport opisujący globalny stan rzeczy po inwazji żywych trupów) i podejścia do tematu – Brooks poprzez fantastyczną pandemię

1 Szeroko o historii zombi w literaturze pisze: M. Kułakowski, *Archeologia zombie – najstarsze niefilmowe teksty kultury z nieumarłymi*, [w:] *Zombie w kulturze*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016, s. 203–220.

2 Konkretnie dane liczbowe przytacza: D.W. Drezner, *Theories of International Politics and Zombies*, Princeton University Press, 2015, s. 17–19.

3 Piszą o tym m.in.: K. Olkusz, *Narracje zombiцентриczne. Literatura–teoria–antropologia*, Universitas, Kraków 2019, s. 74 oraz M. Marcela, *Monstrarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 150.

4 S.J. Lauro, *The Transatlantic Zombie. Slavery, Rebellion and Living Dead*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015, s. 19. Wszystkie przekłady cytatów z tekstów obcojęzycznych pochodzą od autora artykułu.

opisuje realne problemy i reakcje współczesnego świata. W tym samym kierunku idzie głośna praca Daniela W. Dreznera *Theories of International Politics and Zombies* (2011), dzieło popularnonaukowe, w którym fikcyjna inwazja zombi służy do omówienia szeregu zagadnień z zakresu teorii stosunków międzynarodowych. Wymienione dzieła pokazały merytoryczne i artystyczne możliwości nurtu, i znalazły licznych naśladowców.

Znaczącą część utworów opisujących inwazję zombi zaliczyć można do nurtu określanego przez polską badaczkę zagadnienia Ksenię Olkusz mianem „narracji zombiecentrycznych”⁵; jest to rodzaj

literackich wizji wpisujących się w konwencję fantastyki, których koncepcja światotwórcza zogniskowana zostaje wokół implikacji związanych ze zmianami w układach społecznych, politycznych, ekonomicznych czy obyczajowych, a będących rezultatem zaburzenia dawnego porządku w wyniku pandemii lub epidemii zombizmu⁶.

Narracje zombiecentryczne wykazują szereg podobieństw z narracjami post-apokaliptycznymi, acz także istotne różnice, obfitują w drastyczne opisy makabry⁷ i motywy dystopijne⁸, zazwyczaj oparte są na schemacie powieści drogi⁹.

W przypadku literatury hispanoamerykańskiej, skokowy wzrost zainteresowania twórców postacią zombi także przypada na drugą dekadę bieżącego stulecia. Elton Honores, którego artykuł *El zombi en la nueva narrativa latinoamericana (Zombi w nowej prozie latynoamerykańskiej, 2015)*¹⁰ stanowi pierwszą i wczesną próbę całościowego spojrzenia na ten nurt w Hispanoameryce, stwierdza, że postać żywego trupa „została zasymilowana niedawno i zaowocowała dziełami różnej jakości [*disparaes*]”¹¹. Badacz wyróżnia dwa podnurty: pierwszy określa mianem klasycznego albo romeriańskiego¹² (zombi ukazane z ludzkiej perspektywy, jako groźna horda), drugi nazywa postromeriańskim (tu „zombi przemawia własnym

5 W tekście użyto spolszczonej formy „zombi”, „zombistyczny”, z wyjątkiem terminu „zombiecentryczny”, proponowanego przez K. Olkusz w takim właśnie brzmieniu.

6 K. Olkusz, dz. cyt., s. 54.

7 Tamże, s. 84.

8 Tamże, s. 96.

9 Tamże, s. 127–128.

10 E. Honores, *El zombi en la nueva narrativa latinoamericana*, [w:] *Terra zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivos*, red. R. Díaz-Zambrana, Isla Negra Editores, San Juan/Santo Domingo 2015, s. 237–250.

11 Tamże, s. 237.

12 Od nazwiska George’a Romero, reżysera przetomowego dla postaci zombi filmu *Noc żywych trupów* (1968).

głosem i ukazany zostaje jako seksualna albo polityczna metafora, lub parodia¹³); na marginesie tego podziału wyróżnione zostały także „przypadki szczególne”, czyli te, które nadają żywemu trupowi sensy alegoryczne.

Dziś, siedem lat po publikacji tekstu Honoresa, korpus tekstów znacząco się powiększył, pojawiły się całe serie wydawnicze tudzież oficyny wyspecjalizowane w tego typu publikacjach (jak np. chilijska Áurea Ediciones i jej cykl „Zombis Chilenos” czy peruwiańskie Ediciones Altazor), opublikowano co najmniej sześć narodowych antologii opowiadań o zombi (w Argentynie, Peru, Chile i Meksyku), zombi zasilają dzieła z nurtu postapokaliptycznego, trafiły do literatury młodzieżowej (trylogia José Luisa Trueby Lary z Meksyku, *Zombie Mike’a Wilsona* z Chile), a także do tekstów autorów niekojarzonych z fantastyką (Homero Aridjis z Meksyku, Miguel Ángel Manrique z Kolumbii). Trzeba jednak zaznaczyć, że globalne spojrzenie na hispanoamerykańską literaturę o zombi może być mylące, nurt ten należy raczej rozpatrywać w kontekście narodowym, jako że bardzo nieliczna część tytułów trafia do czytelnika z kraju innego niż rodzimy. Biorąc pod uwagę aktualny stan nurtu (2022), hispanoamerykańską literaturę zombi podzielić można na trzy grupy¹⁴ (acz jest to podział nieostry):

- a) Narracje katastroficzne, w większości przypadków wpisujące się w nurt określany jako „zombicentryczny”.
- b) Narracje symboliczno-metaforyczne, a więc teksty, w których zombi – zarówno jako dokonująca inwazji horda jak i jednostka – staje się narzędziem do alegorycznego, symbolicznego czy metaforycznego zobrazowania jakiegoś problemu czy zagadnienia, przede wszystkim natury społecznej i politycznej, ale także psychologicznej czy związanej z ciałem.
- c) Utwory eksperymentalne, afabularne bądź na granicy fabularności, pod względem treści często bliskie narracjom symboliczno-metaforycznym, eksperymentujące jednak z formą, w tym utwory poetyckie.

Na hispanoamerykańskim tle sytuacja argentyńskiej prozy o zombi prezentuje się dość szczególnie: obok Meksyku, Argentynie przypada na tym polu rola pionierska. Za pierwszy, a na pewno pierwszy ważny argentyński tekst poświęcony zombi uważa się powieść Leandro Ávalosa Blachy *Berazachussetts* z 2007 roku. Choć motyw żywych trupów jest tu fundamentalny, powieści daleko do typowej fabuły katastroficznej i poetyki *gore*: jest to przede wszystkim satyra polityczno-społeczna, co, jak się zdaje, mocno wpłynęło na kolejnych autorów. W 2011 roku

¹³ E. Honores, dz. cyt., s. 237.

¹⁴ Uwagi te formułuję na podstawie korpusu tekstów obejmujących ok. 40 dzieł całościowych (powieści, tematyczne antologie bądź zbiory opowiadań) oraz ok. 10 opowiadań publikowanych w tomach nietematycznych.

ukazała się antologia *Vienen bajando. Primera antología argentina del cuento zombi* (*Już tu idą. Pierwsza argentyńska antologia opowiadań zombi*), przygotowana przez Carlosa Godoya, Juana Terranovę i Nicolás Mavrakisa, i zawierająca dziewięć nowel, których wspólnym mianownikiem, w intencji autorów, jest wizja „obecności potężnego Państwa, na dobre i na złe”¹⁵. W tym samym roku Esteban Castroman ogłosił powieść *Pulsión* (*Popęd*), w której zombi opanowują miasto Córdoba, a ich inwazja także staje się narzędziem społecznej satyry. Rok 2012 przynosi kolejną powieść, tym razem wyraźnie katastroficzną, czyli *Letra muerta. Una novela en la Argentina postapocalíptica* (*Martwa litera. Powieść o postapokaliptycznej Argentynie*) Guillerma Bawdena i Cezary’ego Noveka. W kolejnym ukazała się druga antologia opowiadań *El libro de los muertos vivos. Cuentos de zombis* (*Księga żywych trupów. Opowiadania o zombi*), przygotowana przez Ricarda Acevedo Esplugasa i zawierająca siedemnaście tekstów, bardzo różnorodnych pod względem tematyki i ujęcia motywu potwora. W tym samym roku Matías Pailos ogłosił krótką powieść *Volveré y seré millones* (*Wrócę jako milion*), zaś Mario Japaz wydał powieść *Mendoza Zombie Attack*, silnie odnoszącą się do tradycji filmowej i utrzymanej w poetyce *gore*, ale niewolną od aluzji do krajowej polityki. Także w 2013 ukazała się opublikowana wcześniej online eksperymentalna powieść Cristiána Moliny, podpisującego się pseudonimem El púber P, zatytułowana *Lu Ciana. Plaga xombi sodomita* (*Lu Ciana. Sodomistyczna plaga xombi*), w której motyw zarazy i żywych trupów łączy się z tematyką tożsamości płciowej, seksualności, a także krajowej polityki. Zombi pojawia się także w tekstach wpisujących się w linię literatury grozy, na przykład w niektórych opowiadaniach znanej w Polsce Mariany Enriquez.

Omawiając niektóre z wyżej wymienionych dzieł oraz inne, w których przewija się motyw żywego trupa, Sandra Gasparini formułuje szereg spostrzeżeń na temat charakteru rodzimej literatury zombi:

Duch [zjawia] i zombi funkcjonują w najnowszej literaturze argentyńskiej jako dwa sposoby na pokazywanie przemocy państwa, to dwa narzędzia typowe dla literatury grozy, które pozwalają wyartykułować szereg kwestii związanych z różnymi formami kontroli. [...] duch uosabia lęk indywidualny (zakorzeniony w przeszłości), zombi zaś – lęk społeczny (współczesny)¹⁶.

Z kolei Alicia Montés wskazuje, że argentyńskie narracje o zombi negują klasyczne – szczególnie na gruncie rodzimej tradycji – napięcie między cywilizacją

¹⁵ *Vienen bajando. Primera antología argentina del cuento zombi*, red. C. Godoy, J. Terranova, N. Mavrakis, Centro de Estudios Contemporáneos, Buenos Aires 2011, s. 3.

¹⁶ S. Gasparini, *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*, Argus-a, Buenos Aires/Los Angeles 2020, s. 119.

(dobrą) i barbarzyństwem (złym)¹⁷. Krajowa literatura zombi powieła, ale zarazem rozwija i niuansuje kanon wykrystalizowany przez światową kulturę masową, przybiera tony ironiczne, przetwarza i poszerza zagraniczne wzory¹⁸. Autorka wskazuje dwa kluczowe społeczno-historyczne tematy nurtu: dziedzictwo dyktatury (motyw *desaparecidos*, zaginionych) oraz kryzys polityczno-instytucjonalny z 2001 roku, wywołany gospodarczym krachem¹⁹.

Żywe trupy dotarły także na grunt literatury polskiej. Na fali popularności zombistycznych przeróbek znanych dzieł literackich w 2010 roku ukazała się powieść *Przedwiośnie żywych trupów* firmowana przez Kamila Śmiałkowskiego i Stefana Żeromskiego. Zombi pojawiały się także w pojedynczych opowiadaniach fantastycznych (np. *Nagroda* Jarosława Grzędowicza, *Przebudzenie* Mariusza Kaszyńskiego czy *Tylko ciało* Ewy Mroczek), w których potwór zazwyczaj traktowany był w sposób humorystyczno-parodystyczny. Jak zauważa Ksenia Olkusz w artykule poświęconym wczesnym polskim tekstom o zombi, „aby w sposób interesujący wyzyskać archetyp ożywieńca, autorzy sięgają do konwencji żartu, konstruując bohaterów nie tyle strasznych, ile śmiesznych”²⁰, bywa także, że „podejmują wysiłek uwspółcześnienia tego motywu, wpisania go w aktualną sytuację cywilizacyjną. Dzięki temu motyw zombie może stać się ironicznym komentarzem do rzeczywistości [...]”²¹. Artykuł badaczki opublikowany został w roku 2011 i dopiero kolejne lata przyniosły rozwój nurtu w Polsce. Bodaj pierwszą powieścią wpisującą się w schemat regularnej narracji zombiecentrycznej jest *Zombie.pl* (2016) Roberta Cichowłasa i Łukasza Radeckiego, historia grupy bohaterów w opanowanej przez inwazję zombi Polsce; powieść doczekała się kontynuacji – *Zombie.pl 2* (2017). W późniejszych latach ukazało się więcej fabuł opartych na schemacie zombiecentrycznym i o charakterze wyraźnie rozrywkowym, jak np. *Seks, zombie i krew* (2020) Małgorzaty Wiśniewskiej-Cichowskiej, *Pandemia 2025. Droga do Nova City* (2022) Piotra Wolskiego czy *Klucz do nieśmiertelności* (2022) Krzysztofa Rypuły.

O ile w przypadku wyżej wymienionych utworów mamy do czynienia z tekstami wpisującymi się w gatunkową konwencję horroru i/lub *science fiction*, z największymi medialnymi i krytycznymi reperkusjami spotkały się utwory wykorzystujące metaforyczny potencjał postaci żywego trupa. Pierwszy z nich to *Noc*

17 A. Montés, *Los muertos vivos como figuración literaria y política de lo excluido que retorna. El género zombi en la narrativa argentina posterior a la crisis del 2011*, „Itinerarios” 2020, nr 32, s. 26.

18 Tamże, s. 28–29.

19 Tamże, s. 29.

20 K. Olkusz, *Tajemnice żywych trupów. Motyw zombie we współczesnej fantastyce polskiej (rekonstruksans)*, [w:] *Tajemnica w tekstach kultury*, red. A. Borkowski, E. Borkowska, M. Pliszka, Stowarzyszenie Tutajteraz, Siedlce 2011, s. 300.

21 Tamże, s. 30.

żywych Żydów (2012) Igora Ostachowicza, w której motywy zaczerpnięte z filmów grozy – przede wszystkim, co jasno sygnalizuje tytuł – tych o inwazji zombi – łączą się z refleksją nad zagadnieniami związanymi z pamięcią – bądź niepamięcią – o obecności Żydów w przedwojennej Polsce. Z kolei Jacek Dehnel w *Ale z naszymi umarłymi* (2019) wykorzystuje motyw epidemii żywych trupów do rozprawy z romantycznym mitem polskości. Obok tych utworów, w których motyw zombi stanowi centralny punkt fabuły i metafory, pojawiają się teksty wykorzystujące postać żywego trupa incydentalnie – przykładem być tu może powieść Łukasza Barysa *Kości, które nosisz w kieszeni* (2021), której narratorka utrzymuje kontakt z powstałą z grobu babcią.

Zarówno w argentyńskiej jak i polskiej prozie teksty poświęcone zombi rozdzielić można na dwa nurty: zombiecentryczny (apokaliptyczne fabuły o charakterze głównie rozrywkowym) i metaforyczny (zombi jako nośnik treści symbolicznych). Analiza przykładowych dzieł tego drugiego nurtu wykazuje, że to właśnie metaforyczne zombi okazują się szczególnie nośne i interesujące dla twórców i czytelników tak z Argentyny, jak z Polski.

Choć wydana w 2007 roku powieść Leandra Ávalosa Blachy *Berazachussetts* podejmuje charakterystyczne dla gatunku wątki, w rzeczywistości bardzo niewiele łączy jej fabułę z typowymi narracjami o zombi. Odmienny jest tu zarówno sposób wykorzystania postaci potwora oraz ogólny ton tekstu – *Berazachussetts* to bez wątpienia utwór satyryczny, groteskowy i prześmiewczo aluzyjny wobec rzeczywistości argentyńskiej.

Centralną postacią jest tu otyła kobieta zombi o imieniu Trash, znaleziona w parku przez cztery przyjaciółki, która zapuszcza się w miasto i spotyka przedstawicieli różnych klas społecznych, w tym grupę wywrotowców, którzy w finalnych partiach powieści wzniesają rewolucję, zmuszając dotychczasowe elity do ucieczki.

Scenerią wydarzeń jest tu tytułowe *Berazachussetts*, którego miano stanowi połączenie nazw dwóch rzeczywistych lokalizacji: amerykańskiego Massachusetts oraz argentyńskiego Berazategui, czyli miasta wchodzącego w skład aglomeracji Buenos Aires. Jak zauważa Alicia Montés, obszar trzecioświatowej aglomeracji Buenos Aires zostaje przebrany za świat pierwszy, nawiązując w ten sposób, prześmiewczo, do haseł rządu Carlosa Menema z lat 90., który powtarzał swoim wyborcom „jesteśmy pierwszym światem”²².

Tym, co natychmiast rzuca się czytelnikowi w oczy, są panujące w *Berazachussetts* podziały społeczne oraz narysowana grubą kreską niesprawiedliwość i przemoc klasowa. Najjaskrawszym symbolem nierówności staje się Francisco Saavedra, milioner i były polityk, który z najwyższą pogardą odnosi się do innych,

²² A. Montés, *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis*, Argus-a, Buenos Aires-Los Angeles 2017, s. 116.

a zwłaszcza uboższych obywateli, i pozbawiony jest jakichkolwiek zasad moralnych. Cynizm i okrucieństwo nie są jednak wyłącznie domeną tej jednostki, tak naprawdę większość postaci należących do klas lepiej sytuowanych wykazuje podobne cechy. Widać to wyraźnie na przykładzie zamożnej młodzieży, która dla zabawy gwałci i zabija w przekonaniu o własnej bezkarności, czy w egoistycznym postępowaniu czterech przyjaciółek. Bezdusznosc zamożnych stoi w jaskrawej opozycji do prostoty ludzi ubogich, których zrozumiały gniew doprowadza do wybuchu społecznego buntu.

Fakt, że Trash jest zombi, nie uchodzi uwadze większości spotykanych przez nią osób, ale z odnarratorskiej relacji wynika, że inne postaci albo w ogóle nie odnoszą się do tego faktu, albo, choć zauważają, że mają do czynienia z żywym trupem, nie wzbudza to w nich właściwie żadnych emocji ni reakcji. Potworność Trash tak naprawdę nie jest wcale potworna, bo nie wywołuje grozy ani obrzydzenia. Jak ujmuje to Victoria Cocco, w toku powieści Trash przechodzi od postrzegania samej siebie jako potwora – w kontekście swej otyłości – do „konstruowania samej siebie jako potwora w odpowiedzi na otrzymywane propozycje”²³. Trash, zauważa Sandra Gasparini, „okazuje się jedyną spójną postacią w tym skarnawalizowanym świecie, w którym prowincjonalna polityka chełpi się korupcją, a życie prywatne odsłania niszczycielską i pełną hipokryzji moc”²⁴. Kanibalizm bohaterki okazuje się czymś naturalnym i pożądanym. Zombistyczny głód ludzkiego ciała można tu interpretować na różne sposoby, jako dopuszczenie do głosu natury, akt słusznej zemsty, odpowiedź na wykluczenie, szczerosc wobec samej siebie – zawsze będzie to jednak perspektywa pozytywna: pożarcie ludzkiego ciała przez Trash nie jest straszne, ani obrzydliwe, tylko słuszne i dobre.

Scena, w której Trash z ukontentowaniem pożera barmana, wskazuje kluczowy moment przemiany bohaterki: zerwanie ograniczeń, bunt, podważenie społecznego porządku. Rewolta opisana w finale powieści nie przypomina jednak typowej apokalipsy zombi, tu nie chodzi o morderczy szal trupów pożerających wszystkich i wszystko niszczących, tylko o regularną rewolucję społeczną, tyle że wywołaną przez zmarłych. Jak zauważa Sandra Gasparini, „to nieumarli niosą pochodnię społecznych zmian, a duchy domagają się uregulowania zbrodni z przeszłości”²⁵.

Wybuchowi rewolty towarzyszą apokaliptyczne znaki: zmarli wychodzą z grobów, trzęsie się ziemia, leje intensywny deszcz, dochodzi do skażenia radioaktywnego, pęka tama, miasto ulega zalaniu, a jeden z przywódców, o znaczącymi

²³ V. Cocco, *Variaciones sobre lo zombi en Berazachussetts*, „Revista Argus-a Artes y Humanidades” 2015, nr 19, <https://www.argus-a.com/publicacion/1091-variaciones-sobre-lo-zombi-en-berazachussetts.html> [dostęp: 1.06.2022].

²⁴ S. Gasparini, dz. cyt., s. 126.

²⁵ Tamże.

imieniu Noé, wykrzykuje, że „wybiła godzina”²⁶. Zarazem jednak cel buntowników ma charakter praktyczny i ludzki, nie eschatologiczny i totalny: „Co zrobicie, kiedy obudzą się zmarli?” – pyta jedna z postaci, na co pada odpowiedź: „Niektórzy pewnie nie będą robić nic i wystarczy im to, że odzyskają swoich bliskich. Reszta z nas będzie walczyć o nowy socjalistyczny rząd”²⁷. W finalnych partiach powieści buntownicy, wśród których coraz więcej jest zombi, przejmują miasto, niszczą je i zmuszają rządzące elity do uciezki.

Zombi okazują się zatem siłą niszczycielską, ale i twórczą, destrukcja prowadzi do rekonstrukcji, a to, co obalone, na obalenie bez wątplenia zasługiwało. Zombizm nie jest tu ukazany jako choroba czy epidemia, nie pojawia się kluczowy dla narracji o żywych trupach motyw kłosa i infekowania żywych: zombi po prostu istnieją, mogą jeść ludzkie ciało i w jakiś sposób między sobą się rozpoznają. Ich rewolucja ma też wyraźne konotacje polityczne: wprost mówi się o socjalizmie i nawiązuje do Marksa. Pod koniec powieści pojawia się jeszcze jedna konkretna wzmianka polityczna, tym razem ściśle odnosząca się do realiów Argentyny:

„Kto obejmie władzę, ty?” Constantino odłożył na bok nadgryzioną głowę pingwina i odpowiedział: „Zgromadzenie dzielnicowych przedstawicieli każdej partii w Berazachusetts”. Trash podała mu butelkę rutini ukradzioną z piwnicy willi. „Myślałam, że ożywiecie tę Evitę, którą tak uwielbiacie”. „Nową Evitą będziesz ty”²⁸.

Nawiązanie do Evity Perón jednoznacznie sytuuje fabułę w kontekście argentyńskim, który zresztą dla miejscowego czytelnika od początku jest oczywisty i to nie tylko ze względu na aluzyjną topografię. Powieść ukazała się kilka lat po kryzysie z 2001 roku, który przyniósł Argentynie załamanie gospodarcze, poważne społeczne niepokoje i polityczny kryzys. Przywołanie postaci Evity Perón, choć krótkie i nie rozwijane w dalszym toku fabuły, wydaje się tu szczególnie interesujące i nośne: zaproponowane przez Ávalosa Błachę skojarzenie zombizmu z peronizmem podejmowane było później przez wielu innych autorów i na dobre zrosło się z argentyńską literaturą zombi.

Jedną z najsłynniejszych fraz przypisywanych Evicie Perón to jej zdanie *Volveré y seré millones* – „Wrócę i będę milionami”, albo „Wrócę jako miliony”. Taki właśnie tytuł nosi krótka powieść Matíasa Pailosa z 2013 roku, w której potraktowany satyrycznie motyw inwazji żywych trupów skojarzony został nie tylko, jak w przypadku *Berazachusetts*, z ruchem peronistycznym, ale także z kluczowym w przypadku argentyńskiej prozy o zombi wątkiem *desaparecidos* – czyli zaginionych, ofiar junty wojskowej z lat siedemdziesiątych.

²⁶ Tamże, s. 120.

²⁷ Tamże, s. 121.

²⁸ Tamże, s. 145.

Fabula jawi się tu dość pretekstowo: po śmierci prezydenta Néstora Kirchnera zgromadzony na placu tłum zwolenników zostaje zaatakowany przez hordę zombi, które wyszły z Río de la Plata, a następnie potwory zaczynają przejmować całe Buenos Aires. Część jego mieszkańców przystępuje do walki z nieumarłymi, ale jednocześnie pojawiają się głosy w obronie żywych trupów.

Volveré y seré millones uznać można za swoisty rodzaj fantastyki publicystycznej. Groteskowość anuluje tu wszelką grozę, a fabuła ma charakter ironiczny i aluzyjny, adresowana jest do czytelnika argentyńskiego, choć parodiowany tu konflikt polityczno-społeczny dałby się odnieść i pozostałby zrozumiały także dla czytelników nie mających pojęcia o realiach Argentyny. Centrum powieści stanowią właśnie zombi wychodzące z Río de la Plata, których figura wprost odnosi się do ofiar wojskowego reżimu w Argentynie, działającego w latach 1976–1983. Już w prologu nieumarli określani zostają jako „*zombies desaparecidos* (los «*desapari-zombies*»)”: ten drugi termin to utworzony przez Pailosa neologizm, łączący słowo „*desaparecido*” (zaginiony – choć to pojęcie ogólne, w kontekście argentyńskim jednoznacznie kojarzy się z ofiarami junty) oraz „zombi”. Wychodzące z wody żywe trupy zachowują się we właściwy sobie sposób, to znaczy atakują, kąsają i pożerają albo zarażają żywych ludzi, jednak od samego początku narrator bardzo wyraźnie przedstawia je jako ożywiony wyrzut sumienia, zmaterializowaną pamięć o zbrodni. Pojawienie się zombi dzieli społeczeństwo na dwa wrogie obozy. Z jednej strony odzywają się obrońcy praw żywych trupów, którzy

uznawali za nieakceptowalne, że współczesne postkapitalistyczne społeczeństwo akceptuje niekwestionowane i brutalne deptanie praw – zresztą nie uznawanych, kolejny grzech śmiertelny – zombi, które są osobami jak wszyscy inni. [...] Żadne tam „półżywi” czy „nie-żywi”. Zombi są żywi. ŻYWI. I z tego powodu należą im się te same prawa, co innym żywym. [...] Zaginieni zwracają się do naszych otwartych serc. Ich krzyki, ich wymachiwanie rękami, jak to robią topielcy, przypominają nam o naszym żalu. O naszych winach. Że mogliśmy zrobić więcej. Mówią nam: jesteście wyciem otwartych żył kraju zniszczonego przez furię państwowej przemocy²⁹.

W obronę praw nieumarłych angażują się także grupy nazywane „Matkami, Babciami i Dziećmi” – w domyśle: zaginionych – które stanowią klarowne nawiązanie do autentycznych organizacji Matki z Plaza de Mayo [Placu Majowego] i Babcie z Plaza de Mayo, czyli stowarzyszeń domagających się wyjaśnienia losu ofiar junty. Grupy te przeciwstawiają się większości, która domaga się eliminacji żywych trupów i wylega masowo na ulice.

Liderem przeciwników zombi staje się Marky Nitro, chłopak wywodzący się z klasy zamożniejszej, który „nienawidził Nestora [Kirchnera, przywódcę

²⁹ Tamże, s. 27–29.

peronistów – T.P.] z prawdziwą klasową furią wyniesioną z domu”³⁰. Dzięki doświadczeniu z bronią palną i w grach komputerowych Nitro okazuje się niezmiernie skutecznym i bardzo okrutnym zabójcą zombi, co spotyka się z uznaniem jemu podobnych. Niechęć do zombi obejmuje sporą część opinii publicznej:

Zaginieni nie chcą zostawić za sobą przyszłości. Nie widzą długiego cienia, jaki przyszłość kładzie na teraźniejszości, chroniąc ją przed wszelkim regresem. [...] Ale nie. [...] Oni już wybrali. I to świadomie. Z całą złą wolą, do jakiej siły zła są zdolne. Nie: oni są nie do uratowania. [...] To zwalnia nas z poczucia winy. [...] Policja i żandarmeria oraz wszelkie siły wojskowe powinny zadbać o nasze bezpieczeństwo i bronić nas przed tymi niewolnikami żalu, zła i grozy³¹.

Jak zauważa Sandra Gasparini, w *Volveré y seré millones* „antagonizm z lat siedemdziesiątych odradza się w formie apokalipsy zombi”³². Powieść Matíasa Pailosa wpisuje się w bogaty nurt argentyńskiej prozy, który przepracowuje tematykę historyczną, związaną z pamięcią i rozliczeniami politycznymi, poprzez konwencje gatunkowe³³. Argentyński pisarz łączy tu wątki związane z bieżącą krajową polityką (peronizm, rządy Kirchnerów, podziały klasowe) z tematyką pamięci historycznej i obecności – bądź nieobecności – ofiar junty wojskowej w społecznym dyskursie. Nie jest to jednak tekst jednoznaczny w swojej wymowie, autor nie zajmuje stanowiska. Jest to forma literackiej prowokacji, jak ujął to sam Pailos, to

próba podejścia do najnowszej – i nie takiej nowej – polityki, żeby użyć jej jako budulca do dziwacznej fabuły i przesadzonego żartu, to taki sposób na mówienie tego, czego nie można powiedzieć publicznie [...]. To ćwiczenie z wolności, może nieco fałszywe, tak jakby się wchodziło na trawnik z tabliczką „zakaz deptania trawy”. Taki wygłup czasami potrzebny³⁴.

Fabuła *Ale z naszymi umarłymi* Jacka Dehnela bezpośrednio nawiązuje do klasycznego schematu narracji zombicentrycznych: jest to historia grupki mieszkańców krakowskiej kamienicy, którzy najpierw obserwują, a następnie bezpośrednio

³⁰ Tamże, s. 12.

³¹ Tamże, s. 21.

³² S. Gasparini, dz. cyt., s. 135.

³³ Podobne strategie przyjmują – by wymienić tylko autorów i dzieła publikowane w Polsce – np. Gustavo Nielsen w *Auschwitz*, Guillermo Martínez w „*Inferno Grande*” czy Marcelo Figueras w *Szpiegu czasu*.

³⁴ *Un sardónico ataque a la realidad*, rozm. z M. Pailosem, <https://indiehoj.com/entrevistas/un-sardonico-ataque-la-realidad-entrevista-matias-pailos/> [dostęp: 4.04.2022].

uczestniczą w wydarzeniach związanych z pojawieniem się i rozprzestrzenianiem zombi. Finalne partie powieści, utrzymane w apokaliptycznym tonie, opowiadają o próbach przedzierania się bohaterów przez opanowany przez żywe trupy kraj. Powieść obfituje w motywy typowe dla zombistycznych fabuł: narastające poczucie zagrożenia, uczucie grozy i fatalistyczny wydzźwięk, motyw drogi i ucieczki, makabryczne sceny. Zarazem jednak – co jednoznacznie zapowiadają motta zaczerpnięte z tekstów Marii Janion, Juliusza Słowackiego i, przede wszystkim, Jarosława Marka Rymkiewicza – jest to rozprawa z polskim dziedzictwem romantycznym i ideą narodowej polskości jako takiej. Jak zauważa Dobromiła Księżka, powieść

obrazuje sposób funkcjonowania polskiego kanonu romantycznego w świadomości społecznej. Unaocznia katastrofalne skutki powierzchownej i jednostronnej lektury dziedzictwa romantycznego – uświęcania interpretacji niedostosowanych do potrzeb współczesności, umacniających postawy nacjonalistyczne³⁵.

Zombi bowiem są tu wyłącznie polskie, ich powrót do życia następuje tylko na terenie kraju i stąd rozprzestrzeniają się po całym świecie.

W początkowych partiach utworu przeważają tony satyryczne, miejscami wręcz humorystyczne. Żywe trupy, pojawiające się najpierw w okolicy Bochni, a potem w innych regionach kraju, jawią się jako karykatury tradycyjnej i konserwatywnej polskości, stojąc w opozycji do bohaterów (przede wszystkim pierwszoplanowych Kuby i Tomka, pary gejów) uosabiających współczesność i nowoczesność. Zombi są nieporadne, reagują na typowe patriotyczno-religijne bodźce (gromadzą się w miejscach ważnych dla narodowej symboliki, np. na Wawelu, kołyszają się w takt pieśni „Barka” itd.), zaś społeczeństwo oraz władze przyjmują je pierwotnie z zaskoczeniem, a potem traktują jak rodzimą atrakcję turystyczną i powód do narodowej dumy („że oprócz Chopina, Kopernika i pierogów wreszcie jakiś nowy rdzennie piastowski cud mamy”³⁶). Satyra jednak zaczyna ustępować grozie, zmiany wywoływane przez obecność żywych trupów stają coraz poważniejsze i głębsze: zombi narzucają swój „dyskurs” reszcie społeczeństwa, przerysowana i konserwatywna polskość staje się normą wspieraną przez władze i przyjmowaną spontanicznie przez część społeczeństwa. Ożywieńcy nie atakują rodaków, ale niektórzy Polacy celowo prowokują je do ugryzienia, by stać się jedynymi z nich. Plaga zombi zaczyna rozchodzić się po świecie, hordy polskich trupów atakują kraje ościenne, a następnie resztę świata. Polskie władze odnoszą się do tej inwazji cynicznie, umywając ręce, ale wyraźnie czerpiąc korzyści z nowego stanu rzeczy.

³⁵ D. Księżka, *Rozprawa z polskim kanonem patriotycznym w „Ale z naszymi umarłymi” Jacka Dehnela*, „Konteksty Kultury” 2021, nr 18, s. 558–559.

³⁶ J. Dehnel, *Ale z naszymi umarłymi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 103.

Wreszcie w finale powieści zombi zwracają się przeciwko rodakom i atakują żywych: Polska będzie Polską zamieszkaną wyłącznie przez trupy.

Zombiencyczna fabuła staje się zatem narzędziem do zilustrowania konsekwencji funkcjonowania polskiego myślenia romantycznego w realiach współczesności. Jak podsumowuje Księżka, opiera się ono na założeniach

że można zaznać spokoju dopiero, gdy kanon polski stanie się kanonem uniwersalnym; że świat zewnętrzny jest w stanie przyjąć polskie wartości, tradycje i ogólnie kulturę, i to jedynie w wyniku narzucenia; że każda inność, zarówno powstała w wyniku ewolucji samej polskości, jak i przyniesiona z zewnątrz, jest dla wspólnoty narodowej zagrożeniem; że polskość okazuje swoją siłę jedynie, gdy zwalczy konkurencję. W rezultacie polskość aspiruje do totalności, więc nie ścierpi postaw alternatywnych wobec siebie. Dlatego musi dążyć do monolityczności, nie może sobie pozwolić na jakąkolwiek dwuznaczność, na różnorodność myśli, postaw i przekonań – może występować tylko w jednej wersji³⁷.

Rozprawa z dziedzictwem polskiego romantyzmu wiąże się tu jednak bardzo ściśle z odniesieniami do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w kraju. Rozsiane po tekście aluzje do konkretnych postaci bądź sytuacji (np. do prezydenta kraju czy czystek w mediach państwowych), jak i do „wzmożenia narodowego” i jego konsekwencji, w wyraźny sposób nawiązują do polskiej sceny społecznej i politycznej po przejściu władzy przez Prawo i Sprawiedliwość. Te bezpośrednie aluzje są jednak raczej rzadkie i niespecjalnie istotne, autora interesują bardziej pewne mechanizmy zmian społecznych generowanych przez zorientowane w wyrażnie ideologiczny sposób władze. Stąd, na przykład, istotny motyw publicznego języka, który ulega zmianie i zarazem sygnalizuje, jak i wywołuje zmiany: klarowna jest w tym kontekście scena ze snem o psuciu się języka z początku rozdziału X. Mowa jest tylko jednym – acz bardzo ważnym – elementem zmiany mentalności, o której w pewnym momencie rozmawia para bohaterów: „Po prostu czuję, jak to wszystko się zmienia, jak ludzie przechodzą na drugą stronę. Coś im przeszkadzało, jak nam, i nagle nie przeszkadza. Czegoś się wstydzili i już się tego nie wstydzą. – Czasami nawet są dumni”³⁸.

W *Ale z naszymi umarłymi* żywe trupy stają się – co bardzo częste w tego typu narracjach – metaforą „obcego”, „innego”, tyle że ów „obcy” w tym przypadku to rodak posiadający odmienny światopogląd, nośnik wartości przeciwstawnych wobec tych, jakie przyświecają bohaterom (i, jak zapewne można założyć, autorowi). W tym sensie Jacek Dehnel wykorzystuje postać zombi w klasyczny sposób: zombi

³⁷ D. Księżka, dz. cyt., s. 561.

³⁸ J. Dehnel, dz. cyt., s. 141–142.

to inni, zewnętrzni wobec nas, których celem jest pochłonięcie nas i eliminacja bądź przerobienie na swoją modłę.

