

Acta
Universitatis
Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

2(69) 2024



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

2(69) 2024

**Łódź w literaturze, publicystyce
i badaniach literackich**

pod redakcją

Marii Berkan-Jabłońskiej
Doroty Samborskiej-Kukuć

„Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”
2(69) 2024
ŁÓDŹ W LITERATURZE, PUBLICYSTYCE
I BADANIACH LITERACKICH

Numer recenzowany w systemie *double blind review*

REDAKCJA NAUKOWA
Maria Berkan-Jabłońska, Dorota Samborska-Kukuć

REDAKTOR INICJUJĄCY
Agnieszka Kałowska-Majchrowicz

KOREKTA TECHNICZNA
Elżbieta Rzymkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
Robert Lisiecki

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska
efectoro.pl agencja komunikacji marketingowej

Zdjęcie na okładce:
<https://depositphotos.com/de/photo/restored-old-factory-in-city-of-lodz-poland-58543573.html>
Autor: Michał Ludwiczak

© Copyright by Authors, Lodz 2024
© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2024

ISSN 1505-9057
e-ISSN 2353-1908

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.11642.24.0.Z

Ark. druk. 29,125

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

Kamil Śmiechowski

Portugalczyk w Łodzi albo orientalizowana ignorancja. Łódź w opisach, relacjach i reportażach przełomu XIX i XX wieku z perspektywy historyka 9

A Portuguese Man in Łódź or Orientalized Ignorance: Łódź in Descriptions, Accounts, and Reports from the Turn of the 19th and 20th Centuries from a Historian's Perspective 10

Dorota Samborska-Kukuć

Czy Reymont szukał Ziemi obiecanej w Bawełnie i Wśród kąkolu? 29

Did Reymont Seek the Promised Land in Bawełna and Wśród kąkolu? 30

Przemysław Owczarek

Literaccy merkurianie Łodzi u Reymonta, Singera i innych 51

Literary Mercurians of Łódź in the Works of Reymont, Singer, and Others 52

Katarzyna Badowska

Szatan Młodej Polski w „złym mieście”. Łódzkie tropy Stanisława Przybyszewskiego 75

Satan of Young Poland in the “city of evil”. Stanisław Przybyszewski's traces in Łódź 76

Tomasz Bocheński

Łódź w Witkacym 103

Łódź in Witkacy 104

Karolina Kołodziej

Nieoczywista Łódź w zapomnianej powieści Ludwika Stolarzewicza 115

The Unobvious Łódź in the Forgotten Novel by Ludwik Stolarzewicz 116

Małgorzata Domagalska

**W dziurawym czepku urodzona. Łódzka biografia
Renaty Jabłońskiej zapisana w wierszach** 135

**Born in a holey bonnet. Łódź in the biography
of Renata Jablonska written in her poems** 136

Magdalena Lachman, Dominika Nowicka

**Łódź w *Narodzie zatracenia* Macieja Świerkockiego
i Mariusza Sołtysika** 151

Łódź in *Lost Souls* by Maciej Świerkocki and Mariusz Sołtysik 152

Joanna Bachura-Wojtasik

**Allgemeine Gehsperrę w opowieściach dźwiękowych. Pamięć
Zagłady na przykładzie słuchowiska dokumentalnego
Oddajcie mi swoje dzieci, czyli Wielka Szpera w łódzkim getcie
w reżyserii Janusza Kukuły oraz reportażu radiowego
Barbary Wiśniewskiej *Wielka Szpera. Zakaz wychodzenia*** 173

**Allgemeine Gehsperrę in Audio Narratives: Memory of
the Holocaust in the Documentary Radio Play Give Me Your
Children, or Wielka Szpera in the Łódź Ghetto, Directed by
Janusz Kukuła, and the Radio Report Wielka Szpera. Zakaz
wychodzenia by Barbara Wiśniewska** 174