W tym sensie wcześniejsza o siedem lat powieść Igora Ostachowicza *Noc żywych Żydów* odnosi się do kanonu zombi w sposób wyraźnie mniej typowy. Rzecz dzieje się we współczesnej Warszawie, w której grupa bohaterów – w tym pełniący także funkcję narratora glazurnik z dyplomem, jego dziewczyna, poznana niedawno kobieta oraz jej dziadek będący w posiadaniu pewnego magicznego artefaktu, a także mężczyzna przemieniony w diabła – wikłają się w groteskowo-niesamowitą historię związaną z pojawieniem się w mieście – a ściślej w dzielnicy Muranów – ożywionych trupów Żydów, którzy ponieśli śmierć podczas okupacji. Zaskakująca konwencja – w tym wyraźnie prowokujący tytuł – wywołały po publikacji powieści pewne kontrowersje – dotyczące stosowności tonu względem tematu – acz krytyka w większości przyjęła utwór bardzo pozytywnie³⁹.

Żywe trupy w powieści Ostachowicza nie budzą grozy, trudno nazwać je potworami, nie są w żadnym razie anonimową hordą. To przede wszystkim żydowskie dzieci i młodzi ludzie, którzy zginęli podczas wojny i nie mogą trafić do właściwych zaświatów, póki nie uregulują na Ziemi pewnych spraw. Nieumarli budzą więc nie lęk, a rozczulenie i współczucie; rozkładające się ciała nie jawią się jako obrzydliwość, tylko rzecz zwykła i o pragmatycznym wymiarze: gdy np. jednemu z chłopców odpada ręka, glazurnik sprawnie mu ją na powrót montuje. Dzieci-zombi nie żywią złych zamiarów, zachowują się jak ich żywi rówieśnicy – chcą chodzić po sklepach, fascynują się elektronicznymi gadżetami, mają swoje drobne problemy. Choć ożywieńców jest sporo, trudno tu mówić o inwazji, ich celem nie jest atakowanie ludzi, a występowanie ma zasięg lokalny.

Dla Ostachowicza zombi pełnią rolę metafory pamięci – i pokazują, jak z pamięcią radzą sobie żywi: „Wyłażą tylko ci, o których nikt nie pamięta, ci, co nie mają rodzin, nikt nie zaduma się nad ich grobem [...]. Polacy są napasieni zniczami, kwiatami, modlitwami, wspominkami”⁴⁰. Na samym początku utworu narrator snuje refleksję, która antycypuje wydarzenia i zarazem podsuwa ich interpretację:

[...] zła nie da się przysypać gruzami i ziemią, cierpienie trzeba uszanować i rozliczyć, a krew, jeśli się jej w porę nie zmyje i pozwoli obojętnie wsiąknąć w ziemię, zmieszana z gliną wylezie kiedyś hordą golemów powolnych jak czołgi, a połamane kości i spoiniewierane ciała obleką się w te resztki szmat, których im nie ukradziono [...]”⁴¹

³⁹ Szerzej pisze o tym: P. Binkowski, *W sąsiedztwie Umschlagplatzu. Noc żywych Żydów wobec reprezentacji Zagłady*, https://www.academia.edu/39751620/W_s%C4%85siedztwie_Umschlagplatzu_Noc_%C5%BCywych_%C5%BByd%C3%B3w_wobec_reprezentacji_Zag%C5%82ady [dostęp: 10.06.2022].

⁴⁰ I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów*, W.A.B., Warszawa 2012, s. 203.

⁴¹ Tamże, s. 14.

Żywe trupy budzą u niektórych strach, ale jego realnym źródłem nie są one same, tylko ci, którzy się boją: to ich obsesje, kompleksy czy nieczyste sumienie każą lękać się przybyszów z podziemi. Nienawiść do powracających Żydów ma charakter, po pierwsze, ksenofobiczny („nie będziesz, żydowska zmoza, polskich chłopców prześladować”⁴²), nie posiadający innego uzasadnienia niż antysemityzm czy szerzej rozumiana niechęć do obcego, a po drugie – pragmatyczny: żywi boją się, że nieumarli chcą odzyskać swój dawny majątek („Już nawet w telewizji przyznają, że trupy naprawdę chodzą, nawet był reportaż, że będą ludziom mieszkania zabierać”⁴³).

W utworze Ostachowicza zombi to nie „inni”, „obcy” – „obcymi” i „innymi” okazują się tu ogarnięci nienawiścią żywi rodacy. Podział na „naszych” i „tamtych” przebiega inaczej niż w przypadku powieści Dehnela: żywe trupy są po „naszej” stronie, budzą lęk u „tamtych”, a w „nas” współczucie, albo wręcz marzenie. Jak zauważa Mikołaj Marcela:

Powieść Ostachowicza jest z jednej strony rozliczeniem z polskimi lękami przed tym, co obce (i co w swoim apogeum przyjmuje postać krypto-Żyda, a więc figury kumulującej w sobie zarówno kryptokomunistów, jak i kryptogejów), a z drugiej, fantazją o odzyskaniu utraconej części polskiego społeczeństwa, jaką byli Żydzi, ale i pozostałe mniejszości etniczne zamieszkujące polskie ziemie przed II wojną światową. To marzenie o – tak obcej homogenicznemu polskiemu społeczeństwu multikulturowości – różnorodności ras, kultur i religii, które uwolniłoby wreszcie Polaków od prześladowających ich lęków⁴⁴.

Zestawienie tych czterech przykładów argentyńskiej i polskiej literatury zombi pozwala dostrzec pewne podobieństwa w użyciu motywu zombi. W obu tych przypadkach literatur narodowych można mówić o swoistej peryferyjnej relacji z kanonem zombistycznym: fabuły o żywych trupach są tu obecne w stopniu stosunkowo ograniczonym i wyraźnie inspirowane przez anglojęzyczne kino oraz literaturę. Analizowane utwory spotkały się z relatywnie – bądź jednoznacznie – szeroką recepcją w swoich ojczyznach i przetwarzają typowe motywy zombicentryczne na potrzeby tematyki lokalnej, przede wszystkim społeczno-politycznej. Teksty Ávalosa Blachy, Pailosa, Dehnela i Ostachowicza odnoszą się do krajowych realiów i sporów natury ideologiczno-społecznej. W przypadku twórców argentyńskich są to kwestie związane z klasowością społeczeństwa, peronizmem, rozliczeniem zbrodni dyktatury i pamięcią historyczną; u autorów polskich pojawia się motyw sporu między konserwatywnym i liberalnym modelem społecznym, tradycji

42 Tamże, s. 93.

43 Tamże, s. 230.

44 M. Marcela, dz. cyt., s. 310.

romantyzmu i nacjonalizmu, ksenofobii i także pamięci historycznej. Wspólny dla tych tekstów jest ton satyryczny, groteskowy, ironiczny (acz w przypadku powieści Dehnela ustępuje on grozie, właściwie nieobecnej u pozostałych autorów). Postaci żywych trupów wykorzystywane są w bardzo różnorodny sposób, ukazywane z odmiennych perspektyw – jako „wrodzy obcy”, jako ofiary, jako społeczny element wywrotowy, czy obiekt współczucia. Pewną różnicę dostrzec można na poziomie ideologicznej wymowy tekstów. Argentyńscy autorzy, choć poruszają bardzo aktualną i antagonizującą tematykę, raczej nie opowiadają się jednoznacznie za którąś ze stron sporu: polityczny program proponowany przez buntowników z *Berazachussetts* sprowadza się do wysadzenia wszystkiego w powietrze, de facto bez pozytywnych propozycji, Pailos ironicznie wykpiwa wszystkie opcje ideologiczne; autorzy raczej unikają deklaracji wprost, operując aluzjami, ironią, prowokując. Tymczasem w polskich narracjach ostrze satyry wydaje się skierowane jednoznacznie w obóz światopoglądowo konserwatywno-narodowy: żywe trupy u Dehnela czy ci, którzy ożywieńców nienawidzą u Ostachowicza, symbolizują konkretną grupę społeczno-ideologiczną: „adres” satyry jest tu ewidentny⁴⁵.

Bibliografia

- Ávalos Blacha Leandro, *Berazachussetts*, Entropía, Buenos Aires 2007.
- Binkowski Paweł, *W sąsiedztwie Umschlagplatzu. Noc żywych Żydów wobec reprezentacji Zagłady*, https://www.academia.edu/39751620/W_s%C4%85siedztwie_Umschlagplatzu_Noc_%C5%BCywych_%C5%BByd%C3%B3w_wobec_reprezentacji_Zag%C5%82ady [dostęp: 10.06.2022].
- Cóccaro Victoria, *Variaciones sobre lo zombi en Berazachussetts*, „Revista Argus-a Artes y Humanidades” 2015, nr 19, <https://www.argus-a.com/publicacion/1091-variaciones-sobre-lo-zombi-en-berazachussetts.html> [dostęp: 1.06.2022].
- Dehnel Jacek, *Ale z naszymi umarłymi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Drezner Daniel W., *Theories of International Politics and Zombies*, Princeton University Press, 2015. <https://doi.org/10.1515/9781400852284>
- Gasparini Sandra, *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*, Argus-a, Buenos Aires–Los Angeles 2020.
- Honores Elton, *El zombi en la nueva narrativa latinoamericana*, [w:] *Terra zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*, red. Rosana Díaz-Zambrana, Isla Negra Editores, San Juan–Santo Domingo 2015, s. 237–250.

⁴⁵ Choć nie można wykluczyć możliwości, że ewidentność polskich satyr ma charakter subiektywny i wynika z faktu, że piszący te słowa obserwuje polskie konflikty z wewnątrz, argentyńskie zaś – z zewnątrz.

- Księżka Dobromiła, *Rozprawa z polskim kanonem patriotycznym w „Ale z naszymi umarłymi” Jacka Dehnela*, „Konteksty Kultury” 2021, nr 18, s. 556–568.
- Kuślakowski Michał, *Archeologia zombie – najstarsze niefilmowe teksty kultury z nieumarłymi*, [w:] *Zombie w kulturze*, red. Ksenia Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016, s. 203–220.
- Lauro Sarah Juliet, *The Transtalantic Zombie. Slavery, Rebellion and Living Dead*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015. <https://doi.org/10.36019/9780813568850>
- Marcela Mikołaj, *Monstruarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Montés Alicia, *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombies*, Argus-a, Buenos Aires–Los Angeles 2017.
- Montés Alicia, *Los muertos vivos como figuración literaria y política de lo excluido que retorna. El género zombi en la narrativa argentina posterior a la crisis del 2011*, „Itinerarios” 2020, nr 32, s. 23–40. <https://doi.org/10.7311/ITINERARIOS.32.2020.02>
- Olkusz Ksenia, *Narracje zombiecentryczne. Literatura–teoria–antropologia*, Universitas, Kraków 2019.
- Olkusz Ksenia, *Tajemnice żywych trupów. Motyw zombie we współczesnej fantastyce polskiej (rekonesans)*, [w:] *Tajemnica w tekstach kultury*, red. Andrzej Borkowski, Ewa Borkowska, Marcin Pliszka, Stowarzyszenie Tutajteraz, Siedlce 2011, s. 299–318.
- Ostachowicz Igor, *Noc żywych Żydów*, W.A.B., Warszawa 2012.
- Pailos Matías, *Volveré y seré millones*, Pirani Ediciones, Buenos Aires 2013.
- Un sardónico ataque a la realidad*, rozm. z Matiasem Pailosem, <https://indiehoj.com/entrevistas/un-sardonico-ataque-la-realidad-entrevista-matias-pailos/> [dostęp: 4.04.2022].
- Vienen bajando. Primera antología argentina del cuento zombi*, red. Carlos Godoy, Juan Terranova, Nicolás Mavrakis, Centro de Estudios Contemporáneos, Buenos Aires 2011.

Tomasz Pindel

National zombie invasions. On Argentinean and Polish zombie literature (Ávalos Blacha, Pailos, Dehnel, Ostachowicz)

Summary

Contemporary zombie fiction is often used for metaphoric purposes as a tool to comment social and cultural changes. The comparative analysis of two examples of Argentinean (Ávalos Blacha, Pailos) and Polish (Dehnel, Ostachowicz) zombie literature shows some analogies of the use of the “undead” motive in both national contexts.

Keywords: zombie, Polish literature, Argentinean literature, politics, historical memory

Tomasz Pindel – ur. 1976; zajmuje się literaturą hiszpańskojęzyczną, głównie hispanoamerykańską, oraz przekładem literackim, popularyzuje także literaturę oraz wiedzę o Ameryce Łacińskiej.

**GŁOSY Z TEATRÓW /
VOICES FROM THEATERS**

Ester Fuoco*

 <https://orcid.org/0000-0003-1939-7100>

Could a robot become a successful actor? The case of Geminoid F

Summary

Could a robot be a good actor? Could it build an effective relationship of understanding and empathy with other actors or spectators? This paper offers just a glimpse, a first trace of research of a now important phenomenon that affects the Performing Arts, namely the integration of artificial agents both in the creative process and in the theatrical performance. It will be treated for this purpose by the example of the android *Geminoid F*, protagonist of the play *Sayonara* (2010) by Japanese director Oriza Hirata, created by Osaka University's robotics expert Professor Hiroshi Ishiguro, whose gestures have been learned by imitating those of a real professional actress. Watching this android act is an alienating aesthetic experience: from the position of the audience, the boundary between human and robot is unclear. *Geminoid F* was chosen as co-star in the film of the same name, shot in 2015 by the internationally acclaimed Japanese director Koji Fukada, precisely because of her expressive qualities, as effective as those of a human actor, capable of arousing an empathic reaction in the viewer.

Keywords: android theatre, actroid, embodiment, entanglement, performing arts

* PhD, Digital Humanities-Performing Arts, Post-doc Researcher at IULM University; ester.fuoco@iulm.it

Neither the true nor the possible
 are the subjects of the theatre
 but the likely.
 (F.H. d'Aubignac)

Introduction

Although robotics as such developed in the twentieth century, when humans achieved the complete inventive power of creating their own mechanical double, the starting point of such dreams is lost in the dawn of history, as far back at least as the third century B.C., when Philo built his famous, gentle, automatic *Servus*, perhaps the first true robot in history. However, real automatons and other artificial men came about only the Renaissance, with the recognition of the power of science. While in literature the first reference to an artificial being created by man occurs in Mary Shelly's 1818 gothic novel *Frankenstein*, in painting it dates back to 1909 with the automaton as the subject of a Futurist painting. It was in 1927, with Fritz Lang's film *Metropolis* – the progenitor of the science fiction film genre – that a robot made its appearance on the silver screen.¹ We now come to the focus of our interest, the official meeting between science fiction and theatre took place in 1921, the year Karel Čapek, the famous Czechoslovakian writer and playwright, wrote *R.U.R. – Rossum Universal Robots*, a drama destined to be fundamental for science fiction and especially meaningful for the collective imagination of the century to come. From the linguistic introduction in the 1920s of the term robot (“robot” comes from the Czech *roboti* or *robota*, which means “forced labour”) to the production of artificial beings in series, the problem of man crushed by the machine and becoming mechanized himself began to be presented artistically.

An echo, that of the robots entering the stage, also provoked by the contemporary development and proliferation of companion robots in our daily lives; in accordance with the desire to make these devices more familiar to us, to recognize them as a form of companionship that is not only useful, but also sensitive. The conquest of ubiquity requires familiarization with these artifacts, the understanding of a new distribution of social tasks and constant adaptation to new needs, inscribing these machines in the narrative structure of everyday life, including the artistic dimension.²

¹ L. Beatrice, *Robot. Il grande atlante visivo sul robot, dall'antica Grecia alle intelligenze artificiali*, 24 Ore Cultura, Milano 2016, pp. 4–11; P. Dumouchel, L. Damiano, *Vivre avec les robots. Essai sur l'empathie artificielle: Essai sur l'empathie artificielle*, Seuil, Paris 2016.

² E. Fuoco, *Né qui, né ora: peripezie mediali della performance contemporanea*, Introduction of Steve Dixon, Ledizioni Publishing, Milano 2022, p. 104.

To understand how we came to have a Western theatre with robots as co-protagonists, considered on an equal footing if not as a resource for the human, we can refer to a fast and continuous physiological adaptation of the theatrical genre, which has welcomed “foreign” elements and has evolved into new forms and unprecedented formats to survive and not betray its nature as a hypermedium. Contemporary theatrical art cannot be described with the tools commonly used in consideration of its status as an art of live performance and an art of man. Since the beginning of the 21st century, interdisciplinary approaches have been found to be the most effective for tracing a cartography in the making of a hybridization of performing art.³ Let’s take the recent phenomenon of stage productions using artificial intelligence systems, where the machine – although programmed by man – is the author, the creative and ideational subject, as occurs in the works of the Geneva artist Simon Senn,⁴ or the virtual choreographies experienced above all during the COVID-19 pandemic. Among the many examples are the French duo Adrien M. & Claire B⁵ with Hakanai, and the Italian company AiEP with the recent choreographic project *Dance with the distance* and *Kinexa_studio*.⁶

In this paper, we wish to lay some foundations, with an analysis that follows a new epistemological model, approaching a fundamental figure of theatrical art, that of the actor, in an openly challenging way, according to a diffraction game that depends as much on light waves – in our case, though not exclusively, the theatrical theories of reference – as much as it does on the illuminated object, therefore moving away from a mimetic and hierarchical reflection. We will look for a reading that makes subjects/entities unlinked by ties of “kinship” interact to produce a new critical awareness, one no longer interested in the relationship between original and copy, but in the product that arise from this unprecedented encounter.⁷ It should be added that the analysis or ideas that will be presented are based either on Western theories or on a reading of Eastern theories by Western scholars, which undoubtedly influences the concept of actor, robot or inter-subjective relationship that will be presented. Overcoming the cultural stereotypes relating to the robot/Japan dichotomy, we share the point of view of the scholar Sone who, through the

3 S. Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2007.

4 <https://www.santarcangelofestival.com/show/dsimon/> [accessed: 26.10.2022].

5 Live animations based on physical movement modelling, on an original music score played live. After the quadrifrontal performance, the audience will be invited to explore the stage installation, <https://www.am-cb.net/projets/hakanai> [accessed: 26.10.2022].

G. See Giannachi, *Virtual Theatre, An introduction*, Routledge, London and New York 2004.

6 <https://www.aiep.org/events/dancethedistance/>, https://www.aiep.org/creazioni/kinexa_studio/ [accessed: 26.10.2022].

7 R. Diodato, *The Sensible Invisible. Itineraries in Aesthetic Ontology*, Mimesis International, Milano 2015.

lens of performing arts, has narrated the processes of re-signification and reinvestment related to the idea of the robot in Japan.

(...) the widely discussed Japanese affinity for the robot is the outcome of a complex loop of representation and expectation that is also an ideological iteration within Japan's continuing struggle with modernity. It is theatrical, I suggest, because the popular view of the robot in Japan is expressed in terms of the operations of theatre, through concepts such as representation, actor, audience, and setting or *mise en scène*. It is also performative in the sense that the mainstream notion of the robot in Japan is imaginatively maintained through socially enacted reinterpretations and recreations.⁸

In the last two decades of theatrical performances, the presence of robots has replaced the costumes and special effects that previously allowed them to be represented on stage.⁹ Born from the imagination and the desire to overcome the frailty of the human and conceived by engineers in robotics laboratories, robots have slowly gained a place, impersonating themselves instead of acting as surrogates of human beings. These machines are presented as a key to understanding and reading what it means to be human, to unleash questions about the mysteries of creation and their representation – and their implicit limits – sending us our image back as faithful or distorted mirrors. So much so that one wonders if the human body can be considered a prosthesis of the mind, a mere automaton equipped with circuits that can be upgraded through grafts, or if it is rather an inimitable and inaccessible tool for technology? Perhaps there is no philosophically correct answer, but what seems certain is that the anthropocentric and narcissistic vision that has dominated art for decades is now recognized as limiting and limited. What is also certain is that the extension of the contemporary body is displayed in a paradoxical way through the absence or dematerialization of a body mass, or through action performed by a mechanical body.

The aim of the experimentation of the father of android robotics at the University of Osaka, Hiroshi Ishiguro,¹⁰ whose artefacts are almost indistinguishable from a real person, was to show how much at a first approach the external appearance takes precedence over the cognitive one, so as to condition the modalities of our interaction with synthetic “people”. To do this, he chose the field of theatre, where, experimenting with the relational and communicative skills of his robots, he subsequently transposed the acquired methodologies adapting them to engineering. Performing art as a means of discovery and implementation of a robot still unable

⁸ Y. Sone, *Japanese robot culture*, Palgrave Macmillan, New York 2016.

⁹ J. Parker-Starbuck, *Introduction: Why Cyborg Theatre. In Cyborg Theatre*, Palgrave Macmillan, London 2011.

¹⁰ <http://www.geminoid.jp/en/projects.html> [accessed: 26.10.2022].

to emulate the many facets of human expression and the nuances and ambiguities of human gestural and facial language.

Even if the literature of theatrical studies concerning Hirata Oriza¹¹ is already extensive, we want to focus our attention on a barely explored aspect as an attempt to analyse the acting – though not mimetic in a general sense – skills of the actroids¹² on stage, to formulate the hypothesis of a new type of audience synaesthetic relationship and engagement.

Towards a synthetic theatrical actor

Representation is not an absolute imitation, but also and above all an interpretation according to a space and a situation. The interpretation of the role of a robot, like that of an actor, takes place in a specific relationship and according to particular interactions. Even a situation recreated to be staged in all its banality is intended to provoke, direct and preside over a desired impression. In such an experience, there is, on one hand, the choice of a staged situation, and on the other hand the performance specific limits and those related to the behavioural norms of the actors. The experimental platform of the play allows us to put dramaturgical principles in perspective, and it should also allow us to extrapolate the study of android expression. To understand whether a robot, anthropomorphic or not, can become a good actor, it is necessary to trace, or rather to track down, the origins of a theatrical psychology linked to the actor, more often defined, in the contemporary world, as a “performer.” An attempt to focus on a long-debated definition certainly leads us very far back in time to discover that this area has had great, difficult to solve problems which over the centuries have troubled the main figures of the theatrical scene in different forms. Beginning with the question posed by Denis Diderot, in the famous *Actor’s Paradox*, we see how, even back then, what are still living reflections in the different contemporary theatrical systems were already present, acknowledging that even before Diderot some theatrical thinkers had tried to formulate a philosophical thought on the matter.

[...] The actor who goes by Nature alone is often detestable, sometimes excellent. [...] How should Nature without Art make a great actor when nothing happens on the stage exactly as it happens in nature, and when dramatic poems are all composed

¹¹ <http://www.seinendan.org/eng/> [accessed: 26.10.2022].

¹² Actroids are mechanized electronic automata with electric motors or pneumatic or hydraulic systems. They simulate living beings in films or amusement parks using teleoperated, radio-controlled or programmed systems. Some of these androids come close, aesthetically, to the ultra-realistic trend of contemporary sculpture.

after a fixed system of principles? [...] If the actor were full, really full, of feeling, how could he play with the same spirit and success? Full of fire at the first performance, he would be worn out and cold as marble as the third. [...] If he is himself while he is playing, how is he to stop being himself, how is he to catch just the point where he is to stay his hand?

What confirms me in this view is the unequal acting of players who play from the heart. From them you must expect no unity. Their playing is alternately strong and feeble, fiery and cold, dull and sublime. Tomorrow they will miss the point they have excelled in today; and to make up for it will excel in some passage where last time they failed. On the other hand, the actor who plays from thought, from study of human nature, from constant imitation of some ideal type, from imagination, from memory, will be one and the same at all performances, will be always at his best mark.¹³

Given the obvious impossibility to approach a non-human actor with the Stanislavski method¹⁴ it is natural to associate this “non-human actor” with the “über-marionette” (super-marionette) actor theorized by Craig,¹⁵ to try to overcome the limits and imperfections of the actor, imprisoned in the gap between consciousness–emotion–action, through the erasure of the organic-living body and the use of an entity of submission and silence manoeuvred by an external maieutic figure. To associate, also, the theorization of the possibility of evaluating non-human acting and theatrical skills by referring to past theories coeval with those of immediacy. If in the theatrical systems of the early twentieth century the problem of the actor’s psychology with all its different nuances, kept the paradox of the actor’s emotion (*emocija*) at its center, starting from 1930 we see the opening of access paths to the exact same problem originating, however, from investigations of another kind. The researches described in Vygotskij’s *On the Problem of the Psychology of the Actor’s Creative Work* reveal a shift in the methodological analytical approach, placing the acting profession in the general circle of professional psychology studies, thus emphasizing the psychotechnical approach to the actor profession, unlike how it’s generally done, that is, with a focused attention on the question of how certain traits and qualities of the human being must be developed

¹³ D. Diderot, *The paradox of acting*, transl. by W.H. Pollock, Book on Demand Ltd., (1883) 2013, pp. 4–6.

¹⁴ In the 20th century, Stanislavskij (2016) established a new method for training and rehearsing. In this method, actors are supposed to build natural and real acting by focusing on the psychological aspects of the character to be played.

¹⁵ E. Gordon Craig, *The Actor and the Über-marionette*, [in:] *On the Art of Theatre*, Routledge, London (1908) 2008.

to ensure success in the field of theatrical artistic creation; the degree of spontaneity and improvisation, the motor skills, the verbal memory, the excitability of the actors are studied through scientific tests, and on this basis the manual of the actor's work is composed or based on the same principles that inform the composition of the analogous manuals of any other profession.

Psychotechnical investigations, on the other hand, lose sight of all specificity, of all the uniqueness of the actor's psychology, seeing in the creative work of the actor only a special combination of the same mental qualities that are found in a different combination in any profession. Forgetting that the activity of the actor is itself a unique, creative work of psychophysiological conditions, and not analysing these specific conditions in all the variety of their psychological nature, the investigator-psychotechnicians dissolve the problem of the actor's creative work in general, and at the same time, banal test psychology, paying no attention to the actor and all the uniqueness of his psychology.¹⁶

What is useful for the analysis of the phenomenon we are dealing with, the professional use of an android on stage as an actor, is the fundamental character that distances the method theorized by Vygotskij from the other acting systems theorized in his own era or antecedent, meaning by this its relativism, the refusal to formalize in absolute terms the concepts of "emotion," "feeling," "form," "unconscious," and ultimately of "conscience," to use them only after having placed them in a dialectical relationship on precise historical-cultural bases. None of the concepts listed above assumes, in its argument, a naturalistic or intellectual-idealistic perspective to acquire, instead, the condition of a variable and changing phenomenal plexus that manifests itself at the convergence of precise sociocultural factors, to be highlighted in the appropriate methodological perspective suitable for observing a mechanical entity acting on a stage.

Let's now think of three basic "measurable" characteristics in an actor: the autonomy, the ability to imitate and the level of adaptation in interaction and to the unexpected. It would be natural to reject the application of a robot to such functions, but the results of the "Robot Actors Project"¹⁷ contradict the instinctual

¹⁶ L.S. Vygotskiy, *The Diagnostics of Development and the Pedological Clinic for Difficult Children*, [in:] R.W. Rieber, A.S. Carton (eds.), *The Collected Works of L.S. Vygotsky: The Fundamentals of Defectology (Abnormal Psychology and Learning Disabilities)*, Plenum Press, New York 1993, vol. 2, p. 241.

¹⁷ A project born from the collaboration of director Hirata Oriza, of the Seinendan theater company founded by the director in 1983 in Tokyo and the Robotics Laboratory of Osaka University directed by Ishiguro Hiroshi; five shows featuring different types of robots on stage have been produced to date. Among the various volumes dedicated to the director Hirata, the essays written by the scholar, as well as collaborator of Hishiguro, Zavan Paré, Z. Paré, *Des*

denial that arises in front of this hypothesis. As a project that uses the theatre to reiterate and confirm, to the public, certain codified representations of the laboratory, *Geminoid F* is characterized in fact by expressions that can approach the emotional zero level, that neutral mask used in basic actor training without losing the aspect of a real, listening, active, though non-living being. It is the mechanical personification of a serene, conciliatory being, with a fascinating female presence that arouses a feeling of deep empathy, admiration and potentially desire.¹⁸ The computational skills, mechanical abilities, or social potentials of robots, through their simulations programmed in the dramaturgical context, could be considered as the mastery of an exquisitely human art such as that of acting. As we shall see, Ishiguro's robots try to aspire no longer to a mere physical aesthetic imitation but to the psychological identification of the robot's peculiar expressive abilities, an attempt to convey an idea of synthetic agency and intentionality that goes far beyond the reality of a sophisticated mechanized puppet. If, as Du Bos affirmed in his acting aesthetics, verisimilitude, as well as a certain dose of the marvellous, are necessary,¹⁹ then, what better union could there be, in the theatrical artifice, than making the human interact and act with the non-human?

Sayonara from theatre stage to cinema screen

Among robots, the category of androids stands apart as if they were impostors of a sort, whose appearance tries to pass for something they are not, whose essence is that of actors, entities that perpetually wear a mask – a human one. With harmless and limited manipulations and simulations, their behaviours obey the predetermined robotic designs. “But such imitations raise many questions, such as the «human comedy» from the sociological point of view or the question of identity from the psychological point of view.”²⁰ With *Sayonara*, the viewer does not observe a device in action, but the embodiment of the concept of “sonzai-kan,” explored by Ishiguro since his early research, which means feeling of being in the presence of another person.

robots acteurs: le théâtre au service de la robotique, [in:] I. Moindrot, S. Sangkyu (eds.), *Transhumanités: fictions, formes et usages de l'humain dans les arts contemporains*, L'Harmattan, 2013, and the recent Italian volume by Cinzia Toscano, *Il teatro dei robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza*.

¹⁸ Z. Paré, *Robots en quête d'auteurs*, ReS Futuræ [Online], 2021, pp. 2–4, <http://journals.openedition.org/resf/10250> [accessed: 26.10.2022].

¹⁹ M. Mazzocut-Mis, *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste du Bos*, LED Edizioni Universitarie, 2010, p. 41.

²⁰ Ivi, p. 5.

In this respect, he touches on the fundamental idea of being a human being, studying it not only from the point of view of his robotic models, but also in terms of who sees the robot: the spectator who is the recipient of this amazing “being present.”²¹

We could define *Geminoid F*, the twin android²² or even better the actroids featuring in “Robot Actors Project” as a clone – a term belonging to biology whose extended meaning has also been applied to various kind of devices which identically reproduce another. It’s a perfect copy, or sometimes only with the same characteristics, devoid of originality and autonomy. And we could approach more familiar terms with the otherness usually present in the theatrical dimension: the double, the substitute, the alter ego, the simulacrum, concepts that in recent years have found an embodiment thanks to the integration of new technologies on stage, bringing avatars on stage or simply projected and digitized images of the performers.

Hirata’s theatrical apparatus works hard to hide the liminality of the robot. At the same time, the robot’s very in-between status, and stagecraft that emphasises the robots’ human-like qualities, allow his plays to use their robot characters – that is, characters that are acknowledged at the narrative level of the plays as robots – to represent the social “other.”²³

Yet defining *Geminoid F* is not that simple: its almost perfect beauty and the mystery of its lack of identity make its being even more fascinating. *Geminoid F* gives an impression of uncanny and false fragility. It can be considered a supreme and sophisticated device but at the same time an ephemeral creature since it is remotely controlled by a human operator, not endowed with the social autonomy that characterizes companion robots, for example, intelligent machines endowed with authority, adaptability and indefinite coordination.²⁴

The play *Sayonara* is a one-on-one conversational drama lasting twenty-five minutes featuring an android whose appearance is elaborately modelled on an existing human being and a human actor.

21 I. Pluta, *Theatre and Robotics: Hiroshi Ishiguro’s Androids as Staged by Oriza Hirata*, “Art Research Journal” 2016, vol. 3, issue 1, pp. 65–79.

22 We follow the analysis of various scholars who have attributed to Gem. F the specification of “android” using it in reference to Villiers de l’Isle *Adam’s Future Eve* (1886), instead of the later term “gynoid,” which is applied to female-like humanoid robots. Of course, the Greek etymology *gynē* corresponds lexically to *andro*, but a *gynoid* corresponds to practically anything that can resemble a woman.

23 Y. Sone, *Japanese robot culture*, Palgrave Macmillan, New York 2016, p. 90.

24 P. Dumouchel, L. Damiano, *Vivre avec les robots. Essai sur l’empathie artificielle: Essai sur l’empathie artificielle*, Seuil, Paris 2016, p. 51.

Set in the near future when it has become natural for androids and humans to co-exist, the play asks what humanity, life and death mean to us as humans through a conversation between a girl suffering from a fatal illness and an android trying to console her.²⁵

Geminoid F is the copy of a young Japanese woman, whose identity has not been revealed to preserve her privacy. Being partially of foreign origin, she has atypical features, with long dark brown hair. Particular attention was paid to the clothing, sober but elegant, designed by the designer Junko Koshino: she is wearing a short black lace dress with a wide rounded neckline and three-quarter flared sleeves, black tights and a pair of anthracite grey suede heels. Hirata wrote *Sayonara's* dialogues and directed the two roles,²⁶ that of the placid and calm android, played by the *Geminoid F* teleoperated by the actress Minako Inoue, who controls her behind the scenes, and that of a fragile and ethereal girl, played by the American actress Bryerly Long.²⁷ The choice to make *Geminoid F* debut in an intimate play like *Sayonara* is not accidental: it seems to raise it to an icon of the reconciliation of men with their vulnerability and mortality. Its instructions say that it can laugh, smile or have other more natural and sweet facial expressions than the previous model (*Geminoid HI-1*) and the audience, a few minutes in, forgets that *Geminoid F* is nothing more than a sophisticated puppet whose voice is spoken by a human actress.²⁸

But even in the short time of a scene, an action or a dialogue, the viewer is overcome by an emotional vertigo. As in Chekhov's theatre, Hirata gives consistency to selected moments, staging fragments of them or transforming them into experimental situations of a theatre that does not simply concern actors, or men and robots sharing a stage space, but rather various prosaic situations in which the

²⁵ <https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/archive/information/1301/01-04.html> [accessed: 26.10.2022].

²⁶ "The CCTT-based play was written and directed by Oriza Hirata, a world-famous stage director and coauthor of this study. It was produced by Hirata's theatre company «Seinendan», which also employs a technician, lighting designer, acoustic designer, and scenographer. These specialists supplement the actors' performance with their techniques to complete the stage play," VV.AA., *Creation and Staging of Android Theatre "Sayonara" towards Developing Highly Human-Like Robot*, "Future Internet" November 2017, vol. 9, issue 4, p. 6.

²⁷ Both actresses belong to the Seinendan theatre company whose work is based on the practice of *gendai kogo engeki* (contemporary colloquial theater).

²⁸ For further information on the voice synchronization technique and to examine in depth a statistical study based on data collected during reruns in Japan and Europe to understand if the public could mistake the robot for an android, see T. Chikaraishi, *Creation and staging of android theatre "Sayonara" towards developing highly human-like robots*, "Future Internet" 2017, vol. 9, issue 4, et al.

characters could be indiscriminately humans, animals or robots engaged in actions that bring out emotions. A theatre that responds to the characteristics he expressed in his widely recognized “Contemporary Colloquial Theatre Theory.”²⁹

The viewer, in his tacit pact of suspension of disbelief, projects on the android an ability to feel the weakness of the sick young woman and to share the Promethean shame of the human.³⁰ At the same time, the simple fact that a machine listens compassionately to a human, the sick protagonist of *Sayonara*, and is the only companion left to her, provokes a disconcerting fear in the spectator. The other, the stranger, the robot on stage presents itself as a new tragic mirror which, instead of challenging us, embodies perhaps the complexity of its essence.

At this point it is worth mentioning a peculiar phenomenon that has taken the name of *Uncanny Valley*, first introduced by Ernst Jentsch, a German philosopher of the early twentieth century who observed that people felt discomfort when interacting with an object that seemed human when it was not clear whether it was a living creature or not; a process then further theorized by the Japanese roboticist Masahiro Mori,³¹ who took up the reflections of the German philosopher and, on the basis of empirical research, came to the conclusion that, when artificial creatures come close to realistically resemble human beings without however transmitting that empathic feeling of familiarity that would have them considered as possible companions, people would not trust them and would fear them even to the point of revulsion. But when the artefacts become so indistinguishable that they can be mistaken for living beings, the level of acceptance rises sharply and favours the establishing of a potential emotional interaction. And it is here that the introduction of the robot on the theatrical stage acquires a sense of artistic experimentation and no longer a merely technological one. In the end, perhaps the show manages to push the viewer to imagine being able to develop new emotions, to be in tune with yet unimaginable autonomous mechanical entities.

In Hirata’s “colloquial theatre” the actors recite some sentences in a voice so low as to be barely audible, several conversations take place at the same time and it may happen that the actors turn their backs on the audience. This gives a strong dramaturgical sense and adds pathos even to moments of silence. This form of new theatre is studied by cognitivists to understand how such staging turns out to be perceived as more realistic than others.³² At times, since listening to these almost silent dialogues is very limiting, a deeper understanding of situations is given by

²⁹ Ivi, p.75.

³⁰ *Sayonara* is the story of a young woman suffering from a terminal disease. Locked up in her small apartment, her parents give her an android to keep her company.

³¹ M. Mori, *The Uncanny Valley*, “Energy” 1970, vol. 7, no. 4, pp. 33–35.

³² O. Hirata, *Gendai Kogo Engeki No Tameni (for Contemporary Colloquial Theater)*, Banseisha, Tokyo 1995.

other elements. Through their presence, robots create a new kind of interdisciplinary theatre that combines art with science in a mutual exchange. By working on situations and the dramatized dialogues conceived by Hirata, more space can be given to the natural – for example by introducing a hesitation of the machine, even a simulated error, and the figure of the engineers joins and superimposes that of the demiurge director giving the impression of a consequent psychological fragility. “For the first time, Japanese robotics considers dialogues, movements and gestures as components of the naturalness of robots, capable of significantly enhancing their expressiveness and thus giving more life to the mechanics”³³ and it does so by choosing the centuries-old art of theatre.

In conclusion, a brief mention of the acting performance of *Geminoid F* in the film adaptation of the play *Sayonara*, which Fukada³⁴ directed in 2015. Just as a dance choreography or a puppet show lose their potential to inspire amazement when they are seen on a screen, confined in a two-dimensionality, delimited by the perimeter of a frame³⁵ and even the emotional effect of a Shakespearean tirade seen in the dark amidst an audience fades if seen in video, so the impressive ability of the actroid *Geminoid F* – as we have seen capable of a richly nuanced performance – is lost in the multiple and sophisticated cinematic tricks and computer based effects. If anything, the robot looks unusually limited, artificially confined to a wheelchair because its range of motion doesn’t extend much beyond the eyes, mouth, and neck – which may explain why human co-star Beverly Long – who is co-star in the theatrical version as well – plays her role in such an unnatural quasi-monotone. In the film *Sayonara* the dynamic of human-robot mutual aid remains, but this time it is the robot who suffers from a handicap that forces it into a wheelchair and leads it to need human help.

Japan’s nuclear reactors have already exploded when the film begins, poisoning the entire country. Most of the survivors have already left, and stragglers like the South African girl Tanya (Beverly Long), her Japanese boyfriend and her best friend are all waiting for their name to come up on the national evacuation list. Leona, the companion her father bought for her as a child, scoots around in her motorized wheelchair on errands while Tanya sleeps lethargically on the couch of her rural home. Little by little, things get worse.³⁶

³³ Z. Paré, *Robots en quête d’auteurs*, “ReS Futurae [En ligne],” 2021, p. 6. <http://journals.openedition.org/resf/10250>; <https://doi.org/10.4000/resf.10250>

³⁴ <https://iffr.com/en/persons/fukada-koji> [accessed: 26.10.2022].

³⁵ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.

³⁶ The Hollywood Reporter Staff 24th October 2015 “*Sayonara*”: *Tokyo Review*. Retrieved February 21, 2021, from <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/sayonara-tokyo-review-834475/>. Last access 10 January 2022.

For Fukada, *Sayonara*³⁷ fits into the same subtle emotional approach seen in previous films *Au revoir l'ete* and *Hospitalite*, the style of which critics have compared to that of Eric Rohmer. The atmosphere seems forcibly rarefied and the human protagonist is shown as a victim of radioactivity present in the air as if to betray a need to adapt the register and the semi-fixity of the actroids. Whereas the play is liable to turn into a Turing test of sorts, in which the audience is naturally inclined to judge the performance of a robot against that of a human actor, the cinematic medium seems to have won its own challenges when it comes to android involvement. If in cinema the robot finds its maximum actualization in apocalyptic contexts or dynamic plots, *Geminoid F* loses its human likeness and grace and its minimal almost imperceptible movements in the macro-dimension of a film.

Conclusion

We have seen how a robot is certainly an actor with no emotional memory, but the ability to interpret and emulate human acting can make him superior to the mechanics of a puppet and we could state that the *Geminoid F* robot seems like an attempt to go beyond simple physical identification. If psychological identification with a character can potentially occur through voice and posture, how does the interpretation of gestures with a psychological intention take place? This is what can be understood by experiencing the acting skills of a robot on stage, an experiment that proposes a theatrical aesthetic sensibility that combines the traditional, the ritual and the human with the most advanced technology, a place where culture and science converge. Geminoid F represents a sophisticated artistic attempt to depict an artificial expressivity, a point of intersection between the natural and the mechanical that reflects the changing nature of the iconic human expressiveness of emotions. Of course, while it can be said that here the soul is in the face, it must also be recognized that robotics has yet to advance in the development of robots capable of walking, emulating the grace and fluidity that a human is capable of.

The upper torso of Geminoid F has 12 DOFs controlling the most essential expressions in human communications (raise/lower brow, scowl, open/close eyelid, vertically move eyeball, horizontally move eyeball, open/close mouth, lift corner of mouth, incline head, shake head from side to side, chest movement, and bowing). Each DOF is driven by pneumatic actuators, electromagnetic valves, and control boards installed inside the body. As the air compressor can be installed outside the

³⁷ <https://quinlan.it/2016/02/03/sayonara/> [accessed: 26.10.2022].

android body and connected by a long air tube, the android's motions are less noisy than those of robots installed with electromagnetic motors, rendering the android suitable for theatrical use.³⁸

How, then, can a machine simulate organic acting as Lee Strasberg of the Actors Studio recommended? A technique that founded Stanislavsky's method of "the actor's work on the self" – which focus on training the actor's sensory imagination – together with "the actor's work on the role" – which focuses on preparing stage material for performance.³⁹ And how can it convey an impression of free will and interpretative truth? To try to open avenues of analysis, rather than finding definitive assertive answers, we must start from the idea that all social behaviours are based, as is well known, on complex mediations that provide opposite reinforcements, that is, rewards and sanctions, both symbolic and emotional (and derivatively also tangible). The subjective perception of these mediations takes the form of emotions, perceived for example with synthetic terms such as "interest," "trust," "embarrassment," "guilt," "disgust," "contempt," etc.: evocators that always translate into individual and/or collective actions, but always preceded by various dramatization strategies that can have both an institutional and regulated matrix (rites) and a spontaneity springing from the unexpected occasion. The human-robot interaction falls within the second species, since in this case the dialectic of identity/otherness is unprecedented or almost although the genre literature has contributed to forming a collective perception that is more negative than positive.⁴⁰

The human propensity to assign mental states to inanimate objects or animals is strongly influenced by the characteristics and context of the interaction and when this is a theatrical one, in which dialogue, alongside the action, plays a predominant part, then we would spontaneously be led to see the actroids as interlocutors.⁴¹ Now the empathy felt will be closely related to their external appearance, but the judgment of their acting prowess will be expressed on the ability of the director and the other actors to interact in a spontaneous and realistic way. Therefore, we can say that it is the approach of how to teach acting and how to train a robot, as it happens for any actor, that brings out the maximum potential. And to do

38 VV.AA., *Creation and Staging of Android Theatre "Sayonara" towards Developing Highly Human-Like Robot*, "Future Internet" November 2017, vol. 9, issue 4, p. 4.

39 P. McAllister, *Lee Strasberg's Method*, "Stanislavski Studies" 2018, vol. 6, no. 1, pp. 105–110. <https://doi.org/10.1080/20567790.2018.1446410>

40 See R. Notte, *You, robot. Antropologia della vita artificiale*, Vallecchi, Firenze 2005 and S. Dixon, *Cybernetic-Existentialism: Freedom, Systems and Being-for-Others in Contemporary Arts and Performance*, Routledge, London 2020.

41 D. Lu, *Ontology of Robot Theatre*, [in:] *Proceedings of the ICRA, Workshop Robotics and Performing Arts: Reciprocal Influences*, St. Paul, MN, USA, 14 May 2012.

this well, a non-anthropocentric starting point must be assumed, which is based on the observation of the limits and capabilities of the robot in the various dramaturgical settings.

I propose a specific posthumanist notion of performativity – one that incorporates important material and discursive, social and scientific, “human” and “nonhuman,” and natural and cultural factors. (...) A posthumanist account calls into question the givenness of the differential categories of “human” and “nonhuman” examining the practices through which these differential boundaries are stabilized and destabilized.⁴²

By reserving the right to develop such a fruitful theme elsewhere, which sees the machine at the service of man but also the opposite, it is certain that the path towards a New Humanism has now begun. In its “individuality” of mechanical being, by recognizing a robot’s limitations and weaknesses, we can understand the real sense of “being human” – or an artist – in a technological environment, and, at the same time, this kind of constructive approach demonstrates the role of art in developing robots.

Bibliography

- Barad Karen, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, SIGNS, Spring, 2003.
- Čapek Karel, *R.U.R (Rossum's Universal Robots)*, La Différence, Paris 2013.
- Chikaraishi Takenobu, Yuichiro Yoshikawa, Kohei Ogawa, Oriza Hirata, Hiroshi Ishiguro, *Creation and staging of android theatre “Sayonara” towards developing highly human-like robots*, “Future Internet” 2017, vol. 9, issue 4, pp. 1–18.
- Craig Edward Gordon, *The Actor and the Über-marionette*, [in:] *On the Art of Theatre*, Routledge, London 2008.
- Diderot Denis, *The paradox of acting*, transl. W.H. Pollock, Book on Demand Ltd, 2013.
- Diodato Roberto, *The Sensible Invisible. Itineraries in Aesthetic Ontology*, Mimesis International, Milano 2015.
- Dixon Steve, *Cybernetic-Existentialism: Freedom, Systems and Being-for-Others in Contemporary Arts and Performance*, Routledge, London 2020.

⁴² K. Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, SIGNS, Spring 2003, pp. 5–6.

- Dixon Steve, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2007.
- Dumouchel Paul, Damiano Luisa, *Vivre avec les robots. Essai sur l'empathie artificielle: Essai sur l'empathie artificielle*, Seuil, Paris 2016.
- Fuoco Ester, *Né qui, né ora: peripezie mediali della performance contemporanea*, with an introduction of Steve Dixon, Ledizioni Publishing, Milano 2022.
- Gallese Vittorio, Guerra Michele, *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.
- Giannachi Gabriella, *Virtual Theatre. An introduction*, Routledge, London–New York 2004.
- Hirata Oriza, *Gendai Kogo Engeki No Tameni (for Contemporary Colloquial Theater)*, Banseisha, Tokyo 1995.
- Lu David, *Ontology of Robot Theatre*, [in:] *Proceedings of the ICRA, Workshop Robotics and Performing Arts: Reciprocal Influences*, St. Paul, MN, USA, 14 May 2012.
- Mazzocut-Mis Maddalena, *Corpo e voce della passione: l'estetica attoriale di Jean Baptiste Du Bos*, Led Edizioni, Milano 2010.
- Mori Masahiro, *The Uncanny Valley (Bukimi no tani)*, “Energy” 1970, vol. 7, no. 4, pp. 33–35.
- Notte Riccardo, *You, robot. Antropologia della vita artificiale*, Vallecchi, Firenze 2005.
- Parker-Starbuck Jennifer, *Introduction: Why Cyborg Theatre. In Cyborg Theatre*, Palgrave Macmillan, London 2011.
- Pluta Izabella, *Theatre and Robotics: Hiroshi Ishiguro's Androids as Staged by Oriza Hirata*, “Art Research Journal” 2016, vol. 3, issue 1, pp. 65–79.
- Stanislavski Konstantin, *An Actor's Work*, 1st Edition, Routledge Classics, London 2016.
- Toscano Cinzia, *Il teatro dei robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza*, Clueb, Bologna 2018.
- Vygotskij Semënovič Lev, *The Diagnostics of Development and the Pedological Clinic for Difficult Children*, [in:] Robert W. Rieber, Aron S. Carton (eds.), *The Collected Works of L. S. Vygotskij: The Fundamentals of Defectology (Abnormal Psychology and Learning Disabilities)*, Plenum Press, New York 1993.
- Yuji Sone, *Japanese robot culture*, Palgrave Macmillan, New York 2016.
- Zaven Paré, *The art of being together with robots: A conversation with Professor Hiroshi Ishiguro*, “International Journal of Social Robotics” 2015, vol. 7, issue 1, pp. 129–136.
- Zaven Paré, *Robots en quête d'auteurs*, “ReS Futurae [En ligne],” 2021, <http://journals.openedition.org/resf/10250> [accessed:26.10.2022]; <https://doi.org/10.4000/resf.10250>
- Zaven Paré, *Sayonara. Un addio ad un androide*, [in:] C. Pasqualino, (a cura di), *Macchine vive. Dalle marionette agli umanoidi*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2021, pp. 103–121.

Ester Fuoco

Czy robot może zostać odnoszącym sukcesy aktorem? Przypadek Geminoida F

Streszczenie

Czy robot może być dobrym aktorem? Czy może zbudować relację opartą na zrozumieniu i empatii z innymi aktorami lub widzami? Niniejszy artykuł oferuje zaledwie przebłysk, pierwszy ślad badań nad ważnym obecnie zjawiskiem, które ma wpływ na sztuki widowiskowe, a mianowicie integrację sztucznych agentów zarówno w procesie twórczym, jak i w przedstawieniu teatralnym. Problem zostanie przedstawiony na przykładzie androida Geminoid F, bohatera sztuki *Sayonara* (2010) japońskiego reżysera Orizy Hiraty. Jego twórcą jest ekspert robotyki z Uniwersytetu w Osace, profesor Hiroshi Ishiguro, który uczył androida przez naśladowanie gestów profesjonalnej aktorki. Oglądanie androida jest specyficznym doświadczeniem estetycznym: z pozycji widza granica między człowiekiem a robotem jest niejasna. Geminoid F stał się bohaterką filmu o tym samym tytule, nakręconym w 2015 roku przez uznanego na całym świecie japońskiego reżysera Koji Fukadę.

Słowa kluczowe: teatr androidów, aktroid, ucieleśnienie, uwikłanie, sztuki performatywne

Ester Fuoco – has a PhD in Digital Humanities and Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image. In 2022 she obtained the French qualification of Maitresse de conférences en Art du spectacle. In 2021, she won a research grant at the Institute of Biorobotics of the Scuola Superiore Sant' Anna for robotic development and experimentation in the Performing Arts. She is currently a post-doc researcher at IULM University with a two-year project entitled *Teatro Onlife: convergenze creative e di fruizione tra live, digital e transmedialità*. She has held numerous seminars and conferences abroad and in Italy, and her research and publications are in the areas of Contemporary Performing Arts, Aesthetic of Digital Performance and Theatrical Anthropology. Her recent publications include the book: *Né qui, né ora : peripezie mediali della performance contemporanea* and the essays *Rendre visible le mouvement du temps; Performance without Actors: The Theatrical Docu-Fiction; Lanamorphisme du corps béante sur la scène numérique; Carnefice o spettatore? L'ingaggio spettatoriale in The Repetition. Histoire(s) du théâtre di Milo Rau.*

**NAUKI O MEDIACH
O PRZEKAZIE AUDIALNYM /
MEDIA STUDIES. ABOUT SOUND**

Eliza Matusiak*

 <https://orcid.org/0000-0003-2455-0245>

Peryferia narracji w zagładowych opowieściach audialnych

Streszczenie

Literatura audialna, zarówno fikcyjna (słuchowiska radiowe), jak i dokumentalna (audycje dokumentalne, *feature'y*) podejmuje temat Zagłady. Dyskurs postpamięci traktuje o ofiarach i ocalałych, oddaje też głos drugiemu pokoleniu ocalałych i badaczom Zagłady. Celem artykułu jest analiza wybranych dzieł sztuki audio o Holocaulście pod kątem ich specyfiki gatunkowej oraz wskazanie pól tematycznych, które znajdują się na peryferiach narracji radiowych. Ma to na celu odpowiedź na pytanie o przyczyny decentralizacji wskazanych tematów. Metodą badawczą jest analiza treści konkretnych tytułów słuchowisk radiowych oraz cech ich dramaturgii i konstrukcji.

Słowa kluczowe: słuchowisko, reportaż radiowy, Zagłada, postpamięć, literatura audialna

* Mgr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź; eliza.matusiak@filologia.uni.lodz.pl

Wprowadzenie

Sztuka audialna, zarówno w dokumentalnej (reportaż radiowy, audycje dokumentalne, *feature*), jak i fikcjonalnej (słuchowisko radiowe) odwołanie, porusza tematykę krzywdy i cierpienia¹. Jak mówi reportażystka Katarzyna Michalak, „nieporównywalnie więcej reportaży opowiada o ludzkich cierpieniach niż o radościach”², ponieważ gatunek ten „przemawia głównie do naszych emocji. Tak to już jest, że silniej reagujemy na ludzką tragedię niż na bez troskę czy zadowolenie”³. Ontologiczna tożsamość sztuki dźwiękowej konstruowana jest w oparciu o poruszanie emocji słuchacza – i nie są to bynajmniej odniesienia czynione w sposób tabloidowy. Twórcy audialnych opowieści, tworząc narrację dotyczącą tematów zogniskowanych wokół ludzkiego cierpienia, ostrożnie wykorzystują środki fonicznej ekspresji. Szczególnymi w tym względzie dziełami są dokumenty i słuchowiska radiowe traktujące o Zagładzie⁴ – jej ofiarach, ocalałych, świadkach i winnych. Celem artykułu jest analiza wybranych dzieł sztuki audialnej o Shoah w odniesieniu do ich specyfiki gatunkowej oraz wyłonienie pól tematycznych, które umiejscowione są na peryferiach narracji holocaustowych w radiu, co umożliwi próbę odpowiedzi na pytanie o powody zdecentralizowania tych wątków. Wykorzystaną metodą badawczą jest analiza zawartości konkretnych tytułów słuchowisk, reportaży i *feature’ów* radiowych, z uwzględnieniem zawartych w nich znaczeń, sposobów konstruowania dramaturgii. Analiza posłuży wskazaniu zagadnień pomijanych (lub poruszanych niezwykle rzadko na tle mnogości audialnych opowieści zagładowych). Opisywanie zagadnień pomijanych w narracji – czyli *de facto* pisanie o czymś, czego

1 Zob. m.in. K. Klimczak, *Reportaż radiowy o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011; P. Olechowska, *Krzywdy i zadośćuczynienie – indywidualne doświadczenia wojny i okupacji bohaterów reportaży nominowanych i nagrodzonych w konkursie o Polsko-Niemiecką Nagrodę Dziennikarską*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2017, nr 3, s. 61–79; K. Michalak, *Przeciwko „zglobalizowanej obojętności”*. *Reportażysta radiowy wobec problematyki uchodźczej*, [w:] *Tropami retoryki, stylistyki i dziennikarstwa*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, M. Worsowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 255–269.

2 K. Klimczak, dz. cyt., s. 1.

3 Tamże.

4 A. Burzyńska, *Usłyszeć Zagładę: słuchowiska Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk i Zofii Posmysz*, [w:] *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej: w radiu*, red. J. Kopciński, Wydawnictwo PAN, Warszawa 2016, s. 83–91; J. Bachura-Wojtasik, *Przywrócić obecność. Holocaust i Żydzi w wybranych artystycznych audycjach radiowych Marii Brzezińskiej*, „Narracje o Zagładzie” 2021, nr 7, s. 194–210; J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020; J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, *„Już nie Żydowica, a ocalona”. Kobiety w Holocaustie z perspektywy radiowych narracji artystycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

w materiale analitycznym nie ma bądź występuje z rzadka, niesie za sobą ryzyko. Hipotetyczny zarzut o nieadekwatność materiału badawczego wobec postawionych celów i pytań jawi się jako zrozumiały, jednak brak, pominięcie lub peryferyjność konkretnych wątków i zagadnień również jest komunikatem. Punkt wyjścia do dalszych rozważań stanowią będą problemy pomijane w kobiecych świadectwach o Shoah, temat Polaka jako winnego, nie zaś ratującego oraz rozpoznanie przyczyn, jakie stoją za oddaleniem tych zagadnień od narracyjnego centrum⁵. Analizowane audycje pochodzą z archiwów trzech rozgłośni⁶: Polskiego Radia w Warszawie (w tym Studia Reportażu i Dokumentu oraz Teatru PR), Radia Łódź oraz Radia Lublin z lat 1950–2021⁷.

Zagłada w dyskursie postpamięci – peryferie narracji

Przed rozpoczęciem analizy i wskazywaniem wątków peryferyjnych w audialnym opowiadaniu o Shoah należy ramowo zobrazować, jak kształtował się dyskurs zogniskowany wokół „epoki pieców”. Jak piszą Barbara Engelking, Jacek Leociak i Dariusz Libionka,

polska pamięć o Żydach poddawana jest różnym naciskom, przechodzi przez różne formy stłumienia, wyparcia, płaci daninę polityce i narodowej mitologii. Jest krucha i narażona na manipulacje również dlatego, że wciąż przedmiot tej pamięci – sami

5 Centrum narracyjne wskazać można na podstawie analizy zawartości i znaczeń audycji zagładowych emitowanych w Polskim Radiu i rozgłoszeniach regionalnych PR. Zob. J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, *Brzmienie Holocaustu...*, s. 21–60, 85–95.

6 Należy podkreślić, że słuchowiska radiowe w latach 50. i 60. służyły także reedukacji społeczeństwa, wskazując na szkodliwość antysemityzmu (słuchowisko *Die Bremerstadtmusikanten* z 1954 roku). Dodatkowo, medium radiowe uzależnione było od pamięci historycznej, którą współtworzyło i rozpowszechniało. We wskazanych latach zmienił się także status radia jako medium masowego oddziaływania – pierwsze lata badanego okresu (1950–2021) przyciągały przed radioodbiorniki większą grupę odbiorców – zwłaszcza słuchowisk – niż ma to miejsce obecnie. Takie ramy czasowe dają jednak pewien przekrój dyskursu i sposobów tworzenia narracji sztuk audialnych poświęconych Zagładzie, a podejmowany temat jest zaledwie wyinkiem ze zbioru zagadnień, jakie można byłoby badać na podstawie wybranego materiału w tym okresie.

7 Warto zaznaczyć, że tworzone pojedyncze słuchowiska radiowe, które podejmowały temat kobiecych przeżyć już w okresie tużpowojennym, np. adaptację *Dwojry Zielonej* Zofii Nałkowskiej w interpretacji Idy Kamińskiej. Tekst jest fragmentem *Medalionów* Z. Nałkowskiej i pochodzi z 1945 roku. Słuchowisko to monolog Żydówki, która wspomina okres pracy w łagrze w Międzyrzeczu, z czasów ewakuacji getta żydowskiego. Nagranie słuchowiska dostępne jest w Archiwum Polskiego Radia, brak daty nagrania i emisji.

Żydzi i ich historia – pogrążony jest w mroku niewiedzy, stereotypów, uprzedzeń, archaicznych wyobrażeń⁸.

Słuchowiska i reportaże radiowe nie pretendują do stania się głównym i najbardziej uprawnionym źródłem historycznej narracji skupionej wokół Zagłady. Służą przede wszystkim upamiętnieniu losów jednostek i grup, ofiar i ocalałych, ratujących i ratowanych. Wiele z audycji dokumentuje także wydarzenia, których celem jest właśnie upamiętnienie ofiar czy przywracanie pamięci (marsze pamięci, spotkania edukacyjne, wspólny kadisz). Opowieści te są audialną realizacją postpamięci⁹ o Shoah, i – jak zaznaczają przywołani powyżej badacze – nie pozostają poza wpływem rozmaitych form tłumienia czy wyparcia. Co więcej, kwestią znaczącą w polskiej historiografii (która bez wątpienia oddziałuje na sposoby opowiadania o Shoah także w dziełach audialnych) był polonocentryzm i heroizacja narracji¹⁰. Lucjan Dobroczycki, do którego odnosi się w swej argumentacji Bartłomiej Krupa, zwrócił uwagę na istnienie „skłonności do zacierania różnic między sytuacją ludności żydowskiej i polskiej, przybierającą niekiedy postać licytowania się, kto więcej wycierpiał, kto poniósł większe straty i – co jest również ważne – w jakiej kolejności”¹¹. Dopiero od końca lat dziewięćdziesiątych nadszedł okres, w którym można mówić o swoistym wielogłosie literackim i stopniowym odchodzeniu od podejścia nostalgicznego ukierunkowanego na pokojowe współistnienie polsko-żydowskie¹². Aleksandra Ubertowska podkreśla, że:

Część historyków literatury uważa, iż połowa lat dziewięćdziesiątych dopiero zapoczątkowuje nowy okres w historii pamięci o „żydowskiej śmierci”; warto tu przywołać wypowiedź Michała Głowińskiego, który (w 2002 roku) mówił: „W istocie mamy do czynienia z pierwszą fazą rozwoju literatury, poświęconej Zagładzie, dopiero wchodzimy w drugą [...] proces ten dzieje się na naszych oczach”¹³.

⁸ *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 19.

⁹ Termin zaczerpnięty z badań Marianne Hirsch. Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012 oraz *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge–Massachusetts–London 1997.

¹⁰ Zob. B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Universitas, Kraków 2013.

¹¹ B. Krupa, dz. cyt., s. 185.

¹² Zob. T. Żukowski, *Zmiana reguł komunikacji: „Sąsiedzi” Jana Tomasza Grossa*, [w:] *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji w stronę nowej syntezy (2)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, IBL PAN, Warszawa 2017, s. 263–285.

¹³ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 10.

Szczególną rolę w drugim okresie opowiadania o Zagładzie odgrywa wydana przez Jana Tomasz Grossa publikacja *Sąsiedzi* (2000), która opisuje polską winę w eksterminacji Żydów – temat, który wcześniej jawił się jako *terra incognita* czy wręcz tabu¹⁴. Zatem, dopiero od nieco ponad dwóch dekad temat Polaka jako winnego wyłania się wyraźniej w akademickiej i publicystycznej dyskusji o Holocauście, co również znajduje swe odzwierciedlenie w tematach podejmowanych przez twórców sztuki audialnej.

Ponadto, mimo rosnącej świadomości o obowiązku rzetelnego opowiadania i jak najszerzego ujęcia narracji, dyskurs ten nadal pozostał silnie męskocentryczny. Badaczka feministycznej perspektywy i Zagłady, Joan Ringelheim podkreśla, że do niedawna nie istniała rama konceptualna, która pozwalałaby opracować kobiecą perspektywę wojenną¹⁵, dlatego ujęcia metodologiczne tego zagadnienia były „neutralne wobec płci (kulturowej) lub zdawały się ignorować gender jako kategorię analityczną”¹⁶. Narracje kobiet pomijano lub uznawano, że wszelka próba mówienia o Shoah z perspektywy kobiecej byłaby zawłaszczaniem Zagłady na rzecz dyskursu feministycznego¹⁷. Zagłada była wymierzona w naród żydowski, jednocześnie jednak, wątek płci nieustannie przejawia się w opowieściach o Zagładzie – los Żydów i Żydówek nosił znamiona różnic warunkowanych ich płcią, a nie tylko narodowością (choć ta kategoria bezsprzecznie była nadrzędna). Przywołując myśl jednej z czołowych przedstawicielek badań nad feminizmem, Simone de Beauvoir, „nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi”¹⁸ – płeć i tożsamość płciowa determinują wiele aspektów życia człowieka, wpływają na przyjmowane postawy i, jak pisała Zoë Waxman, są „kluczowe dla rozumienia ludzkiego doświadczenia”¹⁹. Nie należy pominąć dwu istotnych

14 *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2, red. B. Engelking, J. Grabowski, Centrum Badań nad Zagładą PAN, Warszawa 2018; P. Forecki, *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*, IBL PAN, Warszawa 2018; M. Hopfinger, T. Żukowski, *Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942–2015)*, IBL PAN, Warszawa 2018; T. Żukowski, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Wielka Litera, Warszawa 2018.

15 Zob. J. Ringelheim, *The Split between Gender and the Holocaust*, [w:] *Women in the Holocaust*, red. D. Ofer, L. Weitzmann, Yale University Press, New Haven 1998, s. 344.

16 Tamże.

17 W ten sposób ów problem postrzega choćby Cynthia Ozick, o czym pisze Zoë Waxman „Ozick podkreślała, że «Zagłada przytrafiła się ofiarom, których nie postrzegano jako mężczyzn, kobiet czy dzieci, ale jako Żydów»”. Z. Waxman, *Kobiety Holocaustu*, przekł. J. Bednarek, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019, s. 10.

18 S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przekł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 310.

19 Z. Waxman, dz. cyt., s. 17.

dla perspektywy badawczej myśli, do których Waxman²⁰ się odwołuje. Po pierwsze, zwraca uwagę na tezę Adama Jonesa²¹, który konstatował, że płeć staje się szczególnie ważna podczas społecznych zawirowań i wojen. Po drugie zaś, cytuje Raula Hilberga, który następująco ujmował problematykę *gender* wobec Shoah: „Ostateczne rozwiązanie miało, w zamiarze jego twórców, unicestwić wszystkich Żydów [...], ale realizowano ten cel za pomocą działań, które skupiały się osobno na mężczyznach jako mężczyznach i kobietach jako kobietach”²². Toteż, kluczowe dla zrozumienia audialnych opowieści zagładowych wydaje się podjęcie próby zrozumienia, w jaki sposób porusza się tematy: Polaka jako winnego oraz płciowości kobiet w Shoah – jakie zagadnienia wymykają się narracji i jakie mogą być tego powody.

Kobiecość w Zagładzie. Poza centrum narracji audialnych

W pierwszej kolejności opisane zostaną peryferie narracji poświęconej kobietom w Zagładzie, następnie – Polaka jako winnego. „Naziści chcieli zniszczyć europejskich Żydów i ich dziedzictwo, jednak ocalali nadal podtrzymywali wartości i role płciowe, które tamci chcieli unicestwić. Płeć miała znaczenie nie tylko przed wojną, ale i podczas niej”²³. Niezwykle wyraźnym i obrazowym przykładem wykorzystywania determinanty płci przez nazistów do uzależniania losów przedstawicieli narodu żydowskiego była selekcja w obozach – przydział do baraków był ściśle związany z płcią – osobno lokowano mężczyzn i kobiety, a osoby niezdolne do morderczej pracy, jak między innymi matki małych dzieci i ciężarne, skazywano na natychmiastową śmierć. [...] Jak pisze Gerda Weissman Klein, „nauczyłam się kojarzyć dzieci ze śmiercią”²⁴. Temat selekcji jest jednym z wielokrotnie pojawiających się w analizowanych audycjach wątków, nie jest zagadnieniem peryferyjnym, warto jednak kwestię tę przywołać dla nakreślenia kontekstu zagadnień spoza narracyjnego centrum. Przykładami literatury audialnej, w których problem ten stanowi ważny punkt opowieści, są między innymi: dokument radiowy *Rozłączeni*²⁵ Katarzyny Nowak i Joanny Szwedowskiej, reportaż *Masz*

²⁰ Tamże, s. 17–19.

²¹ Zob. A. Jones, *Genocide: A Comprehensive Introduction*, Routledge Publishers, London 2006; *Gender Inclusive: Essays on Violence, Men, and Feminist International Relations*, Routledge Publishers, London 2009; *New Directions in Genocide Research*, Routledge Publishers, London 2012.

²² R. Hilberg, cyt. za Z. Waxman, dz. cyt., s. 19.

²³ Tamże, s. 31.

²⁴ Tamże, s. 113.

²⁵ Warszawa, 2015, czas trwania audycji: 51'40. Nagrania z rozmów z bohaterem Jerzym Bieleckim pochodzą z 2007 roku. *Rozłączeni* to historia Jerzego Bieleckiego i Cyli Cybulskiej, którzy

na imię *Stella*²⁶ Olgi Mickiewicz, słuchowisko *Drzazga*²⁷ Stanisława Długockiego w reżyserii Janusza Warneckiego. Płeć żeńska, jako ta, której biologiczne uwarunkowania umożliwiają dawanie życia kolejnemu pokoleniu była przez nazistów szczególnie zniechęcana – kobiety, Żydówki, były szansą trwania narodu żydowskiego²⁸, a żydowskość matki implikowała żydowskość dziecka. „Urodzenie dziecka – pisze Waxman – oznaczało śmierć”²⁹. Widmo śmierci obojga – i matki, i noworodka pojawia się na przykład w słuchowisku *Najszcześniejszy ze światów*³⁰ Janusza Warneckiego.

A. Ubertowska pisząc o tzw. „tematach specyficznie kobiecych”, zwraca uwagę na naturalnie narzucające się ujęcia tematologiczne, wśród których wskazuje „macierzyństwo, ciążę, przemoc na tle seksualnym, relacja matka – córka, kobieta – starzy rodzice, specyficzne, uwarunkowane płcią wzorce socjalizacyjne i ich przekraczanie w sytuacji ekstremalnego zagrożenia”³¹. W autobiografiach zagładowych kobieta „jest zawsze osadzona w konkretnych realiach historycznych, zdaje relację z tego, jak bardzo rola społeczna i związana z nią cielesność determinuje jej życie i strategię przetrwania (nawet jeżeli ona tę determinantę radykalnie przekracza)”³². Macierzyństwo, ciąża czy relacje między członkami rodziny i związana z tym praca opiekuńcza są obecne w wielu audycjach dokumentalnych i fikcyjnych traktujących o Zagładzie. Jednak, wśród wskazanych przez badaczkę zagadnień pojawia się pierwszy z wątków, który można określić mianem peryferii narracji – przemoc seksualna wobec kobiet. „W tych skrajnych warunkach płeć stała się jeszcze ważniejsza, a jej konsekwencje – związane z nią relacje władzy – bardziej ryzykowne. Kobietom groziło na przykład w większym stopniu zseksualizowane upokorzenie, przemoc i gwałt”³³. Kobiety były niejednokrotnie zmuszone uciekać się do decyzji skrajnych, których najpewniej nie podjęłyby w poza wojennej rzeczywistości, by ocalić życie swoje bądź najbliższych. Przymusowa pra-

spotkali się w obozie Auschwitz. Przez wiele lat byli przekonani, że drugie z nich zginęło. Spotkali się ponownie w roku 1983.

26 Warszawa, 2018, 30'08. Jest to opowieść o Stelli Nikiforowej, która trafiła do obozu jako czterolatka.

27 Warszawa, 1960, realizacja akustyczna: Andrzej Pruski, 44'43. *Drzazga* opowiada historię Małszy Chlawner, dla której macierzyństwo stanowiło podczas wojny bezpośrednie zagrożenie życia.

28 S.L. Kremer, *Women's Holocaust Writing: Memory and Imagination*, University of Nebraska Press, Londyn 2001, s. 1.

29 Z. Waxman, dz. cyt., s. 42.

30 Warszawa, 1957, realizacja akustyczna Halina Machay, 35'07.

31 A. Ubertowska, „Niewidzialne świadectwa”. *Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holokaustu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 222.

32 Tamże.

33 Z. Waxman, dz. cyt., s. 57.

ca seksualna albo wymiana seksu na ochronę (o czym mówi w swym świadectwie między innymi Gottesfeld Heller³⁴) stanowiły jeden z boleśniejszych obszarów kobiecych doświadczeń. Obciążenie przemocą seksualną jawiło się jako traumatyzujące nie tylko dla ofiar gwałtów, ale także ich rodzin. Jak zauważa autorka *Kobiet Holocaustu*, „dla ocalałych i ich rodzin niezwykle trudne może być stawienie czoła faktowi, że ich krewna czy przyjaciółka została zgwałcona albo, co jeszcze bardziej niewygodne, uciekała się do seksu, by zyskać żywność lub ochronę”³⁵. Wobec okoliczności, z jakimi mierzyły się wówczas Żydówki, nie sposób mówić, by praca seksualna była jakimkolwiek wyborem – jeśli decyzja o tego rodzaju działaniu została podjęta w obawie o utratę życia, nadal była konsekwencją przemocy wobec kobiet. Monika Vrzgulova przypomina, że kobiety, które stawały się ofiarami własnej cielesności podczas wojny w narracjach biograficznych nierzadko nie mówią o tym wprost. Wątki te, już na poziomie autobiograficznych opowieści, są obszarem peryferyjnym lub całkowicie pominiętym.

Dowiadujemy się o nich nieoficjalnie, poza kamerą, w poufnych rozmowach z kobietami, kiedy nie chcą być nagrywane – tłumaczy M. Vrzgulova. Myrna Goldenberg popiera to twierdzenie, mówiąc, że Anna Frank, która przeżyła gwałt, nie opisała tej historii w swoich zapiskach. [...] O takich sytuacjach i przypadkach dowiadujemy się raczej pośrednio z relacji kobiet, które stały się naoczными świadkami przemocy seksualnej, prostytucji³⁶.