Alicja Mazan-Mazurkiewicz

**„W bezpiecznej Łodzi, w pełnej strachów Łodzi”
Echa dzieciństwa w *Topografii myślenia* Joanny Kulmowej** 191

**“In Safe Łódź, in Fear-Filled Łódź”: Echoes of Childhood
in Topography of Thinking by Joanna Kulmowa** 192

Maria Berkan-Jabłońska

**Dziewczęce doświadczanie wojny w dwóch łódzkich
powieściach Honoraty Chróścielewskiej *Lekcji więcej nie
będzie* oraz *My i herody*** 219

**The Girl's War Experiences in Two Novels from Lodz by Honorata
Chróścielewska: There Will Be No Lessons and We and the Herods** 220

Izabella Adamczewska-Baranowska

Od chorografii do choreografii

Łódzkie dryfy Magdaleny Skrzypczak i Krystiana Darmacha 241

From Chorography to Choreography

Łódź Drifts by Magdalena Skrzypczak and Krystian Darmach 242

Anna Michalska

„To był i trudny, i łatwy film”. Realizacja *Ziemi obiecanej* (1974) w reżyserii Andrzeja Wajdy we wspomnieniach twórców i członków ekipy filmowej 257

„It was both a difficult and an easy film”. The Promised Land (1974), directed by Andrzej Wajda, in the recollections of the creators and the film crew members 258

Ewa Ciszewska, Agata Hofelmajer-Roś

Lalka filmowa – perspektywy badań. Rozważania na podstawie wybranych produkcji lalkowych zrealizowanych w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi 281

The Film Puppet – Research Perspectives. Reflections Based on Selected Puppet Productions Created at the “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Łódź 282

Magdalena Przybysz-Stawska, Agata Walczak-Niewiadomska

Współczesna prasa regionalna na przykładzie województwa łódzkiego: zarys problematyki 311

Contemporary Regional Press on the Example of the Łódź Region: An Outline of Issues 312

Anna Ciarkowska

Chodź na zbyry, czyli jak wprawić się w twórczy ruch 341

Join the Zbyry, or How to Get into Creative Motion 342

Martyna Maria Czyżewska

Helena Karwacka i łódzkie tematy 359

Helena Karwacka and Topics of Łódź 359

Marek Czuku

Wspomnienie o profesor Dorocie Filipczak 381

A Tribute to Professor Dorota Filipczak 382

Adrianna Rasmus-Czternasta

Obraz Łodzi we wspomnieniach Jarosława Iwaszkiewicza 391

The Image of Łódź in the Memories of Jarosław Iwaszkiewicz 392

Agnieszka Nawrocka

**Kalejdoskop łódzki. Obraz Łodzi i okolic we fraszkach
Jana Izydora Sztaudyngera 401**

***Łódź Kaleidoscope: The Image of Łódź and Its Surroundings
in the Epigrams of Jan Izydor Sztaudynger 402***

Agata Becherka

Łódź we wspomnieniach Ireny Tuwim 425

Łódź in the Memories of Irena Tuwim 426

Kamil Ostrowski

**„Miasto Ł. ma tę zaletę, że obojętność nie jest tu wroga
– jest tylko zrezygnowana”. Łódzka polityka rewitalizacyjna
i człowiek w przestrzeni ponowoczesnej w powieści
Miasto Ł. Tomasza Piątko 437**

***“Ł. City has the advantage that indifference here is not hostile
– it is merely resigned.” Urban Revitalization Policy in Łódź and
the Individual in Postmodern Space in Tomasz Piątek’s
Novel Miasto Ł. 438***

Oliwia Stykowska

**Łódzkie realia w twórczości hip-hopowej
Adama Ostrowskiego (ps. O.S.T.R.) 451**

***Łódź Realities in the Hip-Hop Works of Adam Ostrowski
(a.k.a. O.S.T.R.) 452***

Kamil Śmiechowski*

 <https://orcid.org/0000-0003-4614-8599>

Portugalczyk w Łodzi albo orientalizowana ignorancja. Łódź w opisach, relacjach i reportażach przełomu XIX i XX wieku z perspektywy historyka