Autorzy audialnych narracji o Zagładzie wielokrotnie czerpią z autobiograficznych zapisków ofiar i ocalałych, w tym z dzienników wspomnianej Anny Frank. Jej postać pojawia się na przykład w słuchowiskach: *Pamiętnik Anny Frank*³⁷ Jana Świderskiego oraz *Wstręt do tulipanów*³⁸ w reżyserii Waldemara Modestowicza

34 Zob. Z. Waxman, dz. cyt., 101.

35 Tamże.

36 Tłum. własne. Zapis oryginalny: „This experience is often not explicitly included in the biographical narratives, we learn about them off the record, off camera, in confidential conversations with women, when they do not wish to be recorded. Myrna Goldenberg supports this claim when she says that the Anne Frank, who survived rape, did not put their stories into writing. She points out that in the harsh conditions of the camps and ghettos, women were forced by circumstances to use their own bodies as payment for food for themselves, children, relatives. We learn about such situations and cases rather indirectly from the testimonies of women, who became eye-witnesses of sexual violence, prostitution”. M. Vrzgulova, *Holocaust in Women's Lives: Approaching a Slovak Oral History Archive*, [w:] *Women and the Holocaust: New Perspectives and Challenges*, red. A. Pető, L. Hecht, K. Krasuska, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 117.

37 Warszawa, 1957, realizacja akustyczna: Wojciech Truszczyński, 85'23.

38 Warszawa, 2014, realizacja: Maciej Kubera, 47'49.

według scenariusza Hanny Bielawskiej-Adamik. Żadna z tych opowieści, w której A. Frank jest postacią kluczową dla narracji, nie wspomina o popełnionym na dziewczynie gwałcie. Najpewniej główną przyczyną jest fakt, że dzieła te bazują na pamiętnikach pisanych przez Annę, toteż – skoro sama ofiara przemocy decyduje się owo tragiczne wydarzenie pominąć, naturalnym dla twórcy dzieła audialnego jest uczynienie tego samego. Badająca temat cielesności i seksualności w kontekście Zagłady Bożena Karwowska³⁹ zwraca uwagę, że ciężar doświadczenia Shoah i naruszenia granic ciała był jarzmem w dwu fundamentalnych płaszczyznach – przede wszystkim stanowił przeżycie graniczne i wiązał się z ekstremalnymi kosztami psychicznymi dla ofiar, ale oddziaływał także na formy i sposoby mówienia i pisania o Holocauście. Autorka monografii *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, odwołując się do wniosków Przemysława Czaplińskiego⁴⁰, stwierdza, że panuje przekonanie, iż

„teksty o Holokauście są przekazami pełniącymi inne funkcje niż estetyczne”, że przekraczają funkcje tekstów literackich. Dlatego teksty dotyczące Zagłady oceniane były często z „moralnego” punktu widzenia, a przykładanie wagi do „artystyczności” formy wyrazu widziano w kontekście Zagłady jako nieetyczne⁴¹.

Kwestia ta jest szczególnie istotna wobec literatury audialnej, która poza fundamentalną funkcją postpamięci, scala świadectwo ocalałych, wspomnienie ofiar z formą artystyczną. Artyzm opowieści jest ściśle skorelowany z formą utworu fonicznego – funkcje estetyczne są realizowane w słuchowiskach i artystycznych reportażach radiowych poprzez elementy muzyczne, wykorzystanie kuchni akustycznej, znak ciszy czy przemyślaną dramaturgię. Z. Waxman podkreśla, że przemoc seksualna jest przekroczeniem granic ciała – co do zasady nienaruszalnych, wobec czego alienuje ofiarę⁴². Sprawca ucisza ofiarę i, jak uzupełnia badaczka

pozostawia ją samą w świecie, którego ona już nie rozpoznaje. Zwłaszcza doświadczenie gwałtu narzuca ofierze poczucie, że świat nie jest tym, czym się wydaje. Seks przeradza się z aktu intymności w narzędzie przemocy i przymusu; nawet język zostaje zniszczony, kiedy „nie” przeradza się w „tak”, a „przestań” staje się przyczyną dalszego bólu⁴³.

³⁹ Zob. B. Karwowska, *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, Universitas, Kraków 2009.

⁴⁰ Zob. P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 9–22.

⁴¹ B. Karwowska, dz. cyt., s. 40.

⁴² Zob. Z. Waxman, dz. cyt., s. 101–102.

⁴³ Tamże.

Toteż, uciszenie ofiary przemocy seksualnej, odebranie języka wyrażania traumatycznego doświadczenia sprawiają, że ten rodzaj krzywdy i cierpienia staje się *terra incognita*, wyblakłym polem narracji, które istnieje w świadomości twórców, ale nie znajduje swego odzwierciedlenia dziełach audialnych⁴⁴. Sara Selver-Urbach w swoim świadectwie *Through the Window of My Home: Recollections from the Lodz Ghetto* (1964) pisze, że przemoc seksualna, na którą narażone były żydowskie kobiety, dotykała ich także ze strony mężczyzn, którzy je wyzwalali. Żydówki nierzadko przeżywały gwałt lub jego próbę już po opuszczeniu obozu. Jak uzupełnia Z. Waxman kobiety te „dodatkowo były narażone na nagabywanie ze strony żołnierzy amerykańskich i brytyjskich, których kusilo nadużywanie posiadanej nad dipisami władzy”⁴⁵. Ogrom cierpienia i traum, niemożność odnalezienia języka, którym można byłoby tak graniczne i uciszające doświadczenie wyrazić skutkowało unikaniem tematu w opisywaniu wojennych przeżyć, odsuwaniem na peryferia narracji, jako zagadnienie wtórnie, po ofiarach, uciszone.

Seksualizowanie kobiet, przemocowe traktowanie ich cielesności skutkowało nierzadko również przymuszaniem do pracy seksualnej. Joanna Ostrowska zwracała uwagę na wyparcie figury pracownicy seksualnej z dyskursu zagładowego i określała tak stygmatyzowane kobiety mianem „obcej ofiary”. „Dyskurs przeszłości – wyjaśnia Ostrowska jest wytwarzany pod kontrolą strażników zbiorowej pamięci, zaś pamięć oddana w ręce pokrzywdzonych modelowana jest przez poddawane ideologizacji mechanizmy kontrolujące jej «czystość»”⁴⁶. Z kolei Sylwia Karolak, analizując teorię wskazanej badaczki w perspektywie hierarchizacji ocalałych R. Hilberga akcentowała istnienie zjawiska „tabuizacji i stygmatyzacji pewnych grup ofiar”⁴⁷. W dyskursie pohołocaustowym badacze dostrzegają ową hierarchizację uzależnioną od spektrum doświadczonego cierpienia oraz stopnia ryzyka, które ocalali ponosili – świadectwa przymuszanych do pracy seksualnej żydowskich kobiet znajdowały się poza centrum dyskursu, postrzegane jako mniej znaczące czy reprezentatywne, wymykające się, wspomnianej przez Ostrowską, „czystej” pamięci. Przymusowa praca seksualna kobiet w trakcie okupacji – i wykonywana pod przymusem wywieranym przez nazistów, i ta podejmowana przez na przykład przymus ekonomiczny czy potrzebę ochrony nie wpisuje się w główny nurt postpamięciowej narracji, a wspomnienie wykorzystywania seksualnego

44 Jednym z wyjątków (choć nie w odniesieniu do Zagłady), jest sluchowisko dokumentalne *Popsute Marty Rebzdy* w reżyserii W. Modestowicza, realizacja akustyczna: Maciej Kubera, 48’08. Produkcja ta opowiada o ofiarach przemocy seksualnej i ich traumach.

45 Z. Waxman, dz. cyt., s. 165.

46 J. Ostrowska, *Obca ofiara – figura prostytutki obozowej i jej wyparcie w dyskursie pohołocaustowym*, [w:] *Auschwitz i Holocaust. Dylematy i wyzwania polskiej edukacji*, red. P. Trojański, Wydawnictwo PMA-B, Oświęcim 2008, s. 287.

47 S. Karolak, *Utwory o matkach i córkach. Kobiecte narracje postmemorialne*, „Politeja” 2015, nr 4(35), s. 181.

bądź seksu traktowanego jako środek wymiany na ochronę lub żywność jest szczególnie bolesnym obszarem kobiecego doświadczenia. Karolina Sulej przywołała jedyną dotychczas znaną opowieść polskiej przymusowej pracownicy seksualnej w Auschwitz I. Jest to powstała po wojnie w trakcie prac Okręgowej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Krakowie relacja Marii Kolskiej. Puffy, jak określano miejsca przymusowej pracy seksualnej w obozie, były eufemizowane – naziści mówili o nich jako o pracy lekkiej, „lekkim komando”⁴⁸, która umożliwi zdobycie cywilnych ubrań czy dodatkowego jedzenia. Wybiórki do pracy w puffach były, podobnie jak sama praca, przymusowe, a wybór konkretnych kobiet uzależniony od decyzji oprawców. „Dlaczego została wybrana, tego nie wiedział nikt. To był obóz, tam nikt nikogo nie pytał, czy ktoś chce, czy to komuś pasuje albo nie”⁴⁹ – przywołuje J. Ostrowska. Zwodzenie rzekomą lekkością pracy, możliwością wyboru i „przywilejami” w obozie było złudne i stanowiło kolejny z aspektów wykorzystywania relacji władzy do manipulowania więźniarkami. I choć takie doświadczenia nie są jednostkowe, ich odnalezienie w wiodącej narracji o Shoah jest niezwykle trudne.

Alicja Helman i Jacek Ostaszewski konstatują, że funkcjonujące w kulturze pojęcie kobiety nie jest skorelowane z historyczną czy rzeczywistą postacią, a raczej – arbitralnie wytworzonym konstruktem kulturowej fikcji. W znaczeniu przypisywanym kobiecie

„nikt nie rodzi się kobietą”; [...] kobietę określa ją przede wszystkim jako matkę, obiekty seksualny oraz – w ujęciu Lévi-Straussa – znak i przedmiot męskiej wymiany społecznej. „Kobiecość” (często z przymiotnikiem «wieczna», co wyłącza kobietę z historii) nie jest funkcją biologicznej konstytucji kobiety, lecz efektem męskiego wyobrażenia o jej „prawdziwej naturze”⁵⁰.

We wskazanym męskocentrycznym wyobrażeniu o kobiecości upatrywać można jednej z fundamentalnych przyczyn stygmatyzowania i odsuwania na peryferia narracji kobiecej traumy Holocaustu. J. Ringelheim przywołuje w tym kontekście pojęcie *effacement*, czyli zatarcia kobiecej perspektywy w historii i postpamięci Shoah. Wzorcowa, normatywna narracji o Zagładzie była doświadczeniem przede wszystkim mężczyzn. „W ramach kanonu literatury holokaustowej czy też w utrwalonym obrazie Zagłady – pisze Ubertowska – dominowały pozornie «neutralne»

48 Zob. K. Sulej, *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2020.

49 J. Ostrowska, *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej*, Marginesy, Warszawa 2018, s. 175.

50 A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 281.

świadczenia, które operowały jednak skrycie kategorią «gender», w istocie pozostając zapisem męskiego doświadczenia wojennego⁵¹. Toteż, ofiary przemocy seksualnej podczas Shoah i tuż po wyzwoleniu z obozów nie znajdowały swego miejsca w zunifikowanej narracji o epoce pieców, co dotyczyło zarówno kobiet, jak i mężczyzn.

Powody decentralizacji

Poszukując odpowiedzi na pytanie dlaczego twórcy sztuki radiowej nie podejmują (lub czynią to niezwykle rzadko) tematu przymusowej pracy seksualnej kobiety, gwałtów, molestowania czy fizjologii kobiecego ciała (jak na przykład ubóstwo menstruacyjne w gettach i obozach czy eksperymenty pseudomedyczne) jako pierwszą z przyczyn można wskazać właśnie zdecentralizowanie tychże zagadnień na tle dyskursu głównego nurtu. Ponadto, peryferyjność kobiecego doświadczenia w odniesieniu do cielesności i seksualności powodowana jest także bez wątpienia uciszającym wstydem i ogromną traumą ocalałych. Co więcej, tabuizowanie tych tematów ucisza kobiety podwójnie, bowiem o ich ciałach i seksualności również przed epoką pieców mówiono w sposób zawoalowany, nie wprost – wobec tego, przekroczenie granic ciała w kontekście Zagłady jawi się jako szczególnie tłumione w dyskursie. Kolejną z przyczyn może być awersja samych ocalałych do opowiadania przed reportażystą o zagadnieniach tak granicznych. Milczenie kobiet dotyczące najtrudniejszych aspektów wojennego doświadczenia niejako filtrowało świadectwo, pomijając przeżycia nadzwyczaj trudne⁵². Wskazane hipotezy przyczyn pomijania wyłoniionych wątków w narracjach audialnych nie są jednak dla medium radiowego wyjątkowe, mogą bowiem przystawać także do mediów pisanych czy audiowizualnych. Obrazują jednak swoiste blokady już na poziomie szeroko pojętego pod kątem medialnym dyskursu. W wypadku dzieł sztuki audialnej warto jednak wskazać kilka z konstytutywnych cech, które mogą determinować peryferyjność omawianych problemów w dźwiękowych narracjach o Zagładzie.

Radio jest medium odznaczającym się intymnością przekazu, która, jak píše radioznawczyni Grażyna Stachyra „przejawia się w możliwości słuchania kogoś jakby bezpośrednio, z pominięciem faktu obecności przenoszących dźwięk fal elektromagnetycznych i technologicznego kontekstu medium”⁵³. Literatura

⁵¹ A. Ubertowska, *Niewidzialne świadectwa...*, s. 220.

⁵² J. Stöcker-Sobelman, *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kazus KL Auschwitz-Birkenau*, TRIO, Warszawa 2012.

⁵³ G. Stachyra, *Komunikowanie emocji w nocnych rozmowach radiowych w świetle paradygmatu analizy konwersacyjnej*, „Forum Lingwistyczne” 2017, nr 4, s. 64.

audialna, jak słuchowisko, reportaż i *feature*, przez wzgląd na swą artystyczną formę, połączenie wartości poznawczych z estetycznymi, szczególnie bazują na intymności opowieści. Evangelia Karathanasopoulou zwraca uwagę, że „wszelka intymność wymaga zatarcia granic. Aby umożliwić zaistnienie intymności, konieczne jest spotkanie”⁵⁴. Owo zbliżenie, zatarcie granicy w sztuce audialnej jest nad wyraz słyszalne, dzieła te są bowiem tworzone tak, by wytworzyć wrażenie, iż wszelkie treści i emocje kierowane są bezpośrednio „do ucha” słuchacza. Efekt ten wynika z tożsamości medium radiowego, jest ściśle skorelowany z jego specyfiką. Jednakże, w wypadku tematów o doświadczeniach granicznych, przekraczających tabu, naruszających nienaruszalne (ciało człowieka, poczucie bezpieczeństwa, autonomii) intymność form audialnych może stanowić zagrażający formułowaniu czynnik wypowiedzi artystycznej, bowiem ciężar poruszanego zagadnienia jest zbyt duży. Sława Bardijewska, badająca teatr audialny, podkreśla, że:

mikrofon i głośnik zbliżają słowo ku uchu słuchacza, nasycając odbiór intymnością i niuansowością bodźców fonicznych – od najdelikatniejszych, jak oddech przedślowny, szept, słowo niedopowiedziane, szczególna artykulacja lub intonacja, pauza międzysłowna – aż po słowo na pogłosie, na echu, na krzyku, na płaczu⁵⁵.

Wymienione przez radioznawczynię tworzywo dźwiękowe w kontekście intymności przekazu radiowego ukazuje emocjonalne zagęszczenie sztuki dźwiękowej – artykulacja, pauza, intonacja umożliwiają stopniowanie emocji, ich nasycanie lub wyciszanie, przejście od szeptu do krzyku dla obrazowania przeżyć wewnętrznych bohatera. W wypadku analizowanych artystycznych reportaży i słuchowisk radiowych wyłonione w konstatacji Bardijewskiej słowo niedopowiedziane jest jednym z konstytutywnych elementów audialnego opowiadania o Zagładzie. Opowieści te, zawierając w sobie znaczny ładunek krzywdy i cierpienia, wielokrotnie posługują się niedopowiedzeniem, sugestią zamiast wypowiedzi wprost. Takie zabiegi narracyjne obecne są między innymi w opowieściach, w których pojawia się motyw tzw. „królików”, czyli kobiet, które poddawano pseudomedycznym zabiegom. Audycja publicystyczna z elementami reportażu *Obóz nad jeziorem w Ravensbrück*⁵⁶ Magdy Grydniewskiej traktuje o ofiarach i ocalałych z kobiecego obozu, w którym

54 Tłum. własne. Zapis oryginalny: „Intimacy of any kind requires a blurring of boundaries. For intimacy to be allowed to happen a meeting is required”. E. Karathanasopoulou, *An Examination of the Concept of Intimacy in RadioStudies, Combining Mainstream and Non-Mainstream Theories and Practices*, 2014, s. 127. <http://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/6792> [dostęp: 24.06.2022].

55 S. Bardijewska, *Słuchowisko jako tekst słowno-dźwiękowy*, [w:], *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 119.

56 Lublin, 2017, 38'24.

zginęło około 90 tysięcy z ponad 130 tysięcy więzionych kobiet. Ocalałe wspominają o testach i okrutnych metodach medycznych, jakim je poddawano – nie opowiadają jednak o nich wprost, szczegóły pozostawiają w niedopowiedzeniu (jedna z bohaterek audycji, Wanda Półtawska zaznacza nawet: „Nie mówię: Boże, jak ja cierpiałam, jaka jestem bohaterka, że zniosłam to wszystko”). Z kolei w reportażu Mariusza Kamińskiego *I trzeba było żyć*⁵⁷ (który także porusza kwestię eksperymentów pseudomedycznych na więźniarkach) jedna z bohaterek mówi: „Wie pan, to się ciągnie latami, te wspomnienia. Nie można się pozbyć tego”. Ponownie, szczegóły przeżyć pozostawione są w domyśle. Motyw „królików” obecny jest również w reportażu *Łyzeczka Lusi*⁵⁸ Moniki Malec, którego jednym z bohaterów jest syn ocalałej, Avraham Rivkind. Mężczyzna zwraca uwagę na fakt, że o eksperymentach nigdy z mamą nie rozmawiał, kobieta bowiem starała się chronić go za wszelką cenę i nie przytłaczać syna własną krzywdą. Pamięta tylko jak mówiła, że wszy, z którymi zmagala się w obozie, były dla niej znacznie gorsze niż późniejsza białaczka. O „królikach” jednak nigdy nie rozmawiali. Mimo to, temat ten silnie rezonuje w opowieści, jego ciężar jest słyszalny w narracji. Jak udowadniają przytoczone egzemplifikacje, słowo niedopowiedziane jest istotnym składnikiem audialnych narracji o Shoah. Jednak, wątki dotyczące przemocy seksualnej i przymusowej pracy seksualnej podczas wojny nie istnieją nawet w niedopowiedzeniu – rezonują w tle niektórych narracji jako istniejące wyłącznie w domyśle uważnego słuchacza. Kolejną z hipotez, jaka może wskazywać powody spychania na peryferia opowieści wątków związanych z przekraczaniem nienaruszalności ciała kobiet podczas okupacji jest, wynikająca z intymności radia, rola głosu człowieka. Jak pisze Bardijewska, „głos pełni istotną funkcję dramaturgiczną, materializuje znaczenia słów, wzmacnia ich siłę i sugestywność – zabarwia i jest przez nie zabarwiany; niekiedy wchodzi z nimi w konflikt, podważając lub unieważniając niesione przez nie sensy”⁵⁹. Głos, poprzez jego barwę, intonację, emocjonalne nasylenie wypowiedzi, może podbudowywać linię narracyjną dzieła, potwierdzać swym brzmieniem słowo lub mu zaprzeczać, kiedy nie współgra z przekazywaną treścią. W dokumencie radiowym zależny jest w pełni od bohaterki reportażu, nie ma tam miejsca na zmyślenie – jeśli zatem ocalała nie porusza tematu przemocy seksualnej, odbiorca nie usłyszy w jej głosie odczuć z tym związanych. W teatrze wyobraźni taka sytuacja dramaturgiczna i treściowa byłaby możliwa, bowiem to od autora tekstu scenariusza i reżysera zależy jakie słowa – i jakim głosem – zostaną przez postaci wypowiedziane. Wobec tego, wątek ten mógłby być obecny w tekście, nie jest jednak poruszany w analizowanych audycjach. Zatem, jeśli

⁵⁷ Lublin, 2010, 40'16.

⁵⁸ Lublin, 2017, 45'18.

⁵⁹ S. Bardijewska, dz. cyt., s. 120.

scenarzyści radiowego teatru nie odnajdują właściwych słów, by opisać wskazane zagadnienia, ekspresja głosowa nie zaistnieje.

Ponadto, niezwykle ważną składową sztuki audialnej są efekty akustyczne i muzyczne, dopełniające linię treści historii. Joanna Bachura-Wojtasik podkreśla, że efekty te stanowią „swoisty dźwiękowy odpowiednik wizualności”⁶⁰, muzyka zaś jest nośnikiem znaczeń i „nie istnieje poza kontekstem”⁶¹. Zarówno „kuchnia akustyczna”, jak i muzyka, są silnie aktywne semantycznie, pozostają w relacji do warstwy słowa. Autorka dodaje także, że w opowieści audialnej kreacja przestrzeni akustycznej odbywa się na dwa sposoby: „dzięki warstwie werbalno-pojęciowej (w ten sposób budowana przestrzeń jest bardziej abstrakcyjna, ale posiada też walory w postaci większej elastyczności) oraz dźwiękowo-akustycznej”⁶². Wskazane elementy stanowią o sile i jakości przekazu radiowego, w każdej opowieści niosą z sobą ładunek semantyczny i emotywny. W opowieściach o Shoah i skrajnym cierpieniu, jakim jest przemoc seksualna, mogą stanowić swego rodzaju zagrożenie. Kolosalny ciężar tematu, domagający się opowiedzenia, poprzez środki audialne i intymność medium w radiu brzmi dobitnie i sugestywnie. Procesy imaginacyjne, jakie zachodzą w twórczej wyobraźni słuchacza podczas odbioru dzieł sztuki radiowej przepełnione są emocjami, których nadmiar może jednak uniemożliwić lub skrajnie utrudnić poruszenie wątków granicznego doświadczenia. Dlatego też hipoteza o utrudnieniach, jakie niesie za sobą intymność audialności, w oparciu o analizy wybranych słuchowisk i reportaży jawi się jako uzasadniona.

Wątek winnego a peryferia narracji audialnych

Niezwykle istotnym dla audialnych narracji o Shoah jest wątek winnego. W przeanalizowanych audycjach motyw ten obecny jest przede wszystkim, co naturalne, w odniesieniu do nazistowskich zbrodniarzy. W większości audycji, jeśli poruszana jest kwestia winy, bohaterowie mówią raczej o zbiorowości – naziści, oprawcy, gestapo⁶³ etc., natomiast zbrodniarz jako jednostka silnie wybrzmiewa między

60 J. Bachura, *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 141.

61 Tamże.

62 J. Bachura, *Język adaptacji radiowej w słuchowisku „Od siódmej rano”, [w:] Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 376.

63 Na przykład w reportażu M. Kamińskiego *Margita* (Lublin, 2012, 43'29) wybrzmiewa scena, w której grupa nazistów liczy Żydów skazanych na śmierć; w słuchowisku *Proszę państwa do gazu* (Warszawa, 2009, realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski, 45'15) w reżyserii Pawła Łysaka, na podstawie opowiadań obozowych Tadeusza Borowskiego wybrzmiewa scena ponagrania wsiadających do wagonów ludzi; w reportażu *Obóz nad jeziorem w Ravensbrück*

innymi w słuchowisku *Pasażerka z kabiny 45*⁶⁴ według tekstu Zofii Posmysz w reżyserii Jerzego Rakowieckiego, a kolejna wersja – Janusza Kukuły⁶⁵ oraz w słuchowisku *Auschwitz. Spalone dusze* Katarzyny Michałkiewicz⁶⁶.

Oddalonym od narracyjnego centrum audialnych opowieści o Holocauście jest figura winnego Polaka. Należy jednak jasno podkreślić, że nie jest to temat pomijany czy też przemilczany – w tym wypadku peryferia narracji oznaczają, że nie jest on jednym z tematów dominujących, jak na przykład wątek relacji matka-dziecko, *leitmotiv* rodziny, dziecka Holocaustu, miłości, ocalałego i ocalałej, powrotu do przeszłości czy fotografii⁶⁷. Debata publiczna poświęcona przejawom polskiej winy w Zagładzie została mocno zarysowana za sprawą wspomnianego już we wstępie J.T. Grossa i jego historycznego eseju *Sąsiedzi* (2000). Osiem lat później autor wydał w Polsce publikację *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, w której poruszył między innymi niezwykle trudny dla polskiej narracji historycznej temat pogromu kieleckiego z 1946 roku. Badania nad polskim udziałem w mordowaniu Żydów i dyskusja poświęcona temu problemowi nie ustała, na co wskazuje wiele wydawanych w ostatnich dwóch dekadach publikacji, wśród których można przywołać takie tytuły jak: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*⁶⁸ B. Krupy, *Wielki rebus. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*⁶⁹ T. Żukowskiego, czy *Sąsiedzi i inni. Prace zebrane na temat Zagłady*⁷⁰ J.T. Grossa. Henryk Woźniakowski, w nocie od wydawcy w opublikowanej w 2008 roku książce Grossa zwraca uwagę, że już rok przed polskim wydaniem książka ta:

wywołała u nas niemałe echa i gwałtowne krytyki, [...] bowiem wcina się jak nóż w najbardziej bolesne problemy związane z trudną i powikłaną na poziomie pamięci i psychologii zbiorowej, a jednocześnie niezbyt dobrze znaną i w wielu aspektach nieopisaną materią stosunków polsko-żydowskich, zwłaszcza podczas ostatniej wojny i bezpośrednio po niej⁷¹.

M. Grydniewskiej motyw winnych pojawia się w przywołaniu dwudziestu jeden strażniczek, które znęcały się nad więźniarkami.

64 Warszawa, 1959, realizacja akustyczna: Ewa Habielska, 46'10. W słuchowisku obecna jest postać nazistki prześladowanej kobiety w obozie koncentracyjnym, którą po latach rozpoznaje jej niedoszła ofiara.

65 Warszawa, 2010, realizacja akustyczna: Maciej Kubera, Andrzej Brzoska, 60'03.

66 Warszawa, 2016, realizacja akustyczna: Maciej Kubera, 45'09. Słuchowisko zawiera fragment relacji Rudolfa Hossa z książki *Auschwitz w oczach SS*.

67 Zob. J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, *Brzmienie Holocaustu...*

68 Universitas, Kraków 2013.

69 Wielka Litera, Warszawa 2018.

70 Austeria, Kraków 2018.

71 H. Woźniakowski, *Nota od wydawcy*, [w:] *Strach. Antysemityzm w...*, s. 5.

Debata ta bez wątplenia rezonuje i ma swoje przełożenie na tematy podejmowane przez twórców sztuki radiowej, choć wątki te nie stanowią narracyjnego centrum. Temat polskiej winy w zbrodni na narodzie żydowskim pojawia się między innymi w reportażu Bartosza Panka *Miłość ocalona*⁷². Autor porusza wątek losów Krystyny i Bernarda Świerczyńskich, w utworze podkreślono istnienie Polaków, którzy przepędzali ukrywającą się bohaterkę z mieszkań. Wieszali na drzwiach kartkę z informacją, że nie chcą Żydówki u siebie, skazując ją tym samym na bezpośrednie zagrożenie życia. Dychotomiczność postaw – niezwykle heroizm („ci, którzy pomagali” według typologii postaw J. Leociaka⁷³) i okrutne wydawanie na śmierć („ci, którzy wydawali”⁷⁴) zobrazowała w reportażu *Decyzja za cenę życia*⁷⁵ M. Rebzda. Jest to historia rodziny Baranków, która ukrywała Żydów w swoim gospodarstwie. Rankiem 15 marca 1943 roku grupa Niemców przeszukała dom i budynki gospodarcze, znajdując w stajni schowek, w którym mieszkało czterech pochodzących z Miechowa mężczyzn: bracia Gotfrydowie i ich ojciec. Zamordowano całą rodzinę Baranków i ukrywających się mężczyzn. Nie udało się odnaleźć jedynie macochy Wincentego Baranka, Katarzyny, jednak pod groźbą wymordowania całej wsi, rozkazano mieszkańcom odnalezienie jej i odprowadzenie na posterunek, co też uczynili. Ponadto, jeden ze świadków tych zdarzeń wspomina, jak jeden z Niemców odwrócił wzrok, by dzieci Baranków mogły uciec. Wówczas, jeden z sąsiadów zamknął okno i odciął im drogę ucieczki skazując dzieci na pewną śmierć. Opowieść ta jest silnym zderzeniem, zarówno na poziomie narracji, jak i dramaturgii, dwu zgoła odmiennych postaw wobec Żydów podczas Zagłady. W prosty formalnie i akustycznie sposób obrazuje odmiennosc postaw, a dla pełnego przedstawienia sytuacji autorka posłużyła się scenami słuchowiskowymi. Inne podejście twórcze do Polaka jako winnego prezentuje słuchowisko *Winny*⁷⁶ według scenariusza i reżyserii Stanisława Brejdyganta. Historia ta udziela głosu „temu, który mordował”. Mężczyzna po latach zgłasza się do prokuratury prosząc, by ukarano go za popełnioną przed laty zbrodnię. Opowieść ma formę monodramu, w którym bohater wyjaśnia, że na wieść o śmierci ojca zamordowanego w Katyniu przez, o czym jest przekonany, „Żydów-Bolszewików”, w amoku zemsty zabija dwoje Żydów, których wraz z matką ukrywał niedaleko swego domu. Jego złość i agresję wzmagają antyżydowska nagonka z 1968 roku. Ascetyczna forma utworu na pierwszy plan wysuwa linię diegetyczną – słowa pełnią funkcję informatywną i emotywną, a dla pełnego oddania odczuć znaczącą rolę odgrywają

72 Warszawa, 2018, 29'33.

73 Zob. J. Leociak, *Prowincja noc...*, s. 373–441.

74 Pozostałe grupy wyróżnione przez J. Leociaka to: obojętni; ci, którzy rabują oraz ci, którzy mordują. Tamże.

75 Warszawa, 2017, 20'47.

76 Warszawa, 2019, realizacja akustyczna: Andrzej Brzoska, 44'46.

elementy paralingwistyczne, czyli ton głosu, zmienność oddechów, niemożność wypowiedzenia kolejnego słowa.

Twórcy sztuki dźwiękowej nie pozostają obojętni na niezwykle trudne zagadnienie polskiej winy w Holocauście. Dzieła te dotychczas zajmują peryferia przestrzeni diegetycznej literatury audialnej. W reportażach i *feature'ach* radiowych narracja o winnym przedstawiana jest z perspektywy świadków i ocalałych, trudno bowiem o dokumentalny głos samego winnego, który o winie opowie. W teatrze wyobraźni winny mówi swoim głosem, a w opowieści S. Brejdyganta wręcz cała narracja skupiona jest wokół wyznania winy i zmagania z nią. W utworze o charakterze fikcyjnym zabieg ten jest możliwy, ponieważ to od twórcy tekstu scenariusza uzależnione są wypowiedzane przez postaci słowa – tym samym każde przewinienie ma szansę na klarowne zwerbalizowanie. Forma tych dzieł skupiona jest przede wszystkim na czytelnym wybrzmieniu słowa i emocji – kuchnia akustyczna, dźwięki tła czy muzyka są wykorzystywane niezwykle oszczędnie, a pierwszy plan akustyczny stanowi dopełnione dźwiękami bezfonemowymi wypowiedziane słowo.

Podsumowanie

W artykule Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* autor dokonuje syntezy sporów i polemik skupionych wokół polsko-żydowskich relacji i zwraca uwagę na wyraźny lęk o to, by:

nie zostać policzonym między pomocników śmierci. Tak on okropny, że czynimy wszystko, aby go oddalić, aby nie dopuścić nawet do jego wyjawienia. Czytamy czy słuchamy rozważań o żydowsko-polskiej przeszłości i kiedy tylko dojdzie do nas zdarzenie, fakt, który nie najlepiej o nas świadczy, gorączkowo staramy się go pomniejszyć, wytłumaczyć, zbagatelizować. Nie jest nawet tak, abyśmy go chcieli ukryć czy zaprzeczyć, że miał miejsce. Czujemy przecież, że nie wszystko było w porządku⁷⁷.

W słowach tych upatrywać można jednego z powodów, dla których motyw polskiej winy przez lata pozostawał peryferyjnym. Obecnie twórcy nie rezygnują z tego tematu, jednak w odniesieniu do wielu poruszanych w literaturze audialnej zagadnień pozostaje on niszą. Strach przed przyznaniem, że „nie wszystko było w porządku” bez wątpienia utrudnia możliwość odnalezienia tych, którzy w radiowym dokumencie o winie opowiedzą. Ponadto, podobnie jak w wypadku

⁷⁷ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, za: https://sprawiedliwi.org.pl/sites/default/files/attachment_85.pdf [dostęp: 24.06.2022].

opowieści o krzywdach na tle seksualnym, intymność medium stanowi trudność w opowiadaniu o polskiej winie. Artystyczne formy audialne, poza samą historią, ogniskują się wokół dbałości o harmonijne, kunsztowne wykorzystanie fonicznego tworzywa, estetyczna odsłona opowieści jest nie mniej istotna niż jej treść.

Analizowane audycje z archiwów rozgłośni Polskiego Radia w Warszawie, Radia Łódź oraz Radia Lublin z lat 1950–2021 udowadniają, że epoka pieców jest jednym z wyjątkowo znaczących dla literatury audialnej zagadnień w polskim dyskursie. Twórcy opowiadają liczne historie ofiar i ocalałych współtworząc audialny dyskurs postpamięci złożony ze swoistych mikronarracji. Są to historie niezwykle osobiste i trudne, a, jak pisze A. Ubertowska, „mikronarracje odwzorowują niedoskonałość pamięci i ograniczoną perspektywę poznawczą narratorów”⁷⁸. Diegetyczne centrum skoncentrowane jest wokół człowieka jako jednostki w Zagładzie, ze szczególnym uwzględnieniem ról matek, przeżyć dzieci, rodziny i miłości. Zagadnienia traum i cierpienia wynikających z przekroczenia granic ciała, wykorzystania seksualnego czy zmuszania do pracy seksualnej, a także – polskiego udziału w Shoah są oddalone od rdzenia narracji. Diegetyczne peryferia i tematy zupełnie niepodjęmowane nie są w tym wypadku dowodem na ignorancję twórców, a raczej – wskaźnikiem trudności, jakie nastręcza specyfika medium audialnego. Jak wskazuje badaczka kultury i historii żydowskiej, Sidra DeKoven Ezrahi, zacieraające się w pamięci reminiscencje są „zastępowane przez strategie przypominania. W społecznościach ocalałych osobiste wspomnienia zostają włączone do pamięci zbiorowej, która z kolei staje się podstawą epistemologiczną grupy i polem bitwy dla wyobraźni”⁷⁹. W medium, którego istotą jest poruszanie wyobraźni, odpowiedzialność za treść i formę jest szczególna. Intymność radia, waga audialnego tworzywa i dźwiękowej dramaturgii są zatem dla twórców szansą na opowiedzenie o nieopowiadalnym i znaczącym utrudnieniem.

Bibliografia

Bachura Joanna, *Język adaptacji radiowej w słuchowisku „Od siódmej rano”*, [w:] *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, red. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura, Aleksandra Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 365–380.

⁷⁸ A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 168.

⁷⁹ S. DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, przekł. M. Michalski, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014, s. 256.

- Bachura Joanna, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bachura-Wojtasik Joanna, *Przywrócić obecność. Holokaust i Żydzi w wybranych artystycznych audycjach radiowych Marii Brzezińskiej*, „Narracje o Zagładzie” 2021, nr 7, s. 194–210. <https://doi.org/10.31261/NoZ.2021.07.11>
- Bachura-Wojtasik Joanna, Matusiak Eliza, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Bachura-Wojtasik Joanna, Matusiak Eliza, „Już nie Żydowica, a ocalona”. *Kobiety w Holocaustie z perspektywy radiowych narracji artystycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.
- Bardijewska Sława, *Słuchowisko jako tekst słowno-dźwiękowy*, [w:], *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. Maryla Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Błoński Jan, *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, za: https://sprawiedliwi.org.pl/sites/default/files/attachment_85.pdf [dostęp: 24.06.2022].
- Burzyńska Anna, *Usłyszeć Zagładę: słuchowiska Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk i Zofii Posmysz*, [w:] *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej: w radiu*, red. Jacek Kopciński, Wydawnictwo PAN, Warszawa 2016, s. 83–91.
- Czapliński Przemysław, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 9–22.
- Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2, red. Barbara Engelking, Jan Grabowski, Centrum Badań nad Zagładą PAN, Warszawa 2018.
- de Beauvoir Simone, *Druga płeć*, przekł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014.
- DeKoven Ezrahi Sidra, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, przekł. Marcin Michalski, [w:] *Reprezentacje Holocaustu*, red. Jerzy Jarniewicz, Marcin Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014, s. 255–273.
- Forecki Piotr, *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*, IBL PAN, Warszawa 2018.
- Gross Jan Tomasz, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Pogranicze, Sejny 2000.
- Gross Jan Tomasz, *Sąsiedzi i inni. Prace zebrane na temat Zagłady*, Austeria, Kraków 2018.
- Gross Jan Tomasz, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Znak, Kraków 2008.
- Helman Alicja, Ostaszewski Jacek, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Hirsch Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge–Massachusetts–London 1997.

- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- Hopfinger Maryla, Żukowski Tomasz, *Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942–2015)*, IBL PAN, Warszawa 2018.
- Jones Adam, *Gender Inclusive: Essays on Violence, Men, and Feminist International Relations*, Routledge Publishers, Londyn 2009.
- Jones Adam, *Genocide: A Comprehensive Introduction*, Routledge Publishers, Londyn 2006.
- Jones Adam, *New Directions in Genocide Research*, Routledge Publishers, Londyn 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203698327>
- Jones Adam, *The Scourge of Genocide: Essays and Reflections*, Routledge Publishers, Londyn 2013. <https://doi.org/10.4324/9780203494011>
- Karathanasopoulou Evangelia, *An Examination of the Concept of Intimacy in Radio Studies, Combining Mainstream and Non Mainstream Theories and Practices*, 2014, <http://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/6792> [dostęp: 24.06.2022].
- Karolak Sylwia, *Utwory o matkach i córkach. Kobiecte narracje postmemorialne*, „Politeja” 2015, nr 4(35), s. 171–187. <https://doi.org/10.12797/Politeja.12.2015.35.13>
- Karwowska Bożena, *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, Universitas, Kraków 2009.
- Klimczak Kinga, *Reportaż radiowy o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011.
- Kremer S. Lillian, *Women's Holocaust Writing: Memory and Imagination*, University of Nebraska Press, Londyn 2001.
- Krupa Bartłomiej, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Universitas, Kraków 2013.
- Michalak Katarzyna, *Przeciwko „zglobalizowanej obojętności”. Reportażysta radiowy wobec problematyki uchodźczej*, [w:] *Tropami retoryki, stylistyki i dziennikarstwa*, red. Bogumiła Fiołek-Lubczyńska, Monika Worsowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 255–269.
- Olechowska Paulina, *Krzywda i zadośćuczynienie – indywidualne doświadczenia wojny i okupacji bohaterów reportażu nominowanych i nagrodzonych w konkursie o Polsko-Niemiecką Nagrodę Dziennikarską*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2017, nr 3, s. 61–79.
- Ostrowska Joanna, *Obca ofiara – figura prostytutki obozowej i jej wyparcie w dyskursie pohloloaustowym*, [w:] *Auschwitz i Holocaust. Dylematy i wyzwania polskiej edukacji*, red. Piotr Trojański, Wydawnictwo PMA-B, Oświęcim 2008, s. 285–292.
- Ostrowska Joanna, *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej*, Marginesy, Warszawa 2018.
- Prowincja noc. *Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. Barbara Engelking, Jacek Leociak, Dariusz Libionka, IFiS PAN, Warszawa 2007.
- Ringelheim Joan, *The Split between Gender and the Holocaust*, [w:] *Women in the Holocaust*, red. Dalia Ofer, Lenore Weitzmann, Yale University Press, New Haven 1998, s. 340–350.

- Ringelheim Joan, *The Unethical and the Unspeakable. Women and the Holocaust*, „Simon Wiesenthal Center Annual” 1984, nr 1, s. 69–87.
- Stachyra Grażyna, *Komunikowanie emocji w nocnych rozmowach radiowych w świetle paradygmatu analizy konwersacyjnej*, „Forum Lingwistyczne” 2017, nr 4, s. 55–66.
- Sulej Karolina, *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2020.
- Ubertowska Aleksandra, „Niewidzialne świadectwa”. *Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holocaustu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 214–226.
- Ubertowska Aleksandra, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007.
- Vrzgulova Monika, *Holocaust in Women’s Lives: Approaching a Slovak Oral History Archive*, [w:] *Women and the Holocaust: New Perspectives and Challenges*, red. Andrea Pető, Louise Hecht, Karolina Krasuska, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Waxman Zöe, *Kobiety Holocaustu*, przekł. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019.
- Żukowski Tomasz, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Wielka Litera, Warszawa 2018.
- Żukowski Tomasz, *Zmiana reguł komunikacji: „Sąsiedzi” Jana Tomasza Grossa*, [w:] *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji w stronę nowej syntety (2)*, red. Maryla Hopfinger, Zygmunt Ziątek, Tomasz Żukowski, IBL PAN, Warszawa 2017, s. 263–285.

Eliza Matusiak

The periphery of narration in Holocaust audio stories

Summary

Audio literature, both fictional (radio dramas) and documentary (documentary broadcasts, features) deals with the theme of the Shoah. The discourse of post-memory treats the victims and the survivors; it also gives voice to the second generation of survivors and Shoah researchers. The aim of this paper is to analyze selected works of audio art about the Holocaust in relation to their genre specificity and to identify thematic fields, which are located on the periphery of radio narratives. The aim is to answer the question about the reasons for

the decentralization of the indicated themes. The research method is the analysis of the content of specific titles of radio plays and features – it's dramaturgy and construction.

Keywords: radio drama, radio feature, Holocaust, postmemory, audio literature

Eliza Matusiak – doktorantka w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego. W centrum jej badawczych zainteresowań swe miejsce znajduje sztuka audialna – jej dokumentalna, ale przede wszystkim fikcjonalna strona. Obecnie opracowuje rozprawę doktorską poświęconą interaktywnym słuchowiskom o ergodycznym charakterze. Jest współautorką dwu monografii poświęconych sztuce audialnej wobec Zagłady: *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020 oraz „Już nie Żydowica, a ocalona”. *Kobiety w Holocaustcie z perspektywy radiowych narracji artystycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Joanna Bachura-Wojtasik*

 <https://orcid.org/0000-0003-3247-7420>

Samotność dziecka żydowskiego w Zagładzie na materiale słuchowisk i reportaży radiowych z lat 1950–2021

Streszczenie

Celem artykułu jest deskrypcja sytuacji dziecka żydowskiego w Holokauście. Materiał badawczy stanowiły dla mnie słuchowiska i reportaże radiowe z lat 1950–2021 odnalezione w archiwach trzech rozgłośni radiowych: Polskie Radio w Warszawie (tu: Studio Reportażu i Dokumentu PR oraz Teatr Polskiego Radia), Polskie Radio Lublin i Polskie Radio Łódź. Do jego opracowania została wykorzystana metoda jakościowej analizy zawartości.

Słowa kluczowe: dziecko, Holocaust, słuchowisko, reportaż dźwiękowy

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; joanna.wojtasik@uni.lodz.pl

„Gdzie ona była przez te moje wszystkie sieroce lata? – pytała drżącym głosem na granicy hysterii. – Dlaczego mnie nie odnalazła wtedy, gdy ją po nocach wołałam? Na co mi teraz ta obca, stara, chora na Parkinsona kobieta, która błaga przez telefon, abym ją jeden raz nazwała mamą, a wtedy już wszystko będzie dobrze. Kto potrzebuje matki, gdy sam jest już babką, a całe życie był sierotą?”. Matka nieobecna nie posiada żadnych szczególnych cech, jest postacią milczącą, wywołującą w swoich dzieciach wyłącznie

uczucie złości i żalu.

Katarzyna Zwolska-Płusa¹

Powyższy cytat, który uczyniłam mottem artykułu, wskazuje na bardzo trudne emocje, jakich doświadczały dzieci Holokaustu, pozostawione przez swoich rodziców. Dla dziecka nie jest istotny fakt, że niejednokrotnie rodzice zostawiający dziecko, oddający je pod opiekę innym ludziom, ratowali mu życie. Dziecko zostawiane przez biologicznych rodziców czuło się dzieckiem porzuconym i bardzo często przez całe życie targały nim silne dramatyczne emocje, różnie uzewnętrznianie w późniejszym życiu społecznym i rodzinnym. W niniejszym tekście zajmuję się osamotnieniem dziecka żydowskiego², które zostało przez II Wojnę Światową „wyrwane” z dzieciństwa, stało się samotne w świecie dorosłych, a następnie było samotnym dorosłym, nie potrafiącym sobie często poradzić z traumą przeszłości. Materiał badawczy stanowią dla mnie słuchowiska i reportaże radiowe z lat 1950–2021 odnalezione w archiwach trzech rozgłośni radiowych: Polskie Radio w Warszawie (tu: Studio Reportażu i Dokumentu PR oraz Teatr Polskiego Radia), Polskie Radio Lublin i Polskie Radio Łódź³. Wyekscerpowany materiał, zawierający zarówno produkcje powstające w „centrum” – w Warszawie, jak i na „peryferiach” – w rozgłoszeniach regionalnych, wydał mi się liczny i reprezentatywny do omówienia problematyki dziecka w Zagładzie, bogato reprezentowanej w literaturze audialnej⁴. Literatura dźwiękowa, do której zaliczane są takie gatunki radia

1 K. Zwolska-Płusa, *Dwa oblicza żydowskiej matki w prozie Irit Amiel i Haliny Birenbaum*, [w:] *Tożsamość a stereotypy. Żydzi i Polacy*, red. J. Mizgalski, M. Soja, Fundacja Instytut Samorządowy w Częstochowie, Częstochowa 2014, s. 4.

2 O różnych doświadczeniach płynących z pojęcia samotności, w tym osamotnieniu i cierpieniu samotności zob. T. Gadacz, *Samotność*, „Przegląd Filozoficzny” 1999, nr 1, s. 51–64.

3 Materiał do napisania artykułu zbierałam przy okazji realizacji grantu Miniatura 3 przyznanego przez Narodowe Centrum Nauki na projekt „Literatura audialna wobec Holokaustu”, numer decyzji DEC-2019/03/X/HS2/00426. Pokłosiem grantu jest natomiast praca: *Audio literature and the Holocaust: a study based on the material of public radio stations – Polish Radio in Warsaw, Radio Łódź, and Radio Lublin, 1950–2020*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2022, <https://doi.org/10.1080/01439685.2022.2041306>

4 Literatura audialna – zob. M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 131–163.

artystycznego, jak słuchowisko, dźwiękowy reportaż i *feature*⁵ to nadal niedostatecznie opracowany w badaniach nad Zagładą dział tekstów kultury. W ostatnich latach pojawiły się prace przekrojowe podejmujące zagadnienie Szoa na gruncie radia artystycznego⁶. *Leitmotiv* dziecka wraz ze współautorką omawiamy w nich dość szeroko, ale temat wciąż wydaje się wymagać uzupełnień i spojrzenia z innej perspektywy, pozwalającej na wysnucie nowych wniosków.

W pracy badawczej posłużyłam się metodą jakościową – analizą zawartości i treści. Poszukiwałam przede wszystkim odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób radiowi artyści – reportażyści i twórcy słuchowisk – przedstawiali żydowskie dziecko w kontekście samotności, alienacji i jej skutków. Już na wstępie muszę podkreślić, że nie sposób wyodrębnić kategorię dziecka bez wskazania na kategorię kobiety – opiekunki tegoż dziecka. I nie mam tu na myśli *Jidysze mame*, bowiem żydowskie dzieci okresu Zagłady najczęściej nie były wychowywane przez rodzicielki, ale kobiety, które zaoferowały troskę i opiekę sierotom, umożliwiając im przeżycie w obozach koncentracyjnych i poza nimi. Kobiety ukrywające żydowskie dzieci otaczały je często matczyną opieką i podejmowały wszelkie działania opiekuńcze niezależnie od braku więzów krwi⁷, co zostało zaprezentowane choćby w reportażu „Raport z Żelechowa” (Warszawa 1968) Witolda Zadrowskiego⁸. Jednak absencja żydowskiej biologicznej matki odcisnęła się silnym piętnem na późniejszym, dorosłym już życiu ocalałych nawet wtedy, gdy zdawali sobie sprawę, że celem nadrzędnym było ocalenie. Jedną z rozmówczyń Patrycji Dołowy, Magdalena, tak podsumowuje tę walkę wewnętrzną:

5 *Feature* w radiu to na gruncie polskiego medioznawstwa reportaż artystyczny – oparty na prawdzie, ale przygotowany z dużą dbałością o warstwę artystyczną (wykorzystanie muzyki, środków stylistycznych itp.).

6 Zob. J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020; J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, „Już nie Żydowica, a ocalona”. *Kobiety w Holocaustie z perspektywy radiowych narracji artystycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022. Warto przywołać także opracowanie: T. Łysak, *Kultura popularna (Słuchowiska radiowe – polsko-żydowskie braterstwo w eterze)*, [w:] *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019). Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, IBL PAN, Warszawa 2021, s. 543–560.

7 Zob. o *Jidysze mame* i kobietach-opiekunkach: J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, „Już nie Żydowica, a ocalona”..., s. 59–93.

8 Jest to opowieść o ukrywaniu trzech siostr w wsi Zadybie Nowe po likwidacji getta w Żelechowie dnia 30.09.1942 r. Siostry Sabina Zysman (Sima Gedanken), Nehama Zysman (Nirnberg), Gitla Zysman (Szydłowicz-Goldrajch) po ucieczce z pociągu do Treblinki, znalazły schronienie w gospodarstwie państwa Zofii i Władysława Kołodziejków. Mimo groźących represji oraz braku pieniędzy, siostry ukrywały się w specjalnym schowku pod podłogą oraz w mieszkaniu aż do lipca 1944 r.

Chciałam pani opowiedzieć o mojej mamie i jej bohaterstwie. O tym, jaka była dzielna i niesamowita. I że dzięki niej przeżyłam. Tylko że im więcej o tym myślę, tym wyraźniej widzę, jak wiele w tej historii jest rzeczy nieoczywistych. Nie mamy narzędzi, by je oceniać, trudno je nawet nazwać. Czy bohaterstwem jest porzucić dziecko pod obcą chatą? Zostawić obcym ludziom? [...] To bardzo trudne, kiedy trzeba wybierać, a w czasie wojny to był dylemat wielu mam⁹.

Należy również wskazać na figurę „przeżytnika”, czyli osoby, która przetrwała Holocaust i miała swoje dzieci po wojnie. Są to zatem dźwiękowe historie dzieci doświadczonych przez wojnę, ocalałych z niej oraz dzieci drugiego pokolenia, które przyszły na świat w roku 1946 i później. Na relacje rodzinne i tworzenie nowych więzi wpływ miał syndrom ocalałego (*survivor's syndrome*). „Cierpienie zawsze boli – pisze Zygmunt Bauman – ale rzadko uszlachetnia. Rzecz oczywista, że zadawanie cierpienia niszczy moralnie oprawców. Ale i ofiary nie uchodzą cało, nieposzlakowane, z pogromu impulsów i hamulców moralnych”¹⁰. Bauman przywołuje w tym kontekście badania amerykańskich psychiatrów, którzy leczyli ocalałych z Szoa i wskazali, że „syndrom przeżytnika” silnie oddziaływał na całe powojenne życie ocalańców.

Na samotność dziecka Holocaustu z perspektywy literatury audialnej proponowałabym patrzeć w trzech aspektach: jako autorów (np. dzienników, poezji), narratorów-świadków opowiadających o przeżytych doświadczeniach, bohaterów (najczęściej słuchowisk lub utworów z pogranicza gatunku). W analizowanych narracjach audialnych spotkałam się z dokumentami zaprezentowanymi z perspektywy obecnych dorosłych – kiedyś dzieci „epoki pieców” (kategoria *dual-self*), ale również z dziecięcymi świadectwami tamtych czasów, spisаныmi między innymi w formie pamiętników oraz – co wydaje mi się niezwykle cenne i wymagające dalszych badań – radiowe narracje utrwalają i przekazują świadectwa dzieci ocalałych (drugie i trzecie pokolenie uratowanych z Zagłady). Chciałabym podkreślić, powołując się na opracowanie Justyny Kowalskiej-Leder o dziecku w Holocaustcie, iż „wedle szacunkowych danych, w chwili wybuchu wojny dzieci stanowiły niemal milion spośród trzech i pół miliona Żydów. Jak podaje Instytut Pamięci Yad Vashem, ocalało z nich około pięciu tysięcy”¹¹.

⁹ P. Dołowy, *Wróć, gdy będziesz spała. Rozmowy z dziećmi Holocaustu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019, s. 108.

¹⁰ Z. Bauman, *Świat nawiedzony*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2009, s. 15.

¹¹ J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 26.

Perspektywa dziecka w ujęciu badaczy Holocaustu zaczęła być coraz bardziej dostrzegana dopiero po 1989 roku, a lata po przełomie stały się sprzyjającym czasem dla spóźnionych świadectw dzieci Zagłady¹².

W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych mieliśmy do czynienia z niezwykle interesującym historycznoliterackim zjawiskiem, którym okazała się fala późnych świadectw, a więc wspomnień autorów, którzy po kilkudziesięciu latach milczenia zdecydowali się na opisanie swoich wojennych przeżyć¹³ – pisał Bartłomiej Krupa.

W ciągu ostatnich dwudziestu lat mamy do czynienia ze wzrostem książek dla dzieci i młodzieży związanych z tematyką Holocaustu.

Ich fenomen – pisał Sławomir Żurek – polega na tym (poza często zaskakującą narracją i fabułą), że są pisane nie przez bezpośrednich świadków tej hekatombi, lecz przez przedstawicieli drugiego, trzeciego, a nawet czwartego pokolenia autorów urodzonych po Zagładzie. (...) mamy tu do czynienia (...) z uzewnętrznieniem się żałoby po polskich Żydach, której niewątpliwie początek dał esej historyczny *Sąsiedzi* Jana Tomasa Grossa ogłoszony w roku 2001¹⁴.

W radiu artystycznym także w tym okresie obserwuje się większe dojsie do głosu bohaterów dziecięcych, ale – należy podkreślić – utwory audialne uwzględniające optykę dzieci były nagrywane już w latach powojennych, by wspomnieć choćby słynne „Pamiętniki Anny Frank”, słuchowisko z 1957 roku¹⁵. Wzmożone zainteresowanie narracjami i świadectwami dzieci, czy obecnie już dorosłych wynika z języka i specyfiki komunikacji dziecka, które są zupełnie inne niż komunikacja dorosłych. Dla dzieci nie są ważne liczby, dane statystyczne, terminy historyczne, one mówią o swoich emocjach, strachu, samotności, ucieczkach, ukrywaniu się, wartościują to, co jest dla nich dobre, co złe. Dzieci piszą – zwraca uwagę Justyna Kowalska-Leder

12 Zob. J. Kowalska-Leder, J. Woźnicka, *Dziecko*, [w:] *Ślady Holocaustu w imaginariu kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 158.

13 B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Universitas, Kraków 2013, s. 276.

14 S.J. Żurek, *Zagłada w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 184–194.

15 Autor adaptacji i reżyser – Jan Świdorski. Frances Goodrich, Albert Hackett – autorzy tekstu, Marian Meller, Konstanty Puzyna – autorzy przekładu, Juliusz Owidzki – asystent reżysera, Wojciech Truszczyński – realizator dźwięku.

o rozgrywających się na ich oczach kolejnych etapach Holokaustu jako o czymś z jednej strony strasznym, ale z drugiej – oczywistym, w tym sensie, że koniecznym, pozbawionym jakiegokolwiek alternatywy. Nie mają jeszcze zinternalizowanych założeń dotyczących natury człowieka, reguł kształtujących stosunki międzyludzkie, praw regulujących życie społeczne. Okupacyjny koszmar rejestrują za pomocą najprostszycy kategorii, co ważne – najczęściej pozbawionych wymiaru etycznego: w ich odbiorze wydarzenia są złe, gdy przynoszą ból, lub dobre, gdy stają się źródłem radości, bezpieczeństwa, sytości. Najczęściej jednak okazują się dziwne, trudno je w jakikolwiek sposób ocenić, zakwalifikować moralnie czy poznać, ale właśnie ze względu na swoją dziwność i straszność domagają się unieruchomienia w słowie¹⁶.

Perspektywa obecnych dorosłych (kategoria *dual-self*)

Kategorię *dual self* definiuję jako świadectwo zpośredniczone przez dorosłość. Ci, którzy wspominają przeszłość, są obecnie dorosłymi ludźmi, w tamtym momencie historycznym byli dziećmi i ich wspomnienia są przefiltrowane przez doświadczenie dorosłego, są świadomi, że przeżyli nieludzki czas¹⁷. Czasy pogardy wspominają jako straszne, pamiętają różne etapy przeżywania Holokaustu, ale robią to już z uwzględnieniem i świadomością reguł kształtujących stosunki międzyludzkie, założeń dotyczących natury człowieka, złamania wszelkich praw regulujących relacje społeczne. Oceniają pod względem etycznym i moralnym nieludzkie czasy Zagłady. Audycji, które wpisują się w tę kategorię jest zdecydowana większość. W takich reportażach jak „Karteczki”¹⁸ i „Dzieci z łódzkiego getta”¹⁹ Barbary Wiśniewskiej, „Szlakiem pamięci”²⁰ Mariusza Kamińskiego, „Siostra i brat”²¹ Alicji i Agnieszki Maciejowskich, czy „Masz na imię Stella”²² Olgi Mickiewicz bohaterowie ukazują wycinek świata, którego doświadczyli, ale ich narracja – w zestawieniu z narracją dzieci z ówczesnych pamiętników – nie jest wrywkowa, fragmentaryczna, bohaterowie w mniejszym stopniu rejestrują wydarzenia, starają się je także interpretować z uwzględnieniem wiedzy, którą nabyli przez lata i zinternalizowanych założeń dotyczących postępowania ludzi i historii wojennej. W reportażu Olgi Mickiewicz można usłyszeć historie ludzi, którzy jako dzieci

¹⁶ J. Kowalska-Leder, dz. cyt., s. 325–326.

¹⁷ Zob. J. Kowalska-Leder, J. Woźnicka, dz. cyt., s. 99.

¹⁸ Łódź b.r.

¹⁹ Łódź 2003.

²⁰ Lublin 2017.

²¹ Warszawa 1991.

²² Warszawa 2018.

przeżyli to, czego często nie byli w stanie przetrwać silni dorośli. Jedną z bohaterek, Stella Nikiforowa, dziś czuje się Rosjanką, ale nie zawsze tak było. Urodziła się w rodzinie belgijskich Żydów. Jako czteroletnia dziewczynka trafiła do obozu Ravensbrück. Jej matka wkrótce umarła, ale Stellą zajmowało się siedem innych kobiet różnych narodowości – dzięki temu przeżyła. Mamy tu zatem do czynienia z motywem (nie)matki – opiekunki. Po wojnie trafiła do Rosji, dlatego dziś czuje się Rosjanką. W dosyć szczegółowej narracji można dowiedzieć się o tym, jak przebiegał transport do obozu zagłady, jakiego piekła Żydzi doświadczali w obozie. Bohaterka wspomina eksperymenty medyczne. Jest świadoma, że przeszłość znacząco na nią wpłynęła i na jej dalsze życie.

Pamięć dzieciństwa i skonfrontowanie jej ze światem o ponad pół wieku późniejszym uobecnia się w wielu reportażach radiowych. Holokaust jako wydarzenie totalne, wydarzenie intymne – jak zauważa Barbara Engelking²³ – najsilniej realizuje się w doświadczeniu jednostkowym. Dlatego też empatię odbiorcy wzbudzają losy Żydów przedstawione w radiowych reportażach. Świadectwa – ukrywania ludzi podczas okupacji, okoliczności przetrwania i następnie wspomnienia powojennych zdarzeń, wyborów osobistych – dali, między innymi Artur Cytryn („Jedno życie” Joanny Bogusławskiej²⁴), Sabina Heller („Powrót do domu” Marty Rebdy²⁵), Ornah Keret („Życzenie taty” Marty Rebdy²⁶), Maria Kowalska („Marysia” Małgorzaty Nabel²⁷), Róża Lipszyc („Jestem Różia” Agnieszki Czyżewskiej-Jacquemet²⁸), Babette („Taka zwyczajna sprawa” Krystyny Melion²⁹). Powrót do dzieciństwa za każdym razem aktualizuje w pamięci wydarzenia, które były przyczyną i źródłem niewyobrażalnego bólu i radykalnego zła, dotyczącego dziecko. Słuchacz otrzymuje „bolesną grę pamięci”, o której pisał Lawrence Langer:

współczucie, radość i strach są jedynie tak blisko lub tak daleko od prawdy, jak na to pozwoli nam nasza wyobraźnia. Z czasem oczywiście każdy z ocalałych znalazł jakiś własny sposób na ułożenie się ze swoim brzemieniem utraty, podjął tekst żywych i znalazł gesty podtrzymujące ciągłość życia³⁰.

23 Zob. B. Engelking, *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, IFiS PAN, Warszawa 2001, s. 285.

24 Warszawa 2018.

25 Warszawa 2015.

26 Warszawa 2008.

27 Warszawa 2008.

28 Lublin 2017.

29 Warszawa 1981.

30 L.L. Langer, *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holocaustu*, przekł. J. Mikos, [w:] *Reprezentacje Holocaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki, Kraków-Warszawa 2014, s. 226.

Dziecięce świadectwa

O powrotach do dzieciństwa w czasach Zagłady traktuje większość analizowanych utworów niefikcyjnych. Perspektywę okupacyjnego „tu i teraz” można wskazać jedynie w nielicznych reportażach, przeważa ona w radiowych teatrach. Słuchowiska, których podstawą jest tekst scenariusza – tekst literacki, chętnie czerpią z literatury drukowanej, na przykład z dzienników, poezji, pisanych w tamtych czasach, co ułatwia przyjęcie w utworze punktu widzenia przeszłości. Twórcy niekiedy także stylizują narrację słuchowiska na diarystykę czasów wojennych, podczas gdy faktycznie utwór powstawał wiele lat po wojnie i przefiltrowany został przez psychikę dorosłego człowieka, który starał się powrócić do swojego tragicznie przeżytego dzieciństwa. Niemniej jednak waga wspomnień samych dzieci była doceniana przez większość kronikarzy getta, a jeszcze w 1947 roku zwróciła na to uwagę Maria Hochberg-Mariańska, która wraz z Noe Grüsssem wydała staraniem Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej antologię dziecięcych wspomnień zatytułowaną *Dzieci oskarżają*³¹.

„Kotka Brygidy”³² na podstawie powieści Joanny Rudniańskiej wpisuje się właśnie w mówienie o Zagładzie z perspektywy kogoś, kto żyje w tamtejszej rzeczywistości. Poznajemy wojnę oczami dziecka. Główna bohaterka, Helena, to kilkuletnia dziewczynka, która mieszkała na warszawskiej Pradze z mamą, tatą – właścicielem browaru i starą nianią Stańczyą. Helena widzi i komentuje ówczesną sytuację na swój dziecięcy sposób, styka się ze złem, śmiercią, przeprowadzką żydowskich sąsiadów i przyjaciół z prawej na lewą stronę Wisły – do getta. Antysemityzm zderzony został z heroizmem i ratowaniem. Słuchacz otrzymuje opowieść dziecka, które do końca wierzy, jak się zdaje, w siłę dobra i jego zwycięstwa nad złem.

Słuchowisko „Dziewczynka”³³ będące adaptacją powieści o tym samym tytule autorstwa Alony Frankel jest osobistym pamiętnikiem autorki, która jako żydowskie dziecko cudem uniknęła śmierci z rąk nazistów. Traumatyczne przeżycia dzieciństwa uobecniają się w narracji bohaterki, z pozoru spójnej, ale jednak pełnej

31 Zob. A. Żbikowski, *Żydowscy przesiedleńcy z dystryktu warszawskiego w getcie warszawskim, 1939–1942 (z pogranicza opisu i interpretacji)*, [w:] *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 263.

32 O powieści Joanny Rudniańskiej zob. m.in.: M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, IBL PAN, Warszawa 2018, s. 87, a także: S. Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Universitas, Kraków 2016, s. 234. Buryła wspomina również inne teksty, które mogą przybliżyć dzieciom tematykę Zagłady: *List do Wojtka* Jana Kurczaba, *Złote koźlątko i Kuropatwy* Ewy Szelburg-Zarembiny, *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego. Słuchowisko „Kotka Brygidy” zostało zrealizowane w Teatrze Polskiego Radia w 2018 r. Reżyser – Waldemar Modestowicz.

33 Słuchowisko z 2018 r. Autor scenariusza – Marta Rebdza, reż. Waldemar Modestowicz.

repetycji, w której powracają koszmarne wspomnienia. Odbiorca styka się zatem z próbą oddania naoczności tamtego czasu przy zachowaniu perspektywy i optyki dziecka. Narracja słuchowiska jest więc autobiograficzna. Parafrazując Aleksandrę Ubertowską, można powiedzieć, że otrzymujemy udźwigniętą egzystencję świadka/dziecka Holokaustu³⁴. Postać Ilonki, głównej bohaterki słuchowiska, staje się symbolem dziecka czasów Zagłady. Niewinną ofiarą pozbawioną dzieciństwa, beztroski oraz tożsamości. Ukrywając prawdziwe personalia, bohaterka tak naprawdę nie wie, kim w rzeczywistości jest: Żydówką Iloną, czy chrześcijańską dziewczynką Irenką? Permanentny strach, życie w zagubieniu i zastraszeniu, poczucie osamotnienia, sprawiły, że bohaterka, podobnie jak inne dzieci dzielące jej los, wierzyła, że właśnie tak musi wyglądać świat. Niejednokrotnie zresztą w słuchowisku powtarza: „Myślałam, że już tak jest na tym świecie”.

Z kolei reportażowi Hanny Bogoryi-Zakrzewskiej „Powrót Dawidka”³⁵ perspektywę „tu i teraz” nadają odczytane fragmenty pamiętnika Dawida Rubinowicza, należącego już do kanonów światowej literatury Holokaustu. Ma rację Ubertowska, gdy konstatuje:

Pozostając w każdym klasycznym opowiadaniu autobiograficznym „wypowiedź dziecka” jest niesuwerenna, zapośredniczona przez relację dorosłego narratora, który organizuje tekst i jest dysponentem ewokowanych przezeń znaczeń. Głos dziecka jest fabrykowany, sztucznie konstruowany, filtrowany przez doświadczenie dorosłego [...]³⁶.

Jednak takie podejście jest uzasadnione w przypadku audycji, w których bohaterowie przywołują swoje wspomnienia z czasów wojny, gdy byli dziećmi. Innego wymiaru nabierają nagrania, zawierające fragmenty na przykład pamiętników, zapisków dzieci, tak jak ma to miejsce w przypadku reportażu o Rubinowiczu. W audycji Bogoryi-Zakrzewskiej wspomina się żydowskiego chłopca z okolic Bodzentyń, ale jednocześnie oddaje się głos jemu samemu, czytając teksty, które pozostawił. „Świadcstwa dzieci mają walor szczególny”³⁷ – zwrócił uwagę Jacek Leociak. Trudno się z badaczem nie zgodzić. Wykorzystane fragmenty *Pamiętnika Dawida Rubinowicza* stanowią przyczynek do rozmowy albo monologu na temat losów Żydów i bohaterów reportażu, którzy przeżyli wojnę. Tak jak w przypadku innych dzienników i pamiętników dzieci z tego okresu, tekst jest niezwykle

³⁴ Zob. A. Ubertowska, *Świadcstwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 80–81.

³⁵ Warszawa 2007.

³⁶ Tamże, s. 99.

³⁷ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 46.

ekspresywny, indywidualny, w którym wymiennie istnieje to, co Dawid przeżywał z tym, co podpatrzył czy podsłuchał.

Przypatrując się choćby dwóm wspomnianym utworom audialnym („Dziewczynka” i „Powrót Dawidka”), w których zapiski pamiętnikarskie odgrywają jeden z kluczowych filarów konstrukcji dzieła, należy powtórzyć za Leociakiem:

Dziecko więcej widzi, więcej czuje i niejednokrotnie więcej rozumie niż dorosły. W dziecięcej narracji zdziwienie wobec niepojętej grozy świata łączy się z prostotą i naturalnością wypowiedzenia. Język dziecka zdaje się najbardziej przylegać do rzeczywistości, najmniej ją zasłaniać³⁸.

Justyna Kowalska-Leder z kolei dodaje:

im (...) mniejszy dystans czasowy do opisywanych wydarzeń i im węższe kompetencje intelektualne opowiadającego, tym skromniejsze środki wyrazu i większa bezradność wobec tematu. Bezradność, która paradoksalnie decyduje o sile tych tekstów. Mowa dziecka jest skromna, czasem pokraczna, ale właśnie dzięki temu nie przesłania, nie neutralizuje poznawczo grozy Zagłady³⁹.

Narracja „Powrotu Dawidka” jest wrywkowa, fragmentaryczna, politematyczna, przeważa funkcja rejestrująca nad interpretacyjną. Mało jest w dziecięcej wypowiedzi półtonów i szarości. Optyka dziecka pozwala postrzegać Holocaust bez nakładki kulturowej, która uwidacznia się u osób dorosłych. Dzieci nieustannie się dziwią. Zestawiają ze sobą na jednej płaszczyźnie zjawiska nieprzystawalne do siebie z perspektywy dorosłego. Ale to decyduje o sile tych przekazów, mocy ich wypowiedzi.

Wśród artystycznych narracjach radiowych koncentrujących się i zawierających dłuższe lub krótsze (w zależności od koncepcji danego utworu audialnego) fragmenty pamiętników odnaleźć można sztukę słuchowiskową „Pamiętnik Anny Frank”, opartą na autentycznym pamiętniku żydowskiej dziewczynki, w adaptacji i reżyserii Jana Świderskiego. Intymność rozumiana jako samotność doświadczania Zagłady jest w niej bardzo wyraźna. Samotność tę wyraża pierwszoosobowa narracja Anny, przeplatana scenami z życia ukrywającej się rodziny. Anna zdaje sobie doskonale sprawę z zagrożenia i pomimo życia w ukryciu, szuka radości w zwykłych czynnościach codziennych, chce, jak każda dziewczynka, tańczyć, radować się, śpiewać, jednocześnie mówi: „Cokolwiek robię, myślę o tych, których zabrali. [...] Myślę o tym, że nie mam prawa do radości”. Silną motywacją do pisania pamiętnika jest dla bohaterki trudny kontakt z matką, brak wzajemnego

³⁸ Tamże, s. 46–47.

³⁹ J. Kowalska-Leder, dz. cyt., s. 325.

porozumienia, które boli dziewczynkę, i którego ona niezwykle potrzebuje, co wyraża słowami: „sama sobie muszę być matką”. Zatem pamiętnik jest dla niej surrogatem rozmowy i bliskości, formą intymnego wyznania zaufanej „osobie”.

Podobną perspektywę przedstawiają pamiętniki Kazika z reportażu (*feature*) Krystyny Melion „Matka”⁴⁰, choć należy podkreślić, że Kazik przyjmuje nieco szerszą perspektywę. Reportaż składa się z montażu wypowiedzi Heleny Drozdowskiej i fragmentów pamiętników jej syna, ocalałych z wojennej pożogi, pisanych w czasie okupacji w Falenicy pod Warszawą. Oczywiście, to nadal perspektywa nastolatka, bardzo osobista, ale na przykładzie tego dziennika słuchacz wizualizuje sobie obraz getta i życia codziennego w dzielnicy zamkniętej, wszelkich trudności, biedy, głodu, chorób, nade wszystko jednak handlu z gettem, trudności podczas okupacji hitlerowskiej, doniesień wojennych. Pamiętniki są szczegółową relacją o trudnych i dramatycznych warunkach bytowania w czasie okupacji – historia rodziny na tle wydarzeń w Warszawie, kraju, na froncie, w polityce. Chłopiec wspominał o codziennych problemach, głodzie, pomocy Żydom, terrorze, ciągłym zagrożeniu, dotyczącej samotności i działalności w organizacji podziemnej.