Streszczenie

Artykuł podejmuje temat obrazu Łodzi w opisach, relacjach i reportażach przełomu XIX i XX w. z perspektywy historyka. Utwory te, będące dotąd przedmiotem zainteresowania literaturoznawców i socjologów, relatywnie późno stały się także źródłem chętnie wykorzystywanym przez historyków. Z perspektywy tej stanowią one niezmiernie interesujące, ale i kłopotliwe źródło do badania dziejów miasta. Autor prezentuje najważniejsze z tych tekstów opublikowanych przed I wojną światową. Zwraca uwagę na to, że były one pisane z intencją przełamania ignorancji polskiej opinii publicznej w stosunku do przemysłowego miasta. Cechą szczególną tych tekstów była także orientalizacja, czyli przedstawianie relacji z podróży do Łodzi w sposób przypominający opisy dalekich i egzotycznych podróży, w domyśle na wschód. Przykładem tego typu literatury są listy wymyślnego korespondenta z Portugalii, publikowane na łamach „Kurieria Łódzkiego” w 1910 r. Pokazują one w jaki sposób Łódź, będąca symbolem nowoczesności, została

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: kamil.smiechowski@uni.lodz.pl

sprowadzona do rangi miasta dziwnego, przypominającego pełne kuriozów baśniowe i odległe miejsca na świecie. Strategia ta, choć miała przybliżyć polskim czytelnikom to „obce” industrialne miasto, utrzymywała jednocześnie jego negatywny stereotyp, co wynikało po części z przyjętej konwencji, po części zaś z ograniczeń poznawczych ich autorów.

Słowa kluczowe: Łódź, publicystyka, reportaż, orientalizacja, nowoczesność

A Portuguese Man in Łódź or Orientalized Ignorance: Łódź in Descriptions, Accounts, and Reports from the Turn of the 19th and 20th Centuries from a Historian's Perspective

Summary

The article addresses the image of Łódź in descriptions, accounts, and reports from the turn of the 19th and 20th centuries from a historian's perspective. These works, which have previously attracted the interest of literary scholars and sociologists, have only relatively recently become a source actively used by historians. From this perspective, they represent an extremely interesting but also problematic source for studying the city's history. The author presents the most important of these texts published before World War I, highlighting that they were written with the intention of breaking the ignorance of the Polish public regarding the industrial city. A notable feature of these texts was their Orientalization, meaning that the accounts of travels to Łódź resembled descriptions of distant and exotic journeys, implicitly to the East. An example of this type of literature is the letters from an imaginary correspondent from Portugal, published in "Kurier Łódzki" in 1910. These letters illustrate how Łódź, a symbol of modernity, was reduced to the status of a strange city reminiscent of fairy tale places full of curiosities located far away in the world. This strategy, while aiming to familiarize Polish readers with this "foreign" industrial city, simultaneously reinforced the negative stereotype of the

city, stemming partly from the adopted conventions and partly from the cognitive limitations of their authors.

Keywords: Łódź, journalism, reportage, Orientalization, modernity

W 1908 r. Łódź była miastem dosłownie poobijanym przez wydarzenia, które dotknęły je w poprzednich kilku latach. Rewolucja 1905 roku, bo oczywiście o niej mowa, odcisnęła wydatne piętno na życiu „polskiego Manchesteru”. Miała jednak janusowe oblicze, bo wraz z przebudzeniem aktywności społecznej, rozwojem sieci stowarzyszeń i szkół (prywatnych), a także rekordowym wzrostem czytelnictwa miejscowej prasy, miasto doświadczyło przemocy zarówno ze strony władz rosyjskich, jak i ze strony rozmaitych bojówek reprezentujących zwaśnione i brutalnie zwalczające się partie, które w pewnym momencie stały się zakładniczkami własnego radykalizmu¹. Ten nieoczywisty wymiar rewolucji spowodował wszak, że zainteresowanie „polskim Manchesterem” sięgnęło historycznego rekordu. Łódź była na ustach wszystkich w Polsce, a czasem nawet i poza jej granicami². W takich właśnie okolicznościach czytelnicy „Kuriera Łódzkiego”³, dziennika o postępowej proveniencji, dowiedzieli się o tajemniczym Portugalczyku, którzy przybył do Łodzi, by napisać stąd korespondencję. Oczywiście była to tylko kreacja, ale kreacja stanowiąca autoironiczny komentarz nie tylko do samego miasta, lecz i do sposobu, w jaki było ono prezentowane przez domorośłych reporterów w tamtych czasach. W numerze z 22 marca 1908 r. opublikowano przedstawiający podróż do Łodzi list, który „nadesłał nam nasz specjalny korespondent w miejsce korespondencji z Portugalii”⁴. Kto był autorem listów nie sposób już ustalić, choć niemal na pewno był to któryś z łódzkich humorystów tego czasu. Cóż zatem pisał z Łodzi niby do Portugalii ów tajemniczy Mauricio Prutto albo Pinto, korespondent „Lanterny”⁵?