W historii Holokaustu znane są nie tylko pamiętniki i dzienniki pisane przez dzieci, ale także utwory literackie, w tym wiersze. Abram Cytryn, syn bogatej rodziny żydowskiej, wraz z najbliższymi musiał przenieść się do getta w Łodzi. Mimo głodu i tragicznych warunków życia, chłopiec każdą wolną chwilę poświęcał na pisanie, o czym wspomina jego siostra, Lusia, w reportażu Barbary Wiśniewskiej „Aleja Abrama Cytryna”⁴¹. Młody poeta pisał wiersze od 8 roku życia. Jego teksty są poruszające, szczerze, pisane z głębi serca. „Czy zdolny jestem cały ból getta zamknąć w serca niepojętej głębinie” – pisał w jednym z wierszy. W innym z kolei dodawał: „Nie oplataj mnie, śmierci! Pragnę żyć”. W sierpniu 1944 roku, tuż przed deportacją do Auschwitz, Abram Cytryn wybrał swoje najlepsze utwory i zabrał ze sobą. Chłopiec zginął w komorze gazowej. A jego pozostałe zeszyty odnalazła w 1945 roku – po powrocie z obozów – jego starsza siostra Lusia. Dzięki jej staraniom utwory Abrama zostały wydane po polsku, francusku, angielsku i hebrajsku, a oryginały znajdują się w muzeum Wiesenthala w Los Angeles⁴².

⁴⁰ Podczas okupacji hitlerowskiej, matka, Helena Drozdowska mieszkała wraz z nastoletnimi synami Ignacym i Kazimierzem w Falenicy pod Warszawą. Zarówno chłopcy, jak i matka angażowali się w działalność konspiracyjną. Chłopcy uczęszczali na tajne komplety, dołączyli także do Kedywu. W ich mieszkaniu mieściła się skrytka kontaktowa, punkt szkoleń sanitarnych, magazyn sanitarny i magazyn broni falenickiego AK. Dwaj synowie Heleny Drozdowskiej zginęli podczas wojny.

Reportaż zrealizowany w 1979 r.

⁴¹ Łódź b.r.

⁴² O Abramie Cytrynie zob. J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto. Miejsca. Ludzie. Pamięć*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 303.

Dzisiaj, gdy świadków Zagłady, ocalonych, wtedy będących dziećmi, jest coraz mniej, zdaje się, że badacze i twórcy doceniają ich słowo jeszcze bardziej, a dziecięcym narracjom zostaje wreszcie przyznany status pełnoprawnych opowieści. Zdają się potwierdzać tę obserwację słowa Małgorzaty Wójcickiej-Dudek:

Trzeba było czasu, aby dziecięcym narracjom przyznać status pełnoprawnych opowieści, których fabuły są adekwatne do możliwości narracyjnych ich twórców. Od niedawna fragmentaryczne opowieści dzieci, często określane jako „nawinne”, znajdujące się wcześniej poza głównym nurtem narracji o Zagładzie, zyskały dostęp do przestrzeni negocjowania reprezentacji Zagłady. Mikronarracje najmłodszych tworzą przeciw-historię sytuującą się na drugim biegunie historii monumentalnej, historii oficjalnej. Mówiąc dziś o przeciw-historii, nie sposób pominąć świadectwa składane przez dziecięcych autorów dzienników prowadzonych w czasie Zagłady⁴³.

Dzieci ocalałych

Ważną optyką, pasującą do bohaterów audycji artystycznych, którzy są dziećmi ocalałych, starają się poprzez rekonstrukcję losów rodziców i realiów Zagłady określić swoją własną tożsamość, jest kategoria postpamięci (*postmemory*). Zwróciła na nią uwagę Aleksandra Ubertowska, odnosząc się do dorobku Marianne Hirsh. Ubertowska poszerza na potrzeby badań literaturoznawczych pole wyznaczone przez to pojęcie.

W rozumieniu Hirsh bowiem „postpamięć” stanowi kategorię mediatyzującą pomiędzy utrwalonymi w tradycji kulturowej sposobami przywoływania przeszłości, kategorię, która określa się w opozycji zarówno wobec „pamięci”, jak i wobec „historii”; od pamięci odróżnia ją dystans pokoleniowy, oddalenie (jest ona osobliwą „pamięcią pamięci”, pamięcią śladów, jakie doświadczenie Zagłady pozostawiło w biografii ocalałych); od historii zaś – głęboko osobisty stosunek do tej „prywatnej”, by nie powiedzieć rodzinnej wizji przeszłości. Osoba, która staje się podmiotem „postpamięci” w jej pierwotnym znaczeniu (...) – najczęściej jest potomkiem ocalałych z Zagłady, co zakłada szczególny rodzaj identyfikacji z „odziedziczonymi” wspomnieniami, emocjami i całym bagażem postaw egzystencjonalnych, znamionujących ofiary Szoa. Trzeba też pamiętać o tym, że dystans oddzielający nas od źródła doświadczenia sprawia, że postpamięć to wspomnienia zapośredniczone i, w skrajnym przypadku, traumatycznie zaburzone, zniekształcone. W bardziej

⁴³ M. Wójcik-Dudek, *Idiolekty pamięci – dziecięce dzienniki Zagłady. Od świadectwa do literatury*, „Stylistyka” 2019, t. 28, s. 161.

uniwersalnym znaczeniu perspektywa „postpamięci” narzuca określony tryb obcowania z przeszłością, w ramach którego Holokaust zaczyna być odczuwany – by posłużyć się sformułowaniem Jamesa E. Younga – jako „przeszłość z drugiej ręki”, jako historia, która dociera do nas poprzez relacje uczestników i fikcyjne opowieści o zdarzeniach. Równocześnie jednak przeszłość ta w przedziwny sposób nas angażuje, włącza w obręb swojego oddziaływania: wywołuje niepokój, prowokuje negację, stwarza poczucie współuczestnictwa. W ramach tej, w bardziej uniwersalny sposób rozumianej, postpamięci zawarte jest poczucie samooczywistej więzi z wydarzeniem, jakim była Zagłada; choć zarazem zwrócić trzeba uwagę na fakt, że w polu, jakie to pojęcie wyznacza, traci na przejrzystości kwestia podmiotu, który zatracą się w owych historyczno-tekstualno-egzystencjalnych zapośredniczeniach. „Postpamięć” jawi się więc jako kategoria naznaczona paradoksem, w sposób nieodwołalny poróżniona sama ze sobą. Chodzi tu o wspomnianie czegoś, czego się nie doświadczyło, co objawia się w ramie nieskończonego oddalenia, ale i obsesyjnej obecności, jako doświadczenie nierzeczywiste, zarazem bliskie, niemal doznawane somatycznie⁴⁴.

Bohaterka reportażu Magdy Skawińskiej „Córka i matka”⁴⁵, Alina Świdowska, wspomina matkę, Adinę Błady-Szwajger (Adina Świdowska), która była learką w warszawskim getcie. Podczas jednej z akcji wywózki Żydów do Trebłinki w 1942 r., podała swoim podopiecznym morfinę. Wojnę przeżyła. Po wojnie również pracowała jako lekarz pediatra z dziećmi chorymi na gruźlicę. Po wielu latach, na krótko przed śmiercią spisała swoje traumatyczne wspomnienia z okresu okupacji. Alina, córka, która jest aktorką, opowiada o wpływie przeżyć matki na jej życie i dzieciństwo. Na podstawie wspomnień matki przygotowała monodram (wystawiony na scenie Teatru na Woli, premiera 2010 r.), w którym odgrywa postać matki. Katarzyna Prot-Klinger zauważyła w swoich badaniach, że „matki ocalone z Holocaustu przekazują w rodzinach raczej model ofiary, gdy ojcowie prezentują postawę identyfikacji z bojownikiem», natomiast w sytuacji, «gdy matki mówią o swoich doświadczeniach, dzieci (szczególnie córki) poprzez identyfikację, widzą siebie także w roli ofiary». Zasadne wydaje się zatem podkreślenie, że «nie treść przekazu, a jego sposób, ‘narracja’ rodziców, wpływa na adaptację drugiego pokolenia»⁴⁶.

Z tego też najprawdopodobniej powodu Alina czuła się dzieckiem samotnym, ale nie ma żalu do matki, bo „jak można mieć żal do kogoś, kto żyje z taką traumą” i codziennie stawia mu czoła – mówi bohaterka. Dodaje: „Wtedy nie wiedziałam,

44 A. Ubertowska, dz. cyt., s. 248–249.

45 Warszawa 2010.

46 K. Prot-Klinger, *Wpływ traumy na relacje w rodzinie*, [w:] *Życie po Zagładzie. Skutki traumy u ocalałych z Holocaustu. Świadectwa z Polski i Rumunii*, Warszawa 2009, s. 83–84.

że jestem dzieckiem chowanym w wyjątkowych warunkach, dopiero teraz wiem, że żyłam w izolacji”⁴⁷. Dziedziczenie wojennej traumy, połączone z zagubieniem własnej tożsamości, permanentnym jej poszukiwaniem, okazuje się być problemem diagnozowanym w badaniach psychiatrycznych, co zresztą nie powinno dziwić. W badaniach literaturoznawczych J. Kowalska-Leder odnotowuje, że tuż po wojnie dzieci obcowały z trudnymi Holokaustowymi historiami:

Z wielu świadectw wynika, że w pierwszych miesiącach po wojnie dzieci były mimowolnymi słuchaczami przerażających opowieści, którymi dorośli dzielili się ze sobą jakby pod wpływem jakiegoś wewnętrznego przymusu. Czasem były to swego rodzaju nocne seanse, podczas których dokładnie relacjonowano swoje doświadczenia i mówiono o strasznym losie zamordowanych przyjaciół i członków rodzin. Ludzie próbowali wyrzucić z siebie obrazy z gett i obozów. Ligocka pamięta to jako jedno z najstraszniejszych doświadczeń dzieciństwa. „Nie pomagało zatykanie uszu i chowanie się pod kołdrą. Dla nas dzieci nie było ucieczki. I nie było litości. Bez naszej woli stawaliśmy się świadkami składanych przez dorosłych świadectw. Bo kiedy tylko na dworze zapadały ciemności, zaczynali rozmawiać o swoich przeżyciach, o śmierci, o niewyobrażalnych okrucieństwach i niewiarygodnych cierpieniach. O znęcaniu się, do którego zdolni są ludzie, i o tym, jakie straszne męki człowiek jest w stanie znieść. To był czas skargi, smutku, złości i goryczy. A potem głosy tych, którzy przeżyli, zamilkły – wiele z nich na zawsze. Również i my, pokolenie dzieci, więcej na ten temat nie mówiliśmy”. Inaczej te wojenne opowieści wspomina Głowiński, który pisze o chorobliwej wręcz potrzebie słuchania takich historii. Po wojnie tylko to go interesowało⁴⁸.

Bohaterka reportażu Marcina Białego „Zamordowane dzieciństwo”⁴⁹, Henrietta Kretz-Daniszewski, wspomina, iż „cały ciężar tragedii nosili na swoich barkach dorośli”, a dzieci nikt o nic nie pytał. Sądzę jednak, że dzieci Zagłady, podobnie jak i pozostali ocaleni, stali się swoistymi więźniami pamięci, zbudowanej na traumatycznych przeżyciach, dlatego też nie mogli być zupełnie zdrowi i funkcjonować w późniejszym życiu normalnie. Nie potrafili określić swojej przynależności społecznej, czuli się zawieszani między jednym a drugim światem, a dodatkowo w kontekście wojennej przeszłości sprawa jest jeszcze bardziej skomplikowana, „dzieci przejmują bowiem role społeczne osób dorosłych, nierzadko zamieniają się nimi z dotychczasowymi opiekunami, pojawia się więc coś takiego, jak przedwczesna dojrzałość, a nawet figura dziecka-starca”⁵⁰ – konkluduje

⁴⁷ Cytat pochodzi z treści reportażu.

⁴⁸ J. Kowalska-Leder, dz. cyt., s. 259.

⁴⁹ Warszawa 2002.

⁵⁰ Tamże, s. 27–28.

J. Kowalska-Leder. Dodatkowo, co wynika z radiowych audycji, utrata bliskich – rodzeństwa, rodziców – wywoływała w dzieciach permanentne poczucie winy, że to akurat on przeżył, a nie ktoś inny. Reportaż Aliny Słapczyńskiej „Smutek ocalonych”⁵¹ rozpoczyna się słowami uratowanej z getta dziewczynki: „To nie jest takie miłe ocaleć, jak tyłu poległo”. Bohaterka zostawiła w getcie rodziców i z tą stratą walczy przez całe życie. Potwierdzenie reakcji można odnaleźć także w słowach Lawrence’a Langer’a:

Pod wpływem poczucia lojalności istniejącego między rodzicami i dziećmi [...], wielu ocalałych świadków Zagłady w rozpacz obwiniało się o śmierć najbliższych. W takim przypadku, o ile nie we wszystkich innych, pozostaje nam jedynie odwołać się do znanej maksymy *Tout comprendre, c'est tout pardonner* (Wszystko zrozumieć, to wszystko wybaczyć) – jakkolwiek w większości opisywanych tu historii, jeśli je właściwie zrozumieć, nie ma czego wybaczać⁵².

Analizując utwory o matkach i córkach S. Karolak przywołuje wyróżniane przez psychiatrów sześć kategorii służących do opisu rodzin zakładanych przez ocalałych z Szoa. Wymienia wśród nich:

rodziny ofiar (*victim families*), rodziny bojowników (*fighter families*), rodziny wycofane (*numb families*), rodziny „tych, którzy tego dokonali” (*families of „those who made it”*), rodziny „życie idzie dalej” (*„life goes on” families*) oraz rodziny rozszczerzone (*split families*)⁵³.

Wyjaśnia, że w rodzinach ofiar „somatyzacja stanowi nieświadomą ekspresję żałoby i złości, sprzyja także kontroli i manipulowaniu wśród członków rodziny”⁵⁴. W rodzinach wycofanych dzieciom trudno jest postrzegać siebie jako warte uwagi, nie wierzą, by ktoś mógł je odbierać jako takie, „natomiast w rodzinach «tych, którzy tego dokonali» dominuje strategia zaprzeczania – «często przeszłość jest ukrywana przed dziećmi, bądź komunikowana nie wprost»”⁵⁵. Katarzyna Prot-Klinger wskazuje, że „nie treść przekazu, a jego sposób, «narracja» rodziców, wpływa na adaptację drugiego pokolenia”⁵⁶. Cytowana kategoryzacja nakreśla złożoność i wielopłaszczyznowość problemów i relacji, z jakimi mogą borykać się ocalali tworzący rodziny. Nierzadko lęk towarzyszy także drugiemu pokoleniu,

51 Warszawa 1983.

52 L.L. Langer, dz. cyt., s. 222.

53 Tamże.

54 Tamże, s. 176.

55 Tamże.

56 K. Prot-Klinger, dz. cyt., s. 84.

które, choć samo nie doświadczyło wojny, dorasta w środowisku obarczonych wojenną traumą. S. Karolak zwraca uwagę, że często córki są „spadkobierczyniami traumy, ściśle z żydowskim rodowodem [matki – dop. JBW] związanej”⁵⁷. Dodatkowo, wiele rodzin obarczonych jest ciężarem ukrywania się w nieustannym poczuciu zagrożenia, co mogło pogłębiać kryzys żydowskiej rodziny, bo, jak wyjaśnia Zoë Waxman, „życie rodzinne stawało się niemożliwe; rodziny były bowiem bardziej zagrożone niż jednostki. Żydowscy mężczyźni, niezdolni do chronienia swoich rodzin, doświadczali poczucia bezsiły”⁵⁸.

Sylwia Karolak w swoich refleksjach zwróciła uwagę, że w wielu tekstach literackich

matki nie snują opowieści. Powiedzieć można, że nie są to narracje, które mają początek i koniec. To natomiast historie wyłuskane ze strzępków matczynych słów, krzyków, żalu, oparte na interpretacji gestów, dopowiedzeniach, wypełnianiu luk. W każdym z utworów Zagłada pojawia się w przeblyskach, mgnieniach. Rola córki polega na kolekcjonowaniu odłamków, na składaniu w całość tego, co rozproszone, wreszcie: na tworzeniu własnej opowieści o wojennym losie matki – Żydówki, własnej opowieści o Zagładzie⁵⁹.

W wypadku dzieł audialnych zogniskowanych wokół zagadnienia matki ocalałej dostrzegam dwie podstawowe tendencje: pojawiają się matki, które unikają mówienia o doświadczeniach Holokaustu oraz takie, którym wyjątkowo mocno zależy na przekazaniu swej opowieści kolejnemu pokoleniu. W pierwszym przypadku praktyki postpamięci dzieci ocalałych mają charakter mozaikowy, bowiem narracje matek są szczątkowe, pełne białych plam. S. Karolak określa poszukiwania takich osób mianem pracy niemal detektywistycznej⁶⁰. Sytuacja staje się prostsza, gdy matka ocalała pragnie utrwalenia wspomnień. Przykładem opowieści dźwiękowej, w której matka spisuje wspomnienia jest choćby przywołany już reportaż „Matka i córka” oraz *feature* radiowy (reportaż artystyczny) Adama Wielowieyskiego „Pamiętnik dla mojej córki”⁶¹. Opowiada o losach Żydówki uratowanej przez rodzinę polską w czasie okupacji, która po latach spisała swoją historię w pamiętniku ofiarowanym córce. Autor rozmawia z córką ocalałej, a narracja ta została scalona z aktorskim odczytaniem fragmentów pamiętnika. Tym samym

⁵⁷ S. Karolak, *Utwory o matkach i córkach. Kobiecte narracje postmemorialne*, „Politeja” 2015, nr 3(35), s. 177.

⁵⁸ Z. Waxman, *Kobiety Holocaustu*, przekł. J. Bednarek, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019, s. 86.

⁵⁹ S. Karolak, dz. cyt., s. 184.

⁶⁰ Zob. tamże, s. 179.

⁶¹ Warszawa 1996.

ponownie kobieta – matka ocalała przemawia własnym głosem, poprzez spisane wspomnienia.

Wśród bohaterek ocalałych widoczna jest także postawa odmienna, kiedy to kobiety odmawiają rozmowy o swych doświadczeniach, nie spisują wspomnień, nie snują narracji. J. Stöcker-Sobelman wyjaśnia, że

wielu ocalałych mówi o tym, że nie mogli opowiadać, nie byli w stanie wrócić do horroru, że zaczęli pamiętać dopiero, gdy byli pytani przez swoje wnuki, 40, 50 lat później. Zatem opowiadanie lub pisanie o Shoah musi zawierać pewien stopień ciszy⁶².

Bywa też tak, że cisza rozpościera się holistycznie na wspomnieniach i matki ocalałe nawet po latach unikają wracania pamięcią do czasów okupacji. Badaczka podkreśla również, że

dzieci ocalałych często wspominają, że ojcowie, którzy przeżyli obóz, łatwiej mówią o swoich doświadczeniach niż matki, które też przez to przeszły. Po cierpieniu niewyobrażalnego, ich zmysły zaniemowiły, ich emocje się wyciszyły, wiele z nich nie chciało albo nie wiedziało, jak mówić o swoich doświadczeniach⁶³.

Kobiety zatem były podatne na milczenie, spoglądanie wstecz wiązało się ze zbyt silnymi i trudnymi do przezwyciężenia traumami, które wyciszały wszelkie migawki narracji, kobiety wybierały drogę samotnego pamiętania o przeszłości. Samotność, izolację, milczenie można dostrzec między innymi w reportażu „Życzenie taty”⁶⁴ Marty Rebzdy, w którym ocalała z Zagłady kobieta mówi wprost, że nigdy nie opowiadała swoim dzieciom o wojnie. Jej celem było stworzenie wspierającej się rodziny, domu, w którym jej bliscy będą czuli się bezpiecznie. Uważała, że wyklucza to wracanie myślami do „czasów krematoriów”.

To, co stanowi o sile i specyfice audycji radiowych jest wyjątkowość ich tworzywa, nieprzekładalna na język innego medium⁶⁵. „Radio jest najdoskonalszym

62 J. Stöcker-Sobelman, *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kazus KL Auschwitz-Birkenau*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2012, s. 139.

63 Tamże.

64 Warszawa 2012.

65 Violetta Wejs-Milewska podejmuje próbę dotarcia do istoty współczesnego radia, która to – mimo konwergencji i rozmaitych fuzji technologicznych – pozostaje niezmienna. Badaczka podkreśla, że jest nią właśnie audialność. Zob. V. Wejs-Milewska, *Współczesne radio – pytanie o tożsamość*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polnica” 2017, nr 1(39): *Medium radiowe w oczach współczesnych badaczy. Prace ofiarowane prof. Elżbiecie Pleszkun-Olejniczakowej*, red. J. Bachura-Wojtasik, P. Czarnek-Wnuk, s. 23–30.

medium nie do przekazywania informacji, ale do poruszania ludzkiej wyobraźni”⁶⁶ – pisze we wstępie do książki poświęconej sposobom audialnego opowiadania John Biewen. By warstwy informacyjna i artystyczna pozostawały ze sobą w stałej, wzajemnie dopełniającej się relacji, niezbędne jest odpowiednie opracowanie nie tylko słownej zawartości opowieści, ale także – jej audialnego tworzywa. W temacie Zagłady, tak trudnym nie tylko z perspektywy wagi historycznej, ale przede wszystkim emocjonalnego ciężaru opowieści jednostek i losów zbiorowości, odpowiedzialność za obrane tworzywo jest podwójna. Konstytutywne dla twórcy artystycznej opowieści audialnej jest zarejestrowanie, uporządkowanie i skomponowanie opowieści bohatera w przypadku dokumentu radiowego, bądź też, dla autorów dramatów audialnych – zaplanowanie dramaturgiczne i rozpisanie tekstu scenariusza z wpisanymi w nim bohaterami, co w przypadku zderzenia z tematem Zagłady jawi się jako szczególnie trudne, bowiem owa materia uwikłana jest w szeregi narracji i kontekstów. Jednocześnie jednak, akt twórczy pozostaje w stałym zagrożeniu popadnięcia w kicz i nadmierny patetyzm właśnie przez wzgląd na brzemień Szoa. Fundamentalne dla sztuki dźwiękowej środki ekspresji, obecne także i aktywne semantycznie w przywoływanych audycjach to cisza, gesty paralingwistyczne oraz znaki muzyczne. Widoczne jest w audycjach napięcie pomiędzy ciszą a mową, swoiste kontrapunkty. Różne są też odmiany ciszy, jak na przykład cisza ukrywających się, którzy boją się własnego oddechu, cisza zapowiadająca śmierć, gdy tłumy czekających na transport pogrążone są w milczeniu. O najboleśniej-szych doświadczeniach czasem lepiej nie mówić wprost, a przez milczenie właśnie. Dzieła sztuki audialnej o tematyce Holokaustowej zapadają bardzo głęboko w pamięć odbiorcy, kształtując estetykę dźwiękową literatury audialnej „po Auschwitz”. Sposoby wykorzystania środków ekspresji⁶⁷ do budowania kompozycji i dramaturgii utworu skupionego wokół ocalałych i ofiar Zagłady oraz odpowiedź na pytanie o korelacje, w jakich występują linie słowa i efektów akustycznych stanowią materiał na oddzielny, obszerny artykuł, z czego w pełni zdaję sobie sprawę, tu jedynie sygnalizując zagadnienie.

Dzieciństwo czasu Zagłady to dzieciństwo traumatyczne, osierocone, pełne bólu i samotności. Co do tego nie ma wątpliwości. Z analizowanych audialnych form artystycznych wynika, że autorzy często prezentują w nich bohaterów, którzy cudem ocalili i są w stanie dać świadectwo tamtych czasów. W audycjach o charakterze literackim słuchacz zapoznaje się z dokumentami, czy z poezją, powstałymi

⁶⁶ J. Biewen, *Introduction*, [w:] *Reality Radio. Telling True Stories in Sound*, red. J. Biewen, A. Dilworth, Chapel Hill 2010, s. 17.

⁶⁷ Małgorzata Wojcik i Rafał Żak metaforycznie piszą: „Jeśli dźwięk jest wątkiem muzyki, to cisza jest osnową. Jeśli dźwięk będzie dla nas osnową, to cisza stanie się wątkiem”. Niezależnie jak to widzimy, dźwięk i cisza są budulcami, które tworzą muzykę, rytm, melodię, kompozycję”. M. Wojcik, R. Żak, *Cisza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 46.

pod okupacją, a ich autorzy bardzo często wojny nie przeżyli. Świadomość tego, że odbiorca ma do czynienia z twórczością osób, które doświadczyły apogeum represji, potęguje ich wymiar emocjonalny. Ich autorzy nie przeżyli ludobójstwa, nie wiadomo, na ile – w chwili pisania – zdawali sobie sprawę, że zginą. Dla słuchacza zetknięcie się z indywidualnymi historiami ludzi, którzy skazani zostali na masowy mord, stanowi próbę, choćby w ograniczonym stopniu, zrozumienia wydarzenia totalnego, jakim był Holocaust.

Bibliografia

- Bachura-Wojtasik Joanna, *Audio literature and the Holocaust: a study based on the material of public radio stations – Polish Radio in Warsaw, Radio Łódź, and Radio Lublin, 1950–2020*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2022. <https://doi.org/10.1080/01439685.2022.2041306>
- Bachura-Wojtasik Joanna, Matusiak Eliza, „Już nie Żydowica, a ocalona”. *Kobiety w Holocaustcie z perspektywy radiowych narracji artystycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.
- Bachura-Wojtasik Joanna, Matusiak Eliza, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Bauman Zygmunt, *Świat nawiedzony*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. Przemysław Czapliński, Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2009, s. 15–28.
- Biewen John, *Reality Radio. Telling True Stories in Sound*, red. John Biewen, Alexa Dilworth, Chapel Hill 2010.
- Buryła Sławomir, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Universitas, Kraków 2016.
- Dołowy Patrycja, *Wróć, gdy będziesz spała. Rozmowy z dziećmi Holocaustu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- Engelking Barbara, *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, IFiS PAN, Warszawa 2001.
- Gadacz Tadeusz, *Samotność*, „Przegląd Filozoficzny” 1999, nr 1, s. 51–64.
- Hopfinger Maryla, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 131–163.
- Karolak Sylwia, *Utwory o matkach i córkach. Kobięce narracje postmemorialne*, „Politeja” 2015, nr 3(35), s. 171–187. <https://doi.org/10.12797/Politeja.12.2015.35.13>
- Kowalska-Leder Justyna, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.

- Kowalska-Leder Justyna, Woźnicka Joanna, *Dziecko*, [w:] *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, red. Justyna Kowalska-Leder, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Krupa Bartłomiej, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Universitas, Kraków 2013.
- Langer Lawrence L., *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holocaustu*, przekł. Jarosław Mikos, [w:] *Reprezentacje Holocaustu*, red. Jerzy Jarniewicz, Marcin Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014.
- Leociak Jacek, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016.
- Lysak Tomasz, *Kultura popularna (Słuchowiska radiowe – polsko-żydowskie braterstwo w eterze)*, [w:] *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019). Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, IBL PAN, Warszawa 2021, s. 543–560.
- Podolska Joanna, *Litzmannstadt-Getto. Miejsca. Ludzie. Pamięć*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Prot-Klinger Katarzyna, *Wpływ traumy na relacje w rodzinie*, [w:] Katarzyna Prot-Klinger, *Życie po Zagładzie. Skutki traumy u ocalałych z Holocaustu. Świadectwa z Polski i Rumunii*, Warszawa 2009.
- Stöcker-Sobelman Joanna, *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kазus KL Auschwitz-Birkenau*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2012.
- Tomczok Marta, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, IBL PAN, Warszawa 2018.
- Ubertowska Aleksandra, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007.
- Waxman Zoë, *Kobiety Holocaustu*, przekł. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019.
- Wejs-Milewska Violetta, *Współczesne radio – pytanie o tożsamość*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polnica” 2017, nr 1(39): *Medium radiowe w oczach współczesnych badaczy. Prace ofiarowane prof. Elżbiecie Pleszkun-Olejniczakowej*, red. Joanna Bachura-Wojtasik, Paulina Czarnek-Wnuk, s. 23–30. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.39.05>
- Wojcik Małgorzata, Żak Rafał, *Cisza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Wójcik-Dudek Małgorzata, *Idiolekty pamięci – dziecięce dzienniki Zagłady. Od świadectwa do literatury*, „Stylistyka” 2019, t. 28, s. 159–176. <https://doi.org/10.25167/Stylistyka20.2019.11>
- Zwolska-Płusa Katarzyna, *Dwa oblicza żydowskiej matki w prozie Irit Amiel i Hali-ny Birenbaum*, [w:] *Tożsamość a stereotypy. Żydzi i Polacy*, red. Jerzy Mizgalski,

Małgorzata Soja, Fundacja Instytut Samorządowy w Częstochowie, Częstochowa 2014, s. 1–12.

Żbikowski Andrzej, *Żydowscy przesiedleńcy z dystryktu warszawskiego w getcie warszawskim, 1939–1942 (z pogranicza opisu i interpretacji)*, [w:] *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. Barbara Engelking, Jacek Leociak, Dariusz Libionka, IFiS PAN, Warszawa 2007.

Żurek Sławomir Jacek, *Zagłada w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 184–194. <https://doi.org/10.18318/td.2017.2.11>

Joanna Bachura-Wojtasik

The loneliness of a Jewish child in the Holocaust on the material of radio plays and radio reports from 1950–2021

Summary

The aim of the article is to describe the situation of a Jewish child in the Holocaust. The research material were radio plays and radio documentaries from 1950–2021 produced in three radio stations: Polish Radio in Warsaw, Polish Radio Lublin and Polish Radio Łódź. In my research work I used a qualitative analysis of the artistic contents of radio broadcasts.

Keywords: child, Holocaust, radio-play, audio documentary

Joanna Bachura-Wojtasik – dr, adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego, medioznawca, teoretyk radia. Podstawą jej zainteresowań badawczych są artystyczne gatunki radiowe. W ostatnim czasie skupia się w swych badaniach na literaturze audialnej wobec Holokaustu. Interesuje ją również współczesna kultura – jej przemiany, właściwości, funkcje, a także kulturowe badania nad dźwiękiem (*sound studies*). Pełni funkcję sekretarza ds. numerów dziennikarskich kwartalnika „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”.

Kinga Sygizman*

 <https://orcid.org/0000-0002-1706-3273>

Nie słyszę, a może słyszę więcej Projekt dźwiękowy Katarzyny Michalak i Magdaleny Świerczyńskiej-Dolot

Streszczenie

W marcu 2020 roku Katarzyna Michalak i Magdalena Świerczyńska-Dolot rozpoczęły pracę nad projektem *Nie słyszę*, który stał się dźwiękową opowieścią o tym, jakis dźwięków słuchaczom zabrakło w czasie kwarantanny i co to zmieniło, a jakie odgłosy pojawiły się w zamian. Z nadesłanych opowieści stworzyły reportaż radiowy.

Artykuł jest omówieniem projektu, zarówno w postaci mininarracji zamieszczanych na blogu, jak i powstałego z nich reportażu radiowego. Przedstawia tematykę *Nie słyszę*, a także formalne rozwiązania zastosowane w reportażu dla uwypuklenia danych treści. Analiza projektu wpisana została w trzy perspektywy badawcze: rozważania na temat artystycznych gatunków radiowych, pejzażu dźwiękowego i filozofii braku. Artykuł podkreśla oryginalność pomysłu audialnego i ukazuje go jako element w dyskursie na temat roli mediów czasów pierwszego etapu pandemii.

Słowa kluczowe: reportaż radiowy, opowieść, dźwięk, audiosfera, pandemia

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, ul. Sukiennicza 3/73, 91-855 Łódź; kinga.sygizman@uni.lodz.pl

Kiedy w marcu 2020 roku ogłoszono narodową kwarantannę, Polacy musieli odnaleźć się w nowej rzeczywistości, także medialnej¹. Ograniczenie bliskich, rzeczywistych kontaktów z drugim człowiekiem stało się codziennością i wyzwaniem każdego z nas, także i dziennikarzy, którzy musieli ograniczyć się do pośrednich form pozyskiwania informacji docierania do rozmówcy. Szczególnie dotkliwie kwarantanna wpłynęła na pracę reportażystów, także radiowych, ponieważ to bezpośredni kontakt z drugim człowiekiem stoi u podstaw tworzenia reportażu, jest jego warunkiem niezbędnym. „Reportaż jest bodaj ostatnim gatunkiem, który opiera się na głębokim spotkaniu z drugim człowiekiem” – pisze Katarzyna Michalak². Realizujące założenia filozofii dialogu spotkanie³ z bohaterem, otwieranie go przy zapewnieniu mu poczucia bezpieczeństwa, słuchanie historii artykułowanej często po raz pierwszy w życiu, z właściwymi dla tej sytuacji emocjami – to wszystko wpisane jest w powstanie audialnej opowieści. Głos bohatera, zapisany przez rejestrator, bezpośrednio, bez użycia komunikatora, jest nośnikiem ważnych treści i znaczeń. „Głos (...) nigdy nie jest ten sam – pisał Edward Sapir. – W każdej artykulacji jest odmienna jakość uczucia, różna jest także jego intensywność”⁴. Ale – jak trafnie zauważa Irena Piłatowska – „ludzie mówią nie tylko słowami, trzeba słuchać w pełni wysyłanych komunikatów angażując w to i wzrok, i słuch, i intuicję”⁵. Trudno słuchać pełnią zmysłów, kiedy nie można być z bohaterem blisko, twarzą w twarz. Pandemia zaburzyła naturalny proces powstawania reportażu. W tej niecodziennej sytuacji znalazły się między innymi dwie znane i utytułowane polskie reportażystki – Katarzyna Michalak⁶ i Magdalena Świerczyńska-Dolot⁷. Świadome tego, jak czas kwarantanny odmienił codzienne życie Polaków,

-
- 1 Na temat tego, jak kwarantanna wpłynęła na sytuację mediów i dziennikarza zob.: T. Goban-Klas, *Media w płynnej pandemii 2020. Komunikacja w czasie lockdownu: oddzielnie, ale razem*, „Studia Medioznawcze” 2020, t. 21, nr 4(83), s. 718–733 oraz D. Tworzydło, *Analiza zmian w zawodzie dziennikarza wywołanych pandemią COVID-19 z uwzględnieniem komunikacji z grupami docelowymi oraz wykorzystania nowych technologii*, „Studia Medioznawcze” 2020, t. 21, nr 4(83), s. 735–747.
 - 2 K. Michalak, *Przeciwko „zglobalizowanej obojętności”. Reportażysta radiowy wobec problematyki uchodźczej*, [w:] *Tropami retoryki stylistyki i dziennikarstwa*, red. M. Worsowicz i B. Fiołek-Lubczyńska, Łódź 2019, s. 256.
 - 3 Na temat relacji filozofii spotkania i reportażu radiowego zob. K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź, 2011, s. 19–26.
 - 4 E. Sapir, *Mowa jako rys osobowości*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 3, s. 208.
 - 5 I. Piłatowska, *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Media – Społeczeństwo – Kultura” 2009, nr 1, s. 30–39.
 - 6 Katarzyna Michalak jest reportażystką Polskiego Radia Lublin, przez wiele lat była szefową Redakcji Reportażu Radia Lublin. Jest laureatką m.in. Prix Europa i Prix Italia. „Stara się popularyzować sztukę świadomego słuchania, bowiem wierzy, że bez słuchania – nie ma zrozumienia” – zob. https://nieslysze.pl/?page_id=24
 - 7 Magdalena Świerczyńska-Dolot, reportażystka przez wiele lat związana z Polskim Radiem Gdańsk, z którego odeszła po blisko 9 latach współpracy. „Nie znajduję już dla siebie miejsca

a także mając poczucie, że rolą reportażysty jest „opowiadanie o tym, co istotne dla naszego «tu i teraz»”⁸, opisywanie świata, jego badanie, pomaganie w interpretowaniu zjawisk i zrozumieniu ich⁹, stworzyły projekt *Nie słyszę*. Tak o nim piszą:

Projekt *Nie słyszę*... narodził się z potrzeby opowiedzenia o dźwiękach, które zniknęły z naszego życia w czasie kwarantanny. Życie w izolacji bardzo zmieniło nasze dotychczasowe nawyki. Poprzestawiało priorytety, wyrzuciło życie do góry nogami. Tempo zwolniło... Zmieniła się też audiosfera, która buduje nasze połączenie ze światem.

I o tym, jak zmieniła się przestrzeń dźwiękowa i jakie odczucia budzą te zmiany, pozwoliły opowiedzieć słuchaczom.

W artykule chciałbym dokonać analizy projektu Michalak i Świerczyńskiej-Dolot. Omówieniu poddam zarówno pojedyncze opowieści nadesłane przez słuchaczy, jak i powstały z nich reportaż. Całości przyjrę się z trzech perspektyw naukowych – odwołując się do reportażu jako radiowego gatunku artystycznego, badań nad pejzażem dźwiękowym, a także – najbardziej ogólnie, gdyż perspektywa ta jest mi naukowo najdalsza – filozofii podejmującej temat braku. Projekt Michalak i Świerczyńskiej-Dolot jest audialnym znakiem czasu, zapisem zmian, jakie zaszły w polskim społeczeństwie w związku z nagłą nową sytuacją i wynikającymi z niej ograniczeniami. *Nie słyszę* jest opowieścią o audialnej transformacji, która budzi lęk, ale i daje nowe możliwości. I te dwa kontrastujące z sobą ujęcia są istotą projektu, stanowią o dynamice jego głównej linii narracyjnej – co chciałabym ukazać, analizując *Nie słyszę* z trzech naukowych ujęć.