1 K. Śmiechowski, *Czas przełomu (1897–1914)*, [w:] *Łódź poprzez wieki*, red. J. Kita, t. 2: 1820–1914, Łódź 2023, s. 143–158.

2 Zob. P.P. Damski, *Wydarzenia rewolucyjne w Łodzi w 1905 roku w świetle amerykańskiej prasy i korespondencji dyplomatycznej*, [w:] *Łódzkie drogi do niepodległości 1905–1918*, red. J. Żelazko, Warszawa–Łódź 2020, s. 11–26.

3 O historii tego dziennika zob. K. Śmiechowski, *Łódzka wizja postępu. Oblicze społeczno-ideowe „Gońca Łódzkiego”, „Kuriera Łódzkiego” i „Nowego Kuriera Łódzkiego” w latach 1898–1914*, Łódź 2014.

4 *Z Portugalii*, „Kurier Łódzki” 1908, nr 136, s. 2–3. Kolejne odcinki ukazywały się w następujących wydaniach gazety: 146 (dodatek), 157 i 160.

5 W kolejnych z opublikowanych listów pseudonim nieznanego nam niestety autora uległ zmianie. Lanterna to po portugalsku latarnia.

Czytelnicy na pewno zorientowali już się, że tematem niniejszych rozważań będą zatem opisy, relacje oraz reportaże ukazujące Łódź z przełomu XIX i XX wieku. Pod tym pojęciem rozumiem większe formy publicystyczne, które w odróżnieniu od stałych korespondencji z Łodzi oraz poszczególnych artykułów bieżących podejmujących tematykę łódzką, ukazywały się jako samoistne dzieła, powstałe na skutek zamówienia poszczególnych redakcji czasopism, głównie warszawskich, ale także łódzkich, lub też były wydawane w postaci odrębnych broszur bądź odbitek. Swoiście rozumiane „zapotrzebowanie” na publikowanie dzieł tego typu wynikało w omawianym okresie z szeregu czynników, spośród których na czoło wysuwa się problem znaczenia oraz roli informacji dotyczących Łodzi w publicystyce tego czasu. Dziełka te interesowały i interesują literaturoznawców, którzy analizują je w powiązaniu z literaturą piękną jako element dziedzictwa literackiego przemysłowej Łodzi⁶, a także socjologów o zacięciu historycznym⁷. Są też często wydawane, co wskazuje, że do tej pory stanowią interesującą ciekawostkę dla grona miłośników miasta i jego historii⁸. Do niedawna relatywnie rzadko były one przedmiotem zainteresowania historyków, choć zwrot lingwistyczny sprawił, że w ostatnich latach i adepci Klio, w tym niżej podpisany, życzliwiej spojrzeli na tę kategorię źródeł. Jako historykowi trudno mi włączyć się w literaturoznawczy dyskurs o ich walorach literackich. Nie będę się zajmował szczegółową analizą walorów artystycznych poszczególnych tekstów. Skupię się raczej na poznawczym wymiarze tych utworów, mających przede wszystkim wartość informacyjną, zarazem jednak mających niebagatelne znaczenie w kształtowaniu stereotypu „polskiego Manchesteru”.