Nie słyszę – 20 opowieści i jeden reportaż

Za jakimi dźwiękami tęsknicie?

Może to szumek ulubionej kawiarni, odgłos bujania dziecka na huśtawce, może szkolny dzwonek albo głos babci?

Co znaczyły dla was te dźwięki? Jak brzmiały? Jakie obrazy wywoływały?

Co zastępuje je teraz? W izolacji.¹⁰

i przestrzeni na swobodną twórczość w Radiu Gdańsk” – powiedziała w wywiadzie dla portalu Wirtualne Media. Zob. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/magdalena-swierczynska-dolot-radio-gdansk-dziennikarka-odchodzi>. Jej reportaż *Kiedyś Ci o tym opowiem* reprezentował Polskę na festiwalach Prix Italia, Prix Europa i Premios Ondas.

⁸ K. Michalak, dz. cyt., s. 256.

⁹ R. Kapuściński, *Ten Inny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 49.

¹⁰ Projekt *Nie słyszę*, https://nieslysze.pl/?page_id=2 [dostęp: 20.01.2022].

Takie pytania zadały reportażystki słuchaczom na początku narodowej kwarantanny, prosząc o przygotowanie dwu-, trzyminutowych opowieści o tym, co zmieniło się w ich audiosferze, jakich dźwięków zabrakło, co te dźwięki znaczyły, jak brzmiały, jakie obrazy wywoływały i co je dziś zastępuje? Czekając na nagrania, stworzyły platformę do ich zamieszczania – nieslysze.pl¹¹. Pierwsze nagranie pojawiło się na niej 13 kwietnia 2020, potem blog wypełniał się kolejnymi opowieściami, aż do 1 lipca – kiedy to dźwięk przygotowany przez Grzegorza, szczęśliwego człowieka żyjącego wśród przyjaznych dźwięków, zamknął pierwszy etap projektu. Łącznie reportażystki otrzymały dwadzieścia materiałów dźwiękowych od słuchaczy z całej Polski, w różnym wieku, kobiet i mężczyzn, reprezentantów odmiennych grup zawodowych. Tych dwadzieścia minipopowieści jest dowodem na uniwersalizmu projektu, ukazującego, jak znaczące dla człowieka są zmiany zachodzące w jego codziennej audiosferze i że zmiany te dotyczą ludzi w różnym wieku, odmiennej płci, o zróżnicowanym statusie społecznym czy zainteresowaniach. W opisanych lękach, tęsknotach, ale także nowych odkryciach audialnych zarysowuje się obraz emocji społeczeństwa czasu pierwszej narodowej kwarantanny. A tematykę nadesłanych nagrań można podzielić na kilka kategorii: są tu narracje o ludziach i miejscach, o dźwiękach i ciszy, o tęsknocie, lęku, braku poczucia bezpieczeństwa, ale też o uważnym nasłuchiowaniu zmieniającej się przestrzeni akustycznej i szukaniu w niej wartości.

Każdy zamieszczony na blogu materiał dźwiękowy autorki projektu opatrzyły krótką notatką, a także fotografią ilustrującą czas kwarantanny. Od strony wizualnej projekt dopełnili znani fotografowie: Artur Makowski z Gdańska i Klaudia Olender z Lublina.

Z nadesłanych minipopowieści Michalak i Świerczyńska-Dolot stworzyły blisko trzydziestominutowy reportaż, zrealizowany akustycznie przez Piotra Króla, do którego muzykę napisał Artur Giordano. Audycja posiada dwie linie narracyjne. Jedną z nich stanowią nagrania słuchaczy zgrupowane w cztery bloki tematyczne: głos, podróż, cisza i dźwiękowe odkrycia. Drugą, spajającą wszystkie opowieści, wyjaśniającą genezę projektu, tworzącą klamrę kompozycyjną, stanowiącą o rozwoju linii dramaturgicznej i zaznaczającą zwrot akcji, jest dialog dziennikarek między sobą. Audycję rozpoczyna nieudana próba nawiązania kontaktu przez kobiety poprzez komunikator Skype. „Halo, Kasiu, nie słyszę...” – puentuje trudną sytuację komunikacyjną Świerczyńska-Dolot, wskazując słuchaczowi główny temat opowieści. Chwilę później dziennikarkom udaje się połączyć telefonicznie, dzielą się spostrzeżeniami na temat tego, jak zmieniła się ich praca w sytuacji pandemii i opowiadają o potrzebie udokumentowania tego ważnego w historii społeczeństwa momentu. W warstwie fabularnej, dla egzemplifikacji

¹¹ Projekt jest cały czas dostępny pod adresem nieslysze.pl. Można tam odsłuchać wszystkich nagrań słuchaczy, a także stworzonego z nich reportażu.

sytuacji, o jakiej mowa, rozmowa dziennikarek przepleciona została nagraniami: wypowiedzią Ministra Zdrowia o ogłoszeniu stanu pandemii i komunikatem wygłaszanym z policyjnego radiowozu o potrzebie pozostania w domu. Prócz wskazanych wyżej, narracja reportażystek ma jeszcze jedną funkcję – jest metaforą potrzeby bliskiego kontaktu człowieka z człowiekiem. Bo oto w toku audialnej opowieści dziennikarki próbują się spotkać, zobaczyć, fizycznie i namacalnie. Udaje im się to na końcu audycji, Świerczyńska-Dolot dociera do Lublina, gdzie na dworcu PKP czeka na nią radiowa koleżanka. W ten sposób klamrą kompozycyjną kończą opowieść. Wcześniej jednak przeprowadzą słuchacza przez historię w czterech aktach. Pierwszy opowiada o tęsknocie za gwarem, hałasem, ludzkim głosem i oddechem, za wspólnym śpiewaniem jogicznego „om”. Drugi dotyczy pragnienia bycia w podróży i doświadczenia wszystkiego, co jest z nią związane, jak nasłuchiwanie w górach oczyszczającego wiatru czy – mieszkając przy lotnisku – odgłosów samolotu; to fragment o tym, jak brak odgłosu gwaru dworca czy kół walizki zubaża nasze życiowe doświadczenie. Przełomowy jest akt trzeci, którego bohaterką jest cisza, o dwóch obliczach – dla jednych może być symbolem pustki czy nawet zagłady, dla innych jest oznaką spokoju, daje przestrzeń dla bycia z sobą samym i czas na refleksję. Ta zbawienna cisza przygotowuje słuchacza na ostatnią odsłonę audycji, w której reportażyстки pokazują, jak wiele dobrego – paradoksalnie – zdarzyło się w życiu słuchaczy za sprawą kwarantanny – zaczęliśmy słuchać więcej i bardziej świadomie. „Chciałabym powiedzieć, że czegoś mi brakuje, ale tak nie jest, teraz zaczynam słuchać z zaciekawieniem” – mówi jedna z słuchaczek. Druga dodaje: „słyszę teraz wyraźnie każdy drobny szczegół, każdy odgłos mojego domu”. Dźwięki zabawy, przekomarzania, odgłosy oznaczające rodzinną miłość, śpiew ptaków, szum drzew, muzyka skrzypiec – to odkrycia dźwiękowe czasu pandemii. I ta uważność w słuchaniu pozwala czuć się szczęśliwym – mówi jeden z mężczyzn.

Wypowiedzi osób, czasem wzbogacone dźwiękami, dowodzą, że autorkom udało się osiągnąć zamierzony cel – zatrzymać słuchacza i pomóc mu usłyszeć swoją codzienność, uwrażliwić na dźwięk, początkowo ten jemu najbliższy. Udało się także ukazać znaczenie audiosfery dla ludzkiego wnętrza, to bowiem od refleksji nad przestrzenią akustyczną rozpoczyna się podróż opowiadających w głąb siebie, w głąb własnych emocji: „zamilkł dla mnie świat zewnętrzny, bym mogła usłyszeć swoje wnętrze” – mówi jedna z bohaterek. Katarzyna Michalak podkreśla, że dźwięk ma ogromną moc, buduje połączenie ze światem, mosty emocjonalne między tym, kto mówi i tym, kto słucha, ale także mosty emocjonalne pomiędzy światem zewnętrznym a wewnętrznym człowieka¹². Dlatego reportażyстки postanowiły nie pozbawiać słuchacza możliwości słuchania autentycznego głosu bohatera. W tym celu poprosiły odbiorców, by swoje opowieści nagrali bezpośrednio

12 Z prywatnej rozmowy autorki tekstu z K. Michalak, listopad 2021.

na rejestrator dźwięku, bez użycia komunikatora. Dzięki temu refleksje, emocje, obawy, tęsknoty i radości brzmią naturalnie i prawdziwie, co potwierdza wypowiedź Pauliny:

Głos na żywo brzmi on inaczej niż przez telefon czy przez każdy komunikator, nieważne jak czysto przekazywałby głos. Usłyszany głos na żywo przechowuje w sobie wiele tych takich drobnostek, które zawsze były dla mnie ważne w spotkaniu z innymi osobami. Może nawet wtedy, jak miałam to na co dzień, nie doceniałam, jak to jest istotne. Te subtelności, te niuanse, te charakterystyczne dźwięki, nie tylko głos, ale pojękiwanie, śmiech, jakieś chrupkanie, onomatopeje... hmmm... To jest właśnie to, co składa się na charakterystykę danej osoby¹³.

Sposób wyrażania treści przez Paulinę, jej artykulacja, zawieszania głosu, zaśmiania się, są egzemplifikacją treści jej wypowiedzi. Ten głos pełen jest niuansów, za którymi tęskniliśmy w czasie pandemii.

Reportażowość *Nie słyszę*

Naturalna dla rozważań nad projektem *Nie słyszę* jest perspektywa naukowa dotycząca artystycznych tekstów radiowych¹⁴, do których zaliczane są reportaże¹⁵, słuchowisko¹⁶ i *feature*¹⁷. Gatunki te, określane także mianem audialnych tekstów kultury, Joanna Bachura-Wojtasik nazywa formami narracyjnymi, prezentującymi zdarzenia, bohaterów, historię, wyrażane za pomocą słów i tzw. dźwiękowej

¹³ Paulina, <https://nieslysze.pl/?p=235> [dostęp: 20.01.2022]

¹⁴ Ciekawa i ważna dla rozważań nad projektem *Nie słyszę* wydaje się być perspektywa genologiczna, wpisująca stylistycznie i strukturalnie omawiany projekt w rozważania nad genologią reportażu radiowego i *feature*. Jest to jednak temat na oddzielne opracowanie. W tym miejscu chciałabym wskazać, w jaki sposób *Nie słyszę* realizuje ogólne, właściwe artystycznym gatunkom radiowym założenia strukturalne. Dodam, że określania projektu jako reportażu dokonuje za jego autorkami – reportażystkami. Zob. <https://nieslysze.pl/?p=378> [dostęp: 20.01.2022].

¹⁵ Na temat reportażu zob. M. Biątek, *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*, Scriptorium, Poznań–Opole 2010; K. Klimczak, dz. cyt.

¹⁶ O słuchowisku piszą m.in. J. Bachura, *Odstępny wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012 i E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012.

¹⁷ Zob. N. Kowalska, *Forma i treść. Polski i zagraniczny „feature” radiowy i jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

scenografii, oparte na wydarzeniach fikcyjnych bądź *non-fiction*¹⁸. Reportaż *Nie słyszę*, zbudowany w oparciu o nadesłane przez słuchaczy miniopowieści, spełnia artystyczne wymagania stawiane gatunkowi. Zrealizowany jest z dbałością o warstwę słowną i dźwiękową, ma przemyślaną kompozycję stworzoną zgodnie z regułami radiowej dramaturgii¹⁹. Konstrukcja audycji jest warta szczególnej uwagi, moim zdaniem bowiem, łączy w sobie dwa popularne – stosowane rozdzielnie – modele organizowania materii audialnej: przyczynowo-skutkowy, zwany inaczej linearnym oraz model spiralny, inaczej cyrkularny²⁰. Na *Nie słyszę* można spojrzeć dwojako. Po pierwsze uznać, że kompozycja przypomina kolaż zgrupowanych tematycznie wypowiedzi na temat tego, w jaki sposób zmieniła się przestrzeń audialna w czasie pandemii. Katarzyna Michalak podczas wystąpienia w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą mówiła, że model cyrkularny przypomina obchodzenie dookoła rzeźby i patrzenie na nią z różnych punktów widzenia²¹. Słuchając reportażu „obchodzimy” sytuację z pierwszej połowy 2020 roku przyglądając się jej z perspektyw: głosu, podróży, ciszy i audialnych odkryć. Po drugie jednak, podążając za narracją reportażystek, zauważyć można linearność opowieści, rozwój jej fabuły, zwrot akcji – kiedy poznajemy kontrastowe ujęcie ciszy, a w innej płaszczyźnie, gdy Świerczyńska-Dolot informuje, że kupiła bilet do Lublina – i zakończenie: audialne odkrycia pandemii i realne spotkanie kobiet na dworcu.

Nietypowa dla pracy reportażysty sytuacja sprawiła, że mamy do czynienia z wielością autorów – i nie mam tu na myśli wspólnej pracy Świerczyńskiej-Dolot i Michalak. Pierwszymi autorami miniopowieści są słuchacze, konstruujący własne historie, niekiedy przypominające minireportaże²².

Szczególnie interesujący dla omówienia projektu *Nie słyszę* wydaje się model analizowania bajki, przeniesiony do reportażu radiowego, określanymi *actant modelem*²³. W reportażu radiowym jest on traktowany jako sposób organizowania materii dźwiękowej w oparciu o przeciwstawne siły, na zasadzie kontrastu. Napięcie w rozwoju linii dramaturgicznej – zdaniem reportażysty Edwina Brysa – jest istotą dobrego dokumentu, np. pomiędzy oczekiwaniami i rzeczywistością,

18 Na temat artystycznych gatunków radiowych zob. J. Bachura-Wojtasik, *Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery*, [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Olsztyn 2014, s. 63–80.

19 Zob. tamże.

20 O modelach pisze J. Bachura-Wojtasik, *Narracyjne formy radiowe...*, s. 73–75.

21 Wykład Katarzyny Michalak i Anny Sekudewicz *Dramaturgia w dokumencie i reportażu radiowym* wygłoszony podczas Seminarium Reportażu poświęconego prezentacji i dyskusji warsztatowej nad radiowym dokumentem artystycznym, Kazimierz Dolny, 28.10 2008.

22 Tak K. Michalak mówi np. o nagraniu Tatiany czy Małgorzaty. Zob. <https://culture.pl/pl/artykul/dzwiek-non-fiction> [dostęp: 20.01.2022].

23 Na ten temat mówiła K. Michalak podczas wykładu wygłoszonego z Anną Sekudewicz *Dramaturgia...*

indywidualnymi pragnieniami a wolą społeczeństwa, pomiędzy starym i nowym²⁴ itd. Zestawienie przeciwstawnych cech dynamizuje opowieść i pozwala wyraźnie wybrzmieć temu, co w przekazie najważniejsze²⁵. W przypadku projektu *Nie słyszę* wyraźna jest opozycja na linii: JEST/ NIE MA (BRAK). Autorzy minipowieści mówią o tym, co było, a czego nie ma w audiosferze czasu pandemii, ale mówią także poprzez kontrast między tym, czego teraz nie ma, a co jest, niejako w zamian. Autorki reportażu z kolei bardzo płynnie zarysowują miejsce kontrastu między sferami braku i tęsknoty a nowego odkrycia, między przestrzeniami NIE MA a JEST. Pozwalają tym samym wybrzmieć najważniejszemu przesłaniu projektu: „Pewne dźwięki zniknęły, ale pojawiły się nowe. Przestaliśmy być «przebodźcowani» dźwiękami, chaosem dźwiękowym, a zaczęliśmy słuchać i słyszeć więcej, uważniej – podkreśla Świerczyńska-Dolot. – Wielu z nas mówiło, że wreszcie, w kwarantannie, może wysłyszeć pojedyncze dźwięki: stukot pazurków psa, odgłos maszyny do szycia, śmiech dziecka, wiatru, ptaków. Zatrzymaliśmy się i chyba to było nam potrzebne”²⁶. W przypadku *Nie słyszę* mamy więc do czynienia z reportażem, ukazującym uniwersalne wartości i doświadczenia właściwe wielu ludziom w czasie pandemii.

Nie słyszę, a może jednak słyszę więcej

Dla omówienia projektu *Nie słyszę* oczywista wydaje się także perspektywa *sound studies*, a szczególnie leżący u podstaw badań nad pejzażem dźwiękowym postulat ekologii dźwiękowej²⁷. Celem Michalak i Świerczyńskiej-Dolot było między innymi uwrażliwienie na przestrzeń akustyczną, w której żyjemy i która stanowi o naszej tożsamości, nauka uważnego słuchania, zatrzymanie się i wnikliwe wsłuchiwanie w poszczególne dźwięki. Intencje te wpisują się idealnie w założenia filozofii akustycznej kanadyjskiego kompozytora Raymonda Murraya Schafera, który w latach sześćdziesiątych XX wieku zaproponował pojęcie ekologii akustycznej. Określa ono – zauważa Losiak,

24 E. Brys, *Themes and topics in radio documentaries* i tenże, *Melomania. Music in features* [Teksty powielone w posiadaniu autorki pracy].

25 Więcej o actant modelu, jego istocie dla reportażu, a także schemat odzwierciedlający to, jak *actant model* wpływa na organizację materii audialnej zob. K. Klimczak, dz. cyt., s. 82.

26 A. Warnke, *Dźwięk non-fiction*, <https://culture.pl/pl/artykul/dzwiek-non-fiction> [dostęp: 20.01.2022].

27 Zob. S. Biernat, *Perspektywy ekologii dźwiękowej w Polsce*, „Problemy Ekologii Krajobrazu” 2009, t. 25, s. 175–182.

taki sposób myślenia o środowisku akustycznym, a także podejmowania działań na jego rzecz, w którym chodzi o eliminowanie zanieczyszczenia akustycznego (potocznie nazywanego hałasem) oraz ochronę ciszy, a równocześnie o wnikliwe słuchanie [...]”²⁸.

Postulat Schafera – zauważa dalej Losiak – jest przykładem postawy proekologicznej, sprzeciwem wobec nadmiaru dźwięków, ale także ich głośnością. „Motywacją podjęcia przez niego działalności badawczej była troska o środowisko dźwiękowe wobec zagrożenia postępującymi zmianami cywilizacyjnymi”²⁹. Narratorzy miniopowieści podejmują wątek opozycji hałasu akustycznego, nadmiaru bodźców, zanieczyszczenia audiosfery agresywnymi odgłosami wobec ciszy, akustycznego spokoju, na tle którego wyraźnie wybrzmiewają dźwięki istotne dla odbiorcy. Ten kontrast pomiędzy Schaferowską strefą *lo-fi* wobec *hi-fi*³⁰ słysząc choćby w wypowiedziach Anety czy Magdy. Pierwsza kobieta tęskni za ciszą, mieszka w centrum Gdańska, gdzie ruch miasta nigdy nie zamiera, nawet w pandemii, pejzaż *lo-fi* wyznacza tempo życia. „Za oknem mam korytarz akustyczny, gdzie bruk [...] niesie doskonale w wąskiej uliczce dźwięk szybkich samochodów. Tak, ja tęsknię za ciszą, w pracy, w biurze, gdzie nie czułam przeciążenia bodźcami”. Magda odnalazła przestrzeń *hi-fi*:

czas kwarantanny [...] dla mnie okazał się czasem uzdrowienia i największej bliskości z sobą, jakiej kiedykolwiek doświadczyłam. [...] Słyszycie, jak pięknie śpiewają ptaki. Myślę, że czujecie energię tego miejsca. Na żywo jest obezwładniające swoim [...] pięknem i spokojem [...] Dzięki czasowi kwarantanny zaczęłam być w naturze niemal codziennie i dzięki temu odkryłam, jak przeogromnie kocham być w naturze i doświadczać siebie [...] z dala od zgiełku, tłumy, krzyków.

Magdzie udało się – w myśl Schaferowskiego postulatu – „oczyścić uszy”, a więc „usunąć ze swojego otoczenia audialny smog”³¹, co pozwoliło jej odnaleźć audialną przestrzeń do refleksji nad sobą. Paulina Czarnek-Wnuk, budując paralełę w badaniach nad reportażem radiowym i pejzażem dźwiękowym, wyznaczając miejsca „naukowego styku” obu przestrzeni badawczych, zauważa: „cechą wspólną reportażu radiowego i pejzażu dźwiękowego jest sposób ich doświadczania. Ma on charakter intersubiektywny, ale jednocześnie naznaczony indywidualnością

28 R. Losiak, *Wokół idei ekologii akustycznej: koncepcje i praktyki*, „Studia Etnograficzne i antropologiczne” 2017, t. 17, s. 116.

29 Tamże, s. 117.

30 Zob. tamże, s. 117–118.

31 P. Czarnek-Wnuk, *Reportaż radiowy a pejzaż dźwiękowy. Zarys problematyki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 63, s. 63–64.

odbiorcy”³². Autorzy opowieści *Nie słyszę* w taki właśnie indywidualny i personalny sposób odbierają i analizują swoją audiosferę, udowadniając, że może być ona – nie tylko miejscem, tłem – ale też impulsem do budowania tożsamości osoby w tej przestrzeni żyjącej.

Doświadczenie audiosfery ma charakter czasowo-przestrzenny³³. W przypadku projektu Michalak i Świerczyńskiej-Dolot ten empiryczny kontekst wyznacza ją ograniczenia pandemii. Przestrzeń stanowią miejsca terytorialnie najbliższe narratorom, czas określa narodowa kwarantanna. Przeżycie audiosfery na styku tamtego czasu i tamtej przestrzeni zawsze będzie wyjątkowe, nieprzekładalne na jakikolwiek inny czas, nawet kolejnej kwarantanny. „To co nas spotkało na wiosnę 2020 to jest coś niepowtarzalnego. To był ten szok. I to się skończyło. Nawet gdyby dziś wydarzył się ten sam scenariusz, to nasze uszy, emocje, nasz strach byłyby zupełnie inne”³⁴ – mówią autorki projektu w rozmowie z Agatą Zielińską z Polskiego Radia Łódź. Potwierdzają tym samym zakorzenienie indywidualnego doświadczenia przestrzeni akustycznej w konkretnym miejscu i momencie życia. W podobnym duchu wypowiada się badacz i entuzjasta dźwięku Julian Treasure, podkreślając, że dźwięki z czasem zmieniają się, przestają istnieć, stąd jego postulat o konieczności archiwizowania pejzażu akustycznego miast, miejsc³⁵. Projekt *Nie słyszę* jest formą zachowania od zapomnienia nie tylko odgłosów pojmowanych w sposób fizyczny jako wrażenie słuchowe wywołane falą akustyczną, ale przede wszystkim refleksji na temat tego, co te dźwięki – lub ich brak – zmieniają w nas samych.

Stracić, by zyskać

Pytanie o to, jakich dźwięków zabrakło w czasie pandemii, stoi u narodzin projektu *Nie słyszę*. Można powiedzieć, że właśnie brak, uświadomienie sobie, że czegoś nie ma, coś się skończyło jest determinantą wszystkich minipowieści. W badaniach humanistycznych negacja ujmowana jest z wielu perspektyw, dwie odnajdują swoje praktyczne odzwierciedlenie w *Nie słyszę*. Pierwszą jest traktowanie braku w sposób negatywny jako synonimu destabilizacji, czegoś nietypowego, złego, budzącego niepokój i wybijającego z poczucia bezpieczeństwa.

³² Tamże, s. 65.

³³ R. Tańczuk, „Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta, „Audiosfera. Konceptje – badania – praktyki” 2015, nr 1, s. 11.

³⁴ Rozmowa w ramach 30. Festiwalu Mediów: Człowiek w zagrożeniu, 24 listopada 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=YVIXTLaFm7A&t=1324s> [dostęp: 22.01.2020].

³⁵ J. Treasure, *Sound business. How to use sound to grow profits and brads value*, Management Books, 2011, s. 29.

„To jest siła, która może sprawiać ból i cierpienie”³⁶ – pisze Jarosław Płuciennik. Kwarantanna odebrała wielu dźwięki, które były znakiem normalności, dobra i wyznaczały strefę komfortu życia. Rafałowi brakuje odgłosów związanych ze stadionem piłkarskim, z meczem, z radością i wspólnym kibicowaniem, Mariuszowi – polskiemu księdzu mieszkającemu w Australii – dźwięków przed liturgią, odgłosu gongu rozpoczynającego mszę, skrzypienia drzwi konfesjonálu. Brak dźwięków to też cisza, która bywa oznaką dramatu, czy nawet zagłady – jak dla Rafała. Dla Niko jest cyniczna, „nie uznaje godziny, miejsc i wyrywa się ludziom w najmniej oczekiwanych momentach”, przytłacza i bywa nie do zmienienia. Brak bywa zły, bo zabiera. Jak pisze Władysław Stróżewski: „tym, co brak niweczy, jest w pierwszym rzędzie jakaś własność (*habitus*) przedmiotu substancjalnego”³⁷. Brak niszczy to, co moje, to, do czego byłem przyzwyczajony, odziera mnie z mojej tożsamości – zdają się mówić niektórzy narratorzy minio-powieści. Negacja najczęściej jednak bywa początkiem przemiany; trzeba nam było o czymś „zapomnieć, aby poczuć smak chwili, obecności i pragnienia”³⁸. I to jest ta druga, pozytywna odsłona zaprzeczenia. Doświadczenie braku, „niezgoda na siebie w tym momencie jest otwarciem na możliwość rozwoju”³⁹. Słusznie zauważa Płuciennik, że słowo NIE pozostaje w przestrzeni pragmatyki działania, bo jest oznaką buntu, metaforą protestu⁴⁰. Odebranie dźwięków, które dawały spokój i poczucie bezpieczeństwa bywają wewnętrznym imperatywem do poszukiwania nowej strefy komfortu akustycznego, w której można odnaleźć swój „wewnętrzny głos”.

Rozważania o braku wpisują się także w optykę kontrastu, reportażowego *actant modelu*, o którym pisałam wcześniej. Spojrzenie w całości na projekt *Nie słyszę* pozwala na pozytywną konstatację o tym, że brak jest często początkiem czegoś nowego, drogą do przewartościowania; każe się zatrzymać, zauważyć to, co zniknęło, a – jak zauważa Michalak – „jest wiele dobrodziejstw tego spowolnienia, pod warunkiem, że nie jesteście sami”.

36 J. Płuciennik, *Negacja jako warunek i etap rozwoju myśli i kultury. Kognitywistyczna refleksja nad presupozycjami*, [w:] *Negacja w języku, tekście, dyskursie*, red. E. Szuklerek-Śmiechowicz, B. Cieśla, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 15.

37 Cyt. za S. Gałęcki, *Negacja jako zło*, [w:] *Wokół negacji*, red. M. Woźniczka, A. Zalewski, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2015, s. 367.

38 M. Auge, *Formy zapomnienia*, Universitas, Kraków 2001. Cyt. za: M. Wójcicka, *Niepamięć jako negacja wartości?*, [w:] *Negacja w języku, tekście, dyskursie...*, s. 33

39 J. Płuciennik, dz. cyt., s. 19.

40 Tamże, s. 15

Podsumowanie

Doświadczamy dźwięku dwadzieścia cztery godziny na dobę, nieustannie, także podczas snu⁴¹, bo dźwięk nigdy nie odpoczywa, choć paradoksalnie, jak powiedział Ernest Hemingway „większość ludzi nigdy nie słucha”⁴². Uważne słuchanie jest nowym wymiarem rzeczywistości, dotychczas niewystarczająco ujawnionym, choć nigdy nieutraconym, „trochę jak podkręcanie koloru na ekranie, który zawsze był czarny lub biały”⁴³. „Dopóki jesteś świadomy dźwięku, możesz coś z nim zrobić”⁴⁴; dopóki uważnie słuchasz, możesz zauważyć, czego ci brakuje i na to zareagować. Projekt *Nie słyszę* jest audialnym zapisem braku i jego konsekwencji, jest uniwersalną opowieścią o tęsknocie za znanymi dźwiękami i poszukiwaniem nowej bezpiecznej przestrzeni akustycznej. Z indywidualnych mikroopowieści Katarzyna Michalak i Magdalena Świerczyńska-Dolot stworzyły makroopowieść, w której zarysowały obraz emocji społeczeństwa, nie tylko polskiego, czasu pandemii. Kameralność i terapeutyczny charakter projektu zostały docenione na Festiwal Twórczości Radiowej „Prix Bohemia” w czeskim Ołomuńcu. W kategorii Multimedia *Nie słyszę* pokonał kosztowne produkcje, seriale audio czy portal przygotowany na potrzeby wyborów w Niemczech, zdobywając główną nagrodę. W werdykcie członkowie jury napisali:

Jury podkreśliło kameralność projektu, która polegała na dzieleniu się intymnymi świadectwami słuchaczy z trudnego czasu kwarantanny i izolacji. Ta kameralność wywołała wielki społeczny odzew i można wręcz mówić o terapeutycznym działaniu projektu. Izolacja, wyciszenie, zamknięcie na nowo uruchomiły w ludziach potrzebę słuchania i słyszenia. Wiele osób odkryło moc i siłę dźwięku oraz wartość świadomego słuchania. Autorki przy niewielkich nakładach finansowych osiągnęły spektakularny efekt⁴⁵.

Reportażystkom udało się także, prócz dziennikarskiej dokumentacji zdarzeń, rozpocząć proces – używając terminu Schafera – „oczyszczania uszu” wielu ludziom, co z kolei stało się pierwszym krokiem w procesie odkrywania i poznawania samych siebie.

Celem tego artykułu było omówienie projektu Katarzyny Michalak i Magdaleny Świerczyńskiej-Dolot z kilku perspektyw. Najpierw przedstawiałam genzę

⁴¹ J. Treasure, dz. cyt., s. 56.

⁴² Zob. <https://pieknoumyslu.com/poznaj-najlepsze-cytaty-ernesta-hemingwaya/> [dostęp: 21.01.2022].

⁴³ J. Treasure, dz. cyt., s. 60.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Projekt *Nie słyszę*, <https://nieszysze.pl/?p=418> [dostęp: 21.01.2022].

i intencje, jakie przyświecały autorkom. Ukazałam projekt jako szereg mini-opowieści publikowanych konsekwentnie na blogu, opatrzonych komentarzem i fotografią, a le również jako reportaż radiowy skomponowany z owych małych narracji. Wskazałam konkretne grupy tematów poruszanych przez słuchaczy opowiadających o zmianach w audiosferze, a także – w przypadku reportażu audialnego – na formalne rozwiązania wykorzystane przez reportażystki, aby uwypuklić konkretne treści przekazu. Analizę projektu *Nie słyszę* wpisałam w rozważania na temat artystycznych gatunków radiowych, pejzażu dźwiękowego i filozofii braku. Wszystko po to, by ukazać pomysł Michalak i Świerczyńskiej-Dolot jako zamysł oryginalny i wyjątkowy, choć wpisujący się w dyskurs na temat roli mediów czasów pierwszego etapu pandemii.

Bibliografia

- Bachura Joanna, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bachura-Wojtasik Joanna, *Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery*, [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. Urszula Doliwa, Olsztyn 2014, s. 63–80.
- Bernat Sebastian, *Perspektywy ekologii dźwiękowej w Polsce*, „Problemy Ekologii Krajobrazu” 2009, t. 25, s. 175–182.
- Białek Monika, *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*, Scriptorium, Poznań–Opole 2010.
- Czarnek-Wnuk Paulina, *Reportaż radiowy a pejzaż dźwiękowy. Zarys problematyki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 63, s. 59–69.
- Gałecki Sebastian, *Negacja jako zło*, [w:] *Wokół negacji*, red. Maciej Woźniczka, Andrzej Zalewski, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2015, s. 359–378.
- Goban-Klas Tomasz, *Media w płynnej pandemii 2020. Komunikacja w czasie lockdownu: oddzielnie, ale razem*, „Studia Medioznawcze” 2020, t. 21, nr 4(83), s. 718–733. <https://doi.org/10.33077/uw.24511617.ms.2020.4.288>
- Kapuściński Ryszard, *Ten Inny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Klimczak Kinga, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011.
- Kowalska Natalia, *Forma i treść. Polski i zagraniczny „feature” radiowy i jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Losiak Robert, *Wokół idei ekologii akustycznej: koncepcje i praktyki*, „Studia Etnograficzne i antropologiczne” 2017, t. 17, s. 115–126.

- Piłatowska Irena, *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*, „Media – Społeczeństwo – Kultura” 2009, nr 1, s. 30–39.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012.
- Pluciennik Jarosław, *Negacja jako warunek i etap rozwoju myśli i kultury. Kognitywistyczna refleksja nad presupozycjami*, [w:] *Negacja w języku, tekście, dyskursie*, red. Ewa Szkudlarek-Śmiechowicz, Bartłomiej Cieśla, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 11–20.
- Sapir Edward, *Mowa jako rys osobowości*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 3, s. 207–218.
- Sikorzanka Joanna, *Sztuka reportażu radiowego – mikrokosmos dźwięków*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 29–37.
- Tańczuk Renata, „Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta, „Audiosfera. Konceptje – badania – praktyki” 2015, nr 1, s. 10–19.
- Treasure Julian, *Sound business. How to use sound to grow profits and brads value*, Management Books, 2011.
- Tworzydło Dariusz, *Analiza zmian w zawodzie dziennikarza wywołanych pandemią COVID-19 z uwzględnieniem komunikacji z grupami docelowymi oraz wykorzystania nowych technologii*, „Studia Medioznawcze” 2020, t. 21, nr 4(83), s. 735–747. <https://doi.org/10.33077/uw.24511617.ms.2020.4.320>
- Wójcicka Marta, *Niepamięć jako negacja wartości?*, [w:] *Negacja w języku, tekście, dyskursie*, red. Ewa Szkudlarek-Śmiechowicz, Bartłomiej Cieśla, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 31–40.
- Wykład Katarzyny Michalak i Anny Sekudewicz *Dramaturgia w dokumencie i reportażu radiowym* wygłoszony podczas Seminarium Reportażu poświęconego prezentacji i dyskusji warsztatowej nas radiowym dokumentem artystycznym, Kazimierz Dolny, 28.10.2008.

Kinga Sygizman

I can't hear, or maybe I can hear more **Sound project by Katarzyna Michalak and Magdalena Świerczyńska-Dolot**

Summary

In March 2020 Katarzyna Michalak and Magdalena Świerczyńska-Dolot started working on the project *I can't hear*, which became an audio story about what the listeners lacked during the quarantine, what was the result of that lack and what kind of sounds appeared instead. They created a radio feature from the individual stories they had received.

The article provides an overview of the project, both in the form of mini-stories posted on the blog as well as a radio feature. It presents the topic of *I can't hear* and the formal solutions used in the feature to emphasize the content. The analysis of the project was inscribed in three research perspectives: artistic radio genres, soundscapes and the philosophy of lack. The article highlights the originality of the audio concept and shows it as an element in the discourse on the role of the media in the first stage of the pandemic.

Keywords: radio feature, story, sound, audiosphere, pandemic

Kinga Sygizman – adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego. Miłośniczka radia, a w szczególności reportaży radiowych, zarówno prywatnie, jak i zawodowo. Naukowo bada reportaż radiowy poszukując dla niego odniesień naukowych w psychologii narracyjnej, teorii literatury czy pejzażu dźwiękowym. Autorka książki *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*.