6 Zob.: K. Kołodziej, *Między „Ziemią Obiecaną” a „Złym Miastem” – cała(?) prawda o Łodzi w publicystyce i prasie warszawskiej*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2008, t. 10, s. 253–272; K. Kołodziej, *Obraz Łodzi w piśmiennictwie pozytywistyczno-młodopolskim*, Piktór, Łódź 2009; K. Kołodziej, *Między „Ziemią Obiecaną” a „Złym Miastem” – cała(?) prawda o Łodzi w publicystyce i prasie warszawskiej*, cz. 2, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2010, t. 13, s. 177–188; J. Fiszbak, *Mity „ziemi obiecanej” w regionalnej literaturze Łodzi. Między grą wyobraźni, fikcją literacką a historią*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013; T. Cieślak, *Łódź. Szkice o literaturze, przestrzeni i historii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.

7 W. Marzec, A. Zysiak, *«Journalists Discovered Łódź like Columbus.» Orientalizing Capitalism in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century Polish Modernization Debates*, „Canadian-American Slavic Studies” 2016, t. 50, s. 213–243.

8 *Uśmiech Ariadny: antologia reportażu łódzkiego: od Oskara Flatta do Andrzeja Makowieckiego*, red. K. Frejdlisch, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973; *Łódź, która przeminęła w publicystyce i prozie (antologia)*, red. P. Boczkowski, Łódź 2008; *„Budzi się Łódź...” Obrazy miasta w literaturze do 1939 roku. Antologia*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, P. Pietrych, K. Radziszewska, Łódź 2020; *„Budzi się Łódź...” Obrazy miasta – między literaturą a publicystyką. Antologia cz. II*, red. K. Kołodziej, M. Kucner, A. Warda, Łódź 2022.

Zaznaczyć należy, że aż do przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX stulecia Łódź nie odgrywała istotnego znaczenia w orbicie zainteresowań prasy warszawskiej⁹. Olbrzymią rolę we wzroście tego zainteresowania odegrało założenie w 1884 r. pierwszej polskojęzycznej gazety codziennej wydawanej w Łodzi – „Dziennika Łódzkiego”. Jeszcze bardziej istotne znaczenie miał postępujący proces polonizacji miasta, w wyniku którego pod koniec XIX wieku ludność rodzimego pochodzenia wysunęła się na czoło liczby mieszkańców. Im bardziej „polski Manchester” stawał się polski, tym większe wzbudzał zainteresowanie stołecznych redakcji. W ostatnim ćwierćwieczu badanego okresu Łódź zyskała na łamach omawianych pism znaczenie proporcjonalne do jej liczby ludności i roli gospodarczej. Zainteresowanie to pogłębiło się w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku gdy, na skutek zawieszenia przez władzę „Dziennika Łódzkiego”, warszawskie czasopisma niejako z konieczności, ale i chęci zdobycia nowych czytelników, stały się substytutem polskojęzycznej prasy polskiej w Łodzi i szeroko otworzyły swe łamy dla wiadomości z „polskiego Manchesteru”. Stałych korespondentów w Łodzi posiadały m.in. oba warszawskie „Kuriery” – „Kurier Warszawski” i „Kurier Codzienny”, dziennik „Wiek”, który posiadał nawet odrębny dział poświęcony tematyce łódzkiej; oraz niektóre tygodniki, m. in. „Głos”. Co ciekawe, obraz miasta kreślony przez korespondentów miał powodować ich liczne konflikty z miejscową opinią, skrycie strzegącą dotąd tajemnic Łodzi przed osądem świata zewnętrznego¹⁰. W 1894 r. ukazał się, jako odbitka z warszawskiego „Wiek”, niezwykle obszerny reportaż o Łodzi znany pod tytułem *Łódź miasto i ludzie*¹¹. Jego autorami, występującymi pod pseudonimem X.Y.Z., byli znani literaci Artur Glisczyński i Antoni Mieszkowski. Rok później w Warszawie ukazał się niewielkich rozmiarów artykuł Adolfa Starkmana, zatytułowany *Łódź i łodzianie (szkic społeczno-obyczajowy)*¹². Gdy kolejno w 1897 oraz 1898 r. ukazały się w mieście polskojęzyczne gazety – „Rozwój” oraz „Goniec Łódzki”, tematyka łódzka miała już uznane miejsce na łamach czasopism omawiających aktualne życie kraju, a o mieście pisali zarówno lokali dziennikarze, jak i czołowi reporterzy przysłani tu przez redakcje pism warszawskich, by wspomnieć choćby Antoniego Sygietyńskiego, który przebywał w Łodzi w 1898 r., a relacje z Łodzi publikował w cyklu *Znaszli-ten-kraj?*¹³. W roku 1898 „Goniec Łódzki”