Paulina Janczak*

 <https://orcid.org/0000-0001-5219-4781>

Co w trawie piszczy? Rozpoznanie fenomenu roślinnych źródeł dźwięku pomiędzy ich brzmieniem a znaczeniem

Streszczenie

W naszym obrazie świata przyzwyczailiśmy się do tego, że roślinność jest niema. Zestawienie pojęć dźwięku i rośliny przywołuje w pamięci szum drzew, odgłos suchych liści, wysokich traw czy łamiących się gałęzi. Wówczas świat flory pobudzony przez wiatr generuje dźwięki. Okazuje się jednak, że te wyobrażenia będą musiały ulec zmianie, ponieważ źródłem dźwięku może być także wewnątrz otaczającej nas natury. Ostatnia dekada badań tej materii ujawniła nie tylko odbieranie i wytwarzanie sygnałów akustycznych, ale również reagowanie na muzykę jako właściwości roślin. Obserwacje wskazują także na wzajemne komunikowanie się badanych obiektów. Audialne fenomeny o roślinnym pochodzeniu stanowią punkt wyjścia do rozważań na temat analizy dźwięków w oparciu o teorie semiotyki. Wobec poszerzającego się spektrum możliwości rejestracji i sposobów wykorzystania dźwięku dokonano próby umiejscowienia niestandardowych źródeł

* Mgr, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Wydział Politologii i Dziennikarstwa, Instytut Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach, Katedra Komunikacji Medialnej, ul. Głęboka 45, 20-612 Lublin; paulinajanczak@poczta.umcs.lublin.pl

dźwięku w przestrzeni audialnej. Namysłowi towarzyszą pytania o funkcje i znaczenie dźwięku, relacje walorów estetycznych, komunikacyjnych i poznawczych oraz płaszczyzny interpretacji.

Słowa kluczowe: dźwięk, rośliny, źródła dźwięku, brzmienie, znaczenie

Nic dziwnego, że słuch znajduje rozkosz w różnorodności dźwięków,
podobnie jak wzrok cieszy się różnorodnością barw,
jak węch podnieca się różnorodnością zapachów, a język raduje zmianą smaków.
Ślodycz dających rozkosz rzeczy w cudowny sposób przenika, jak przez okno, w głąb serca¹.
Gwidon z Arezzo

Powrót do korzeni

Konstrukcję pierwszych instrumentów muzycznych wyznacza się na czasy paleolitu. Pełniły wówczas funkcje odmienne od rozumianych współcześnie: towarzyszyły rytuałom plemiennym, obrzędom religijnym, polowaniom na zwierzę, próbom ujarznienia pogody. „Muzyka była częścią duchowej i codziennej praktyki, zanurzoną w holistycznym doświadczaniu życia. Dźwięku używano, aby leczyć i ożywić duszę”². W uznawanej przez etnomuzykologów klasyfikacji autorstwa Ericha Moritza von Hornbostela i Curta Sachsa z dużą dokładnością określono grupy aerofonów, chordofonów, idiofonów i membranofonów zaznaczając miejsce ich pochodzenia lub/i występowania³. Bez względu na bezpośrednie źródło wydobywania dźwięku: poprzez strumień powietrza, uderzenie czy szarpnięcie część z nich zbudowana jest, przynajmniej fragmentarycznie, z materiału roślinnego. Bambus, eukaliptus, trzcina, wszelkiego rodzaju pnącza i łodygi o miękkiej, łatwej do usunięcia tkance stanowiły budulec pierwowzorów ewoluujących wraz z człowiekiem instrumentów⁴. Dzięki rozwojowi technologii wiemy już, że przyroda nie jest jedynie materiałem dla rzemieślnika. Bywa również źródłem dźwięku. Wobec tego za zasadne uznano dokonanie przeglądu badań oraz inicjatyw w obrębie zjawiska pozyskiwania materiału fonicznego

1 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki cz. II*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 153.

2 A. Nacher, M. Styczyński, *Ucho jaka, muzyczne podróże od Katmandu do Santa Fe*, Wydawnictwo Bezdroża, Kraków 2003, s. 9.

3 <http://ludowe.instrumenty.edu.pl/pl/klasyfikacja/klasyfikacja> [dostęp: 25.10.2021].

4 <https://pismofolkowe.pl/artukul/rosliny-baldaszkowate-zywe-instrumenty-2516> [dostęp: 25.10.2021].

wykorzystującego reakcje świata roślin. W świetle poczynionych uwag można uznać, że jego historia w połączeniu z muzyką zatacza koło. Wraca, nie tylko w przenośni, ale i dosłownie, do korzeni.

Walc kwiatów

Badania reaktywności roślin na dźwięki podejmowano wielokrotnie. Z podobną częstotliwością kontestowano wyniki poprzedników. W pierwszej kolejności należałoby zadać pytanie czy rośliny słyszą? Daniel Chamovitz w *Zmysłowym życiu roślin* domniemywa: „skoro roślina jest zdolna widzieć światło, nie mając oczu, to może potrafi również odbierać dźwięki, mimo iż nie posiada uszu?”⁵ Odbiór i reagowanie wydają się najbardziej odpowiednimi określeniami z uwagi na obecność receptorów zdolnych do odnotowywania drgającej fali akustycznej, przy jednoczesnym braku możliwości przetworzenia tych danych w mózgu, czy raczej organie odpowiadającym jego funkcjom. Już Karol Darwin godzinami grał swojej mimozie na fagocie z nadzieją, iż ta zamknięciem listków potwierdzi wstępne hipotezy. Niestety próba zyskała miano „eksperymentu głupca”, ale skłoniła późniejszych badaczy do eksploracji. W latach 60. i 70. swoje obserwacje opublikowała Dorothy Retallack. Między innymi fiołkom, geranium, filodendronom czy kukurydzy prezentowała różne fragmenty muzyczne od Jana Sebastiana Bacha i Arnolda Schönberga po Jimiego Hendrixa i Led Zeppelin. Według niej roślinność preferowała muzykę klasyczną, a w utworach rockowych najdotkliwiej oddziaływały partie bębnow. Amatorskich i nierzetelnych, jak się okazało, badań nie uznano w środowisku naukowym. Pozycja *The Sound of Music and Plants* trafiła do literatury popularnonaukowej stając się ciekawostką i inspiracją. Kolejne próby, tym razem dopracowane metodologicznie, również nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Aksamitka nie reagowała na chorały gregoriańskie, Mozarta ani Beatlesów. Niemniej w doświadczeniu kanadyjskiego inżyniera Eugene Cabene plony pszenicy wzrosły o 66%, a jego muzycznym nawozem były utwory Jana Sebastiana Bacha⁶. Z reprezentowanego przez kompozytora baroku pochodziła także twórczość, którą wykorzystywano do stymulowania zbóż w Republice Południowej Afryki. Reakcje na bodźce dźwiękowe w świecie roślin zanotowali i udowodnili między innymi indyjski biofizyk Jagadish Chandra Bose oraz Mi Jeong-Jeong z Korei Południowej⁷. W ostatnim przypadku sadzonki ryżu szybciej dojrzewały

5 D. Chamowitz, *Zmysłowe życie roślin*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2012, s. 12.

6 <https://www.classicfm.com/discover-music/playing-classical-music-plants/> [dostęp: 26.10.2021].

7 Wymienione osiągnięcia są jedynie częścią badań tej materii, których było zdecydowanie więcej. Przytoczyć można choćby zespół kierowany przez Monikę Galliano na University of North Perth w Australii. Więcej szczegółowych informacji na temat historii badań nad dźwiękowym

w towarzystwie pojedynczych nut aniżeli przy dźwiękach *Zimy z Czterech pór roku* Antonia Vivaldiego, *Sonaty księżycowej* Ludwiga van Beethovena, czy *Clair de lune* Claude'a Debussy'ego. Zróżnicowanie wyników badań, szczególnie we wstępnej fazie mogło oczywiście wynikać z uchybień formalnych, warto natomiast zastanowić się nad potencjalną odmiennością gustów i zapotrzebowań sadzonek skorelowaną z ich gatunkami i odmianami.

Świat flory doczekał się opracowań muzycznych jemu dedykowanych. Jeden z pionierów muzyki elektronicznej – Mort Garson nagrał album *Mother Earth's Plantasia*⁸. Finezyjne tytuły utworów nawiązujące do nazw roślin odzwierciedlają charakter muzyki. Syntezatorowe, mechaniczne brzmienie, miękkie plamy barwne, krótkie wartości w postaci pasaży przywołują w wyobraźni obrazy pierwszych nieskomplikowanych gier komputerowych, kreskówek, wizualizacji. Trudno jednak nie dostrzec relaksujących lub pobudzających właściwości składanki⁹. Roślinnej publiczności zaprezentowano nie tylko muzykę odtwarzaną z nagrań, ale również wykonywaną na żywo. W 2011 roku Królewska Orkiestra Filharmoniczna z Londynu wykonała ponad trzygodzinny program dla stu różnych gatunków krzewów, cebul i bylin.

Istotniejszą z punktu widzenia podjętych rozważań jest sytuacja, w której to przyroda staje się współtwórcą przestrzeni audialnej. Od kilkudziesięciu lat weryfikacji poddaje się jej zdolność widzenia lub odczuwania bodźców dotykowych. Podobnie potraktowano zmysł słuchu. Według Jacka C. Schultza rośliny to bardzo powolne zwierzęta¹⁰. Ponadto, jak dodaje wspomniany wcześniej Chamovitz, system percepcyjny roślin nie różni się diametralnie od ludzkiego¹¹. Zatem umiejętność słyszenia lub co ciekawsze, słuchania wydaje się zupełnie naturalna, choć nieco abstrakcyjna.

Zespół badaczy z Tel Awiwu zarejestrował zachowanie roślin poszukując odpowiedzi na pytania: czy, w jaki sposób i z jakich powodów rośliny odbierają, wydają sygnały akustyczne i odpowiadają na nie. Mikrofony o dużej czułości, zorientowane na dźwięki niesłyszalne dla człowieka, od 20 do 100 kiloherców umieszczono w odległości 10 cm od obiektów poddanych obserwacji. Na brak wody pomidory odpowiedziały liczbą 35, a liście tytoniu 11 dźwięków na godzinę. Uszkodzenia mechaniczne – cięcie i łamanie łodyg powodowało 25 odgłosów w ciągu godziny u pomidorów i 15 w przypadku tytoniu. Silniejsze „krzyki” wywoływał niedobór

charakterem roślin zawierają publikacje w obszarze botaniki. Zob. A. Tomaszewski, E. Weryszko, *Wpływ różnych zakresów słyszalnych. Częstotliwości dźwięków ciągłych na organizmy roślinne*, „Wiadomości Botaniczne” 1974, t. XVIII, z. 2.

⁸ <https://www.theguardian.com/music/2019/jul/09/mother-earths-plantasia-cult-album-plants-youtube-algorithm-mort-garson> [dostęp: 26.10.2021].

⁹ <https://aktivist.pl/plantasia-muzyka-ktora-pobudza-rosliny-topi-serca/> [dostęp: 26.10.2021].

¹⁰ <http://www.bbc.com/earth/story/20170109-plants-can-see-hear-and-smell-and-respond> [dostęp: 26.10.2021].

¹¹ Tamże.

wody, a jednostki z grupy kontrolnej nienarażonej na czynniki stresujące wydały mniej niż jeden dźwięk na godzinę¹². W toku badań dowiedziono także, iż rośliny posiadają zdolność reagowania na dźwięki symulujące niebezpieczeństwo jak chrupanie gąsienic. Wówczas łodygi jednostki poddanej doświadczeniu pokryły się odstraszącą substancją. Potencjał tego typu działań szczególnie doceniany jest w rozwijającym się rolnictwie precyzyjnym, gdzie o potrzebach upraw mogłyby informować sygnały dźwiękowe. Te doświadczenia, aby mogły być zaakceptowane wymagają jeszcze wielu testów i doprecyzowań. Tymczasem na polu poszukiwań nowych efektów akustycznych stanowią pretekst do namysłu nad źródłem, wartością znaczeniową i funkcjonalną dla teoretyków, natomiast praktykom dostarczają tworzywa do autorskich projektów.

Jedną z artystycznych inicjatyw nurtu nazwanego elektroniczną muzyką organiczną jest twórczość Mileece Petre. Od dziecka fascynowała się dźwiękiem rozwijając własną wrażliwość u boku rodziców w niewielkim domowym studio, gdzie nagrywali analogowo. Podkreśla, że nie jest muzykiem, ale rozumie procesy kierujące wytwarzaniem fal akustycznych. Wie, że rośliny czują, a jej zadaniem jest ułatwienie życia w symbiozie człowieka z naturą. Przyjmuje rolę facylitatora tworzącego pomost za sprawą dźwiękowych instalacji. Uprawiana przez nią aktywność jest rodzajem *sound designu*, kreowania pejzaży dźwiękowych za pomocą kodów binarnych tłumaczących impulsy roślin na dźwięk. Pozyskuje go poprzez niewielkich rozmiarów elektrody przymocowane do liści lub łodyg. To, co dzieje się wewnątrz można nazwać mikroruchami, dlatego niezbędnym dla powodzenia kompozycji asortymentem jest wzmacniacz¹³. Tak skonstruowana, niezaplanowana, a wydobyta forma dźwiękowa może stanowić autonomiczny performans poparty programem, a więc sugerować, o czym opowiada. Może też, dzięki swej prostocie i niewielkiej amplitudzie być tłem dla innych elementów audialnych – monologów, dialogów, muzyki, kuchni akustycznej w bardziej rozbudowanych konstrukcjach jakimi są słuchowiska czy reportaże. W takiej formie, pozbawionej pierwszoplanowej roli melodii może spełniać swoje zadanie, mimo iż nie jawi się tak obrazowo, jak Piotra Czajkowskiego *Walc kwiatów*.

Brzmienie

Kiedy wartość estetyczna schodzi na dalszy plan, a odbiorca chciałby poddać analizie obiekt, który jest źródłem dźwięków, odwołując się do jasno sformułowanych kryteriów warto zastanowić się nad pochodzeniem dźwięku. Wtedy także

¹² <https://dzienniknaukowy.pl/planeta/rosliny-moga-wydawac-ultradzwieki-pod-wplywem-stresu> [dostęp: 27.10.2021].

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=wYU18eiiFt4> [dostęp: 27.10.2021].

brzmienie, walor *stricte* artystyczny zyskuje funkcję informacyjną. O tym jaką barwę i ogólny wyraz przybiera decydują czynniki zewnętrzne lub wewnętrzne. W pierwszym przypadku do zdarzenia akustycznego dochodzi, kiedy ciało obce wprawia w ruch dany element. W dźwiękach generowanych odroślinnie będzie to wiatr poruszający liśćmi i konarami drzew, ciężar ludzkiego ciała stąpającego po suchej ściółce leśnej, odgłos ścinanej trawy lub zboża. Drugi typ – wewnętrznie produkowane dźwięki istnieją i jak się okazuje, są nośnikiem treści. Na ich podstawie wnioskuje się na przykład o stanie gleby, ale co najważniejsze, po prostu się słucha. „Przeżycie estetyczne to składnik odbioru, który przede wszystkim dotyczy sztuki, a decyduje o fakcie, że ów przekaz jest wytworem artystycznym, a nie np. zwykłym przekazem prasowym, wykresem matematycznym, schematem urządzenia technicznego”¹⁴. W obliczu rozwoju technologii implementowanej na grunt sztuki powyższe stwierdzenie wydaje się o tyle wzniosłe i idealistyczne, co nieaktualne. Przeżycie estetyczne nie determinuje sztuki, tak jak brak tego przeżycia nie skazuje przedmiotu kultury na twórczy margines. W odniesieniu do pojmowanych w sposób ponowoczesny wytworów artystycznych – a zatem też muzyki i sfery audialnej – należałoby je przeformułować, a dokładniej rozszerzyć o nowe, cyfrowe (w sensie konsumpcyjnym), a także odcyfrowe (w sensie genologicznym) składniki. Klasyfikacja oparta na zaakcentowaniu finalnego produktu nie przystaje do eksperymentalnych dzieł, których efektem jest głębokie przeżycie estetyczne, a których źródło jest nieoczywiste, innowacyjne, czasami matematyczne. Zatem prosty podział na to, co niewątpliwie jest sztuką i zasługuje na przeżycie estetyczne oraz to, co nią nie jest wydaje się niemożliwy do utrzymania, tym bardziej, że zależy również od indywidualnych preferencji. Przytoczony przykład muzyki roślin pokazuje, iż świat natury nie jest zarezerwowany dla sztuk plastycznych, wizualnych. Może również występować jako reprezentacja dźwiękowa w nowej formie. Duża część muzyki programowej opiera się na inspiracjach przyrodą. Wielokrotnie pojawiała się ona jako bohaterka komentarzy, ale też tytułów: *Moja ojczyzna Wełtawa* Bedricha Smetany, inspiracje górskie Karola Szymanowskiego i Wojciecha Kilara, *Karnawał zwierząt* Camille’a Saint-Saënsa, *suita Peer Gynt* Edvarda Griega i wiele innych. W teatrze radiowym odgłosy natury wielokrotnie współtworzyły miejsce akcji zabierając słuchaczy w miejsca bliskie jak wieś, las, morze i odległe jak pustynne stopy, sawanny czy egzotyczne puszcze.

W historii estetyki ukonstytuowało się wiele podejść do odbioru sztuki. Przeżyciem estetycznym jest między innymi poznanie rodzące upodobania, poddanie się bodźcom, oderwanie od siebie samego i od okoliczności zewnętrznych, oczarowanie, upojenie, wprowadzenie w iluzję, wzruszenie, objawienie, rodzaj modlitwy, zachwyty, rozkosz, oderwanie od czasu, oczyszczenie, ukojenie, wstrząs, rodzaj gry

¹⁴ M. Golka, *Bariery w komunikowaniu i społeczeństwo (dez)informacyjne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 53.

czy zabawy, empatia, czyli wczuwanie się w dzieło, bezinteresowna kontemplacja, życie chwilą i wiele innych¹⁵.

Wśród całej gamy dźwięków i gatunków muzycznych właśnie ten reprezentowany przez Mileece Petre, a zbudowany na reakcjach (z) roślin odpowiada powyższym kategoriom. Utwory te nawiązują do mantrycznej natury dzieła, do trwania, zadumy, chłonięcia całym sobą tego, co przedstawiają. Według historyka muzyki XIX wieku Philipa Spitty „kontemplacja – ogląd, w którym zapomina się o sobie i świecie jest najwyższą kategorią estetyki”¹⁶. W nurcie *plant music* jednostajny, chwilami monotonna brząca zapis audialny utrzymany w stylu *ambient* sprzyja takiej wizji tym bardziej, kiedy uświadomimy sobie cel artystki – łączność człowieka z naturą. W tym wypadku więc ta jest rozumiana jako specyficzna forma komunikacji pomiędzy źródłem dźwięku i artystką oraz jej roli pośrednika w „tłumaczeniu” bodźców wysyłanych przez rośliny na język audialny. W wywiadzie Mileece mówiła, że jej zadaniem jest znalezienie sposobu na przekazanie informacji roślin w taki sposób, by była piękna i zrozumiała¹⁷. Dla niej istotne są zatem oba aspekty – semantyczny i estetyczny.

Znaczenie

Paradygmat strukturalny dominujący w językoznawstwie w latach 60. i 70. zainspirował przedstawicieli badań muzykologicznych. Wzorując się na założeniach Ferdynanda de Saussure’a przyjęto występowanie formalnych analogii pomiędzy strukturami muzycznymi a językowymi i ustanowiono semiologię muzyki. Pionierami nowego nurtu byli Jean Molino, Nicolas Ruwet oraz Jean – Jacques Nattiez. Według ostatniego stosowność adaptacji opierała się na uporządkowaniu metody badawczej w lingwistyce, a także na podejściu estetycznym. Obecność odtwarzalnych i powtarzalnych struktur, systemu znakowego w muzyce, wreszcie wyrazieliści charakter muzyki skłaniały badaczy do refleksji. Pytanie: „Czy sztuka jest językiem i czy jest nim muzyka?” było kluczowe dla estetyki współczesnej¹⁸.

Udowodnienie uprzednich predykcji Nattieza okazało się problematyczne. Poszukiwanie odpowiednika językowego fonemu w dźwięku znacząco zubażało

¹⁵ Tamże, s. 54.

¹⁶ C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 85.

¹⁷ Sounding Our Utopia: An Interview with Mileece, zob. <https://soundstudiesblog.com/2015/05/04/sounding-our-utopia-an-interview-with-mileece/> [dostęp: 27.10.2021].

¹⁸ E. Krupińska, *Nattieza strukturalno-lingwistyczna semiotyka muzyki – założenia i warunki brzegowe*, https://www.academia.edu/5339893/_Nattieza_strukturalnolingwistyczna_semiotyka_muzyki_z%C5%82o%C5%BCenia_i_warunki_brzegowe_ [dostęp: 28.10.2021].

perspektywę. Słowo jako nośnik treści wykraczało poza możliwości określonego miejsca na pięciolinii tonu. Trudność polegała więc na odnalezieniu podobieństw na poziomie szczegółowym, a zarazem prymarnym dla uznania analogii obu systemów. Ponadto tak istotne w muzyce kategorie zmienne jak trwanie, wysokość, tembr i natężenie odmiennie funkcjonowały w języku. W utworze muzycznym niejednokrotnie ich rola bywa równoprawna z warstwą melodyczną – rytmiczną. Relacje pomiędzy brzmieniem dźwięku a jego własnościami znaczeniowymi wiążą się również z kontekstem – przyjętym systemem tonalnym, programem, inspiracjami. Innymi słowy, nawet jeden wyizolowany dźwięk wykazuje potencjalnie niemal nieograniczoną ilość możliwych interpretacji. „Wychodząc od skończonej liczby dźwięków w skali muzycznej, można produkować nieskończenie wiele zdań muzycznych, tak samo jak w języku sporządzona lista fonemów pozwala konstruować nieskończenie wiele wiadomości”¹⁹ – mówi Nattiez. Ostatecznie zróżnicowanie powodowało nieprzystawalność wymiarów muzyki i języka oraz uniemożliwiło skonstruowanie uniwersalnych podstaw badawczych. Niemniej zdobyte doświadczenie pozwoliło zgłębić językowość muzyki, wniknąć w konstrukcję i sens aktu muzycznego. Wyznaczono granice semiologicznego pokrewieństwa analizowanych systemów akceptujące audytywność oraz linearność każdego z nich jako cechy wspólne. Za Romanem Jakobsonem przyjęto również rozkładalność na jednostki konstytutywne.

Antonina Kłowska nadaje muzyce rangę nośnika znaczeń, pośrednika pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Konstatuje: „muzyka, piękne formy plastyczne na równi z językiem stanowią więc narzędzie procesu komunikacji, w którym jednostka uczestniczy pod warunkiem odpowiedniego społecznego przygotowania do udziału w nim”²⁰. Dodatkowo zwraca uwagę na przyswajanie i profilowanie własnego spektrum doświadczeń artystycznych w procesie socjalizacji kulturowej. „Przygotowanie to stanowi proces psychiczny polegający na odpowiednim kształtowaniu wrażliwości zmysłów, ale dokonuje się w społeczeństwie, poprzez wpływy społecznie ukształtowanych dziedzin kultury, takich jak język, myślenie, muzyka lub sztuki plastyczne”²¹. W myśl tychże rozważań wszelkie innowacyjne wytwory sztuki analizujemy w oparciu o znane formuły. Wobec nich niestandardowe, często kontrowersyjne koncepcje nie spotykają się z powszechnym uznaniem, trafiają na peryferia. Tymczasem tak *mainstreamowi*, jak i niszowe projekty posiadają wartość znaczeniową. Najbardziej niespodziewane obiekty mogą intencjonalnie lub przypadkowo podejmować próby porozumiewania się.

Wspomniane już przykłady działań roślin ukierunkowanych na wysłanie sygnału warto przeanalizować w perspektywie komunikacyjno-semiologicznej.

¹⁹ J.J. Nattiez, *Situation de la semologie musicale*, „Musique en jeu” 1971, nr 5, s. 6.

²⁰ A. Kłowska, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 98.

²¹ Tamże.

Semiologia jako nauka badająca wpływ znaków na porozumiewanie się ludzi, obejmuje semantykę, syntaktykę i pragmatykę. W aspekcie muzycznym zajmuje się badaniem komunikatywności muzyki. Jest to rozpatrywanie, w którym dzieło muzyczne jawi się jako przekaz, informacja, komunikat. Zdaniem Jana Mukařovskiego

Nosicielami znaczenia, a tym samym i czynnikami współtworzącymi pełny sens dzieła, są [...] wszelkie dające się wyróżnić składniki. [...] W utworze poetyckim na przykład są w ten proces wciągnięte [...] poszczególne słowa, elementy dźwiękowe, formy gramatyczne²².

Zatem *per analogiam* w utworze muzycznym pojedyncze nuty, motywy, frazy również posiadają warstwę znaczeniową. Należy mieć jednak świadomość, iż traktowanie tak specyficznej twórczości pozbawionej gwarantowanej czy też udowodnionej intencjonalności na równi z symfonicznymi dziełami skomponowanymi celowo i świadomie przez człowieka musi wiązać się z ryzykiem nadinterpretacji.

Przyjąwszy dźwiękową aktywność roślin w krąg muzyki można kategoryzować elementy tych zjawisk jako znaki, symbole, ikony. Wzorem triadyczno-trychotomicznej teorii znaku Charles'a Pierce'a w sytuacji przekazywania sygnałów dźwiękowych od roślin mamy do czynienia ze znakiem, jego przedmiotem oraz interpretantem. Teza Pierce'a stała się punktem wyjścia dla trójpodziału Jeana Molino, który ujmuje funkcjonowanie dzieła na poziomie *poiesis* – poziomie twórczości, produkcji obiektu; *aisthesis* – poziomie percepcji i recepcji obiektu oraz neutralnym – poziomie analizy obiektu stanowiącym opis immanentnych konfiguracji obiektu. Rozróżnienie to wyraźnie akcentuje podział na obiektywne cechy dźwięku, czyli to, co wysyłane w mikroruchach i wzmacniane przez receptory oraz odbierane – to, co de facto zostało usłyszane. Pełne zrozumienie umożliwia analiza tego typu dźwięków na trzech płaszczyznach interpretacji. Pierwszą stanowi próba obiektywizacji wrażenia słuchowego: nazwania dźwięku, jego źródła, brzmienia, wyobrażeń odbiorcy podczas aktu słuchania. Drugą płaszczyzną jest analiza w oparciu o dzieło wysłuchane w całości, w otoczeniu innych dźwięków. W kontekście bliższym w odniesieniu do frazy, fragmentu, dźwięków towarzyszących przed i po. W kontekście dalszym w odniesieniu do całego utworu, a także skojarzeń spoza wybranego projektu audialnego.

Analiza aspektu komunikacyjnego emitowanych przez florę sygnałów ujawnia złożoność zjawiska. Dźwięki nieporównywalne z komponowanymi przez

22 J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, PIW, Warszawa 1970, s. 33, za: I. Hübner, *Semiotyka a literatura i literaturoznawstwo*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 31.

człowieka trudno ująć w ramach tradycyjnie rozumianego porozumiewania się. „Jakobson twierdzi, że dwa języki mogą różnić się od siebie w mniejszym lub większym stopniu; może się także zdarzyć, że dosłowny ekwiwalent dla danego słowa lub zdania nie będzie istniał”²³. Język muzyczny idealnie obrazuje to przypuszczenie.

Według Jakobsona do zaistnienia procesu komunikowania niezbędny jest nadawca. W naszych rozważaniach jest to roślina. Przyznaną nadawcy funkcję emotywną wyraża jego podejście do przekazu, którego jest autorem. Ma za zadanie wywołać pewne wrażenie. Przy zastosowaniu odpowiedniej aparatury, co zweryfikowano, jest to możliwe. Wysyłany w ten sposób przekaz powinien według założeń trafić do odbiorcy – człowieka – spełniającego tutaj funkcję konatywną, perswazyjną, nastawioną na wyegzekwowanie działania. Roślinność za pomocą reakcji dźwiękowych komunikuje wówczas swoje potrzeby: wody lub światła. Podobnie jak w innych systemach językowych warunkiem komunikacji jest obecność komunikatu realizującego funkcję poetycką – skupioną na sobie samym. Pozostając w świecie dźwięku możemy uznać ją również za wartość/funkcję estetyczną. Podstawowe właściwości – nadawca, odbiorca i komunikat w opisanym procesie nie budzą wątpliwości i przynajmniej na poziomie ogółu zdają się wypełniać założenia autora modelu. Dyskusyjne natomiast wydają się pozostałe elementy. Jakobson zakłada wystąpienie kontaktu, a wraz z nim funkcji fatycznej²⁴. Podtrzymywanie relacji między nadawcą a odbiorcą, tak naturalne w języku powszechnie używanym wydaje się nieprzekładalne w kontakcie na linii roślina–człowiek. Tym bardziej, że kod – kolejny z determinantów wskazanych przez Jakobsona powinien być rozumiany przez obu uczestników dyskursu, co tutaj również nie występuje. Ostatnia funkcja – poznawcza powinna dookreślać kontekst wspólny nadawcy i odbiorcy. W analizowanej relacji realizuje się jedynie częściowo. Nieprawdopodobne wydaje się na ten moment uznanie jakiegokolwiek intencjonalności i celowości. Nie sposób zatem jednoznacznie stwierdzić, pomimo przytoczonych wyników badań, iż zachodzi w ten sposób komunikacja. Z całą pewnością jednak wykazano jej znamiona. Podobnie przedstawia się kwestia znaczeniowości prezentowanych przez rośliny aktów dźwiękowych, które dostarczają wiedzy na temat przyczyn, jednak dopiero połączenie z informacją pozwala dotrzeć do istoty rzeczy. Wyabstrahowana warstwa audialna jawi się jako byt absolutny o określonych walorach artystycznych.

²³ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, red. R.A. Brower, [w:] *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1959, s. 233.

²⁴ E. Krupińska, *Muzyka jako forma symboliczna. Strukturalna semiotyka dzieła muzycznego*, Wydawnictwo UNUM, Kraków 2021, s. 28.

Podsumowanie

Zaprezentowany wyimek świata audialnego stanowi pole do odkrywania, poszerzania spektrum słyszenia, sięgania głębiej. W obliczu rozwoju możliwości rejestracji oraz generowania dźwięku warto poświęcić uwagę zjawiskom niestandardowym. Poza walorami brzmieniowymi mają do zaoferowania również inne – na przykład znaczeniowe. Pozasłowna ilustracja dźwiękowa jako jedno z tworzyw gatunków audialnych korzysta z rozmaitych źródeł. W produkcjach radiowych niejednokrotnie finalną propozycję budowały zasoby bogatej efektoteki, jak w przypadku słuchowiska dokumentalnego *Być w kosmosie*, gdy z hałasów, trzasków różnego pochodzenia spreparowano odgłos rakiety Sojuz. W słyszonym wówczas procederze startu nie sposób wskazać na rzeczywiste efekty, a jednak oddajemy się pozawizualnej wyprawie kosmicznej wykreowanej przez Macieja Drygasa przy współpracy i realizacji akustycznej Andrzeja Brzoski²⁵. Podobny składnik mogłyby stanowić dźwięki emitowane przez roślinność. Odpowiednio połączone i osadzone w korespondującej tematyce współkreowałyby kontekst. W odniesieniu do tych zależności Jan Mukařovský konstatuje:

Dzieło sztuki przedstawia się odbiorcy jako związek znaczeń, jako kontekst. Każdy nowy znak cząstkowy, który odbiorca uświadamia sobie w trakcie procesu percepcji (tj. każdy składnik i każda część dzieła, włączająca się w znaczeniotwórczy proces narastania kontekstu) nie tylko dołącza się do tych, które znalazły się w polu świadomości odbiorcy przed nim, ale zarazem w większym czy mniejszym stopniu zmienia ich sens. I na odwrót: na znaczenie nowo uświadamianego znaku cząstkowego wpływa wszystko, co go poprzedzało²⁶.

Znajomość źródła dźwięku nie jest determinantem ulegania wrażeniu, odczuwania czy nawet odnajdywania sensu. Nie jest konieczne rozpoznanie (zidentyfikowanie i dopasowanie) do realnego artefaktu. Co więcej, może przekierowywać uwagę odbiorcy na utrwalone schematy zamiast otwierania go na nowe interpretacje. Jeśli mówimy o sztuce, o wykorzystaniu nietypowych źródeł dźwięku w opowieściach audialnych ważniejsze może okazać się wrażenie niż wiedza, odbiór niż świadomość, tu i teraz niż naukowe dysputy. Niemniej osadzenie dźwięków odroślinnych w nowym kontekście kryje w sobie potencjał stworzenia dodatkowej warstwy interpretacyjnej na poziomie dosłownego zobrazowania lub metafory, co wpływa na atrakcyjność przekazu.

²⁵ M.J. Drygas, *Wyzwolić wyobraźnię*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 307–328.

²⁶ J. Mukařovský, dz. cyt., s. 32.

Bibliografia

- Chamowitz Daniel, *Zmysłowe życie roślin*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2012.
- Classical music for plants*, <https://www.classicfm.com/discover-music/playing-classical-music-plants/> [dostęp: 26.10.2021].
- Dahlhaus Carl, *Estetyka muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323529767>
- Drygas Maciej, *Wyzwolić wyobraźnię*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. Andrzej Skworz, Andrzej Niziołek, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 307–328.
- Golka Marian, *Bariery w komunikowaniu i społeczeństwo (dez)informacyjne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Hübner Irena, *Semiotyka a literatura i literaturoznawstwo*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 15–35.
- Jakobson Roman, *On Linguistic Aspects of Translation*, red. R.A. Brower, [w:] *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1959.
- Klasyfikacja instrumentów ludowych, <http://ludowe.instrumenty.edu.pl/pl/klasyfikacja/klasyfikacja> [dostęp: 25.10.2021].
- Kłoskowska Antonina, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Krupińska Eliza, *Muzyka jako forma symboliczna. Strukturalna semiotyka dzieła muzycznego*, Wydawnictwo UNUM, Kraków 2021. <https://doi.org/10.21906/9788376432168>
- Krupińska Eliza, *Nattieza strukturalno-lingwistyczna semiotyka muzyki – założenia i warunki brzegowe*, https://www.academia.edu/5339893/_Nattieza_strukturalno-lingwistyczna-semiotyka_muzyki_z%C5%82o%C5%BCenia_i_warunki_brzegowe_ [dostęp: 28.10.2021].
- Meet the Sonic Artist Making Music with Plants: Sound Builders*, <https://www.youtube.com/watch?v=wYU18eiiFt4> [dostęp: 27.10.2021].
- Mukařovský Jan, *Wśród znaków i struktur*, PIW, Warszawa 1970.
- Nacher Anna, Styczyński Marek, *Ucho jaka, muzyczne podróże od Katmandu do Santa Fe*, Wydawnictwo Bezdroża, Kraków 2003.
- Nattiez Jean Jacques, *Situation de la semiologie musicale*, „Musique en jeu” 1971, nr 5.
- Petridis Alexis, *Mother Earth's Plantasia: the cult album you should play to your plants*, <https://www.theguardian.com/music/2019/jul/09/mother-earths-plantasia-cult-album-plants-youtube-algorithm-mort-garson> [dostęp: 26.10.2021].
- „Plantasia” – muzyka, która pobudza wzrost roślin i topi serca ludzi, <https://aktivist.pl/plantasia-muzyka-ktora-pobudza-rosliny-topi-serca/> [dostęp: 26.10.2021].
- Plants can see hear and smell*, <http://www.bbc.com/earth/story/20170109-plants-can-see-hear-and-smell-and-respond> [dostęp: 26.10.2021].
- Rośliny mogą wydawać ultradźwięki pod wpływem stresu*, <https://dzienniknaukowy.pl/planeta/rosliny-moga-wydawac-ultradzwieki-pod-wplywem-stresu> [dostęp: 27.10.2021].

Sounding Our Utopia: An Interview with Mileece, zob. <https://soundstudiesblog.com/2015/05/04/sounding-our-utopia-an-interview-with-mileece/> [dostęp: 27.10.2021].

Styczyński Marek, *Rośliny baldaszkowate – żywe instrumenty*, <https://pismofolkowe.pl/arttykul/rosliny-baldaszkowate-zywe-instrumenty-2516> [dostęp: 25.10.2021].

Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki cz. II*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

Paulina Janczak

What's up in the grass? Recognition of the phenomenon of plant sound sources between sound and meaning

Summary

In our understanding of the world, we have become accustomed to the fact that plants are speechless. The combination of sound and crop concepts evokes tree noise, dry leaf noise, high grass or breaking branches. Then the world of flora stimulated by the wind generates sounds. However, it turns out that these injuries will have to change because the source of sound can also be the interior of the nature that surrounds us. The last decade of research has revealed not only the reception and production of acoustic signals, but also the response to music as plant properties. The observations also indicate that the test subjects communicate with each other. Audio plant products are the starting point for considering sound analysis based on semiotics for the expanding spectrum of recording possibilities and ways of using sound. Attempts were made to locate custom audio sources in the audio space. Important there are also questions about the function and importance of sound, the relationship between esthetic, communication and cognitive values and the interpretation plane.

Keywords: sound, plants, sound sources, meaning

Paulina Janczak – doktorantka Katedry Komunikacji Medialnej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Łączy praktykę muzyczną z medialnymi reprezentacjami dźwięku. Zainteresowania badawcze skupia na estetycznych, komunikacyjnych i edukacyjnych walorach przestrzeni audialnej.