9 K. Śmiechowski, *Z perspektywy stolicy. Łódź okiem warszawskich tygodników społeczno-kulturalnych (1881–1905)*, Łódź 2012.

10 K. Kołodziej, *Między „Ziemią Obiecana” a „Złym Miastem”*, s. 259.

11 X.Y.Z., *Łódź miasto i ludzie*, Łódź 1894.

12 A. Starkman, *Łódź i łodzianie (szkic społeczno-obyczajowy)*, [w:] *Łódź, która przeminęła w publicystyce i prozie*, Łódź 2008, s. 39–44.

13 K. Janus, *Oryginalny dokument literacki z życia dawnej Łodzi – cykl Antoniego Sygietyńskiego Znaszli-ten-kraj?*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2006, t. 9, s. 169–180.

prezentował swym czytelnikom *Łódź w obrazkach*¹⁴, czyli kolejny cykl reportaży autorstwa wspomnianych już Glisczyńskiego i Mieszkowskiego. W roku 1904 ukazała się natomiast obszerna książka Stefana Gorskiego, zatytułowana *Łódź społeczna. Obrazki i szkice publicystyczne*¹⁵, stanowiąca coś w rodzaju wszechstronnej monografii miasta i zawierająca obok subiektywnych ocen autora szereg cennych informacji na temat miasta, uporządkowanych w kilkunastu rozdziałach na prawie 180 stronicach.

W okresie rewolucji 1905–1907 roku miasto stało się przedmiotem zainteresowania zarówno publicystyki polskiej, jak i dziennikarzy zagranicznych. W roku 1907 ukazały się dwa cykle reportaży przedstawiające obraz Łodzi w tych burzliwych czasach. Zygmunt Bartkiewicz wydał słynne, metaforyczne *Złe miasto*¹⁶, natomiast rosyjski dziennikarz Iwan Timkovskij-Kostin – utrzymane w podobnej stylistyce *Miasto proletariuszy*¹⁷. *Złe miasto* i *Miasto proletariuszy*, choć zawierały ostre sądy publicystyczne o Łodzi, zaliczyć wypada do odrębnej kategorii reportaży rewolucyjnych, skupionych na opisie stosunków panujących w trakcie burzliwych lat 1905–1907 i porównywalnych z innymi utworami literackimi odnoszącymi się do tego tematu¹⁸. Nie będę się nimi w tym tekście szczegółowo zajmował.

Po upadku rewolucji popyt na publikowanie reportaży z życia „polskiego Manchesteru” nie zmalał. W 1909 r. ukazała się w Warszawie, w ramach serii wydawniczej Biblioteka Krajoznawcza, książeczka francuskiego podróżnika Leonarda de Verdmon-Jacques pt.: *Łódź (w dwóch odczytach)*¹⁹. Autor ten miał w swym dorobku wiele prac krajoznawczych opisujących poszczególne miejscowości Królestwa Polskiego. W odróżnieniu od niego typowym przybyszem z zagranicy był natomiast Henryk Vimard, warszawski korespondent francuskiej prasy, który w 1910 r. opracował szkic pt. *Łódź – Manszester polski*. Tekst ten, po przetłumaczeniu na język polski, został następnie opublikowany na łamach łódzkiego „Rozwoju”²⁰.

Historyk, jak już wspomniałem, nie posiada kompetencji do autorytatywnego wypowiadania się na temat formalnych cech tej literatury. Wydaje się, że najbliższe prawdy jest nazwanie ich quasi-reportażami, co odpowiadałoby zresztą tezie, że pod koniec XIX wieku reportaży:

14 Łącznie na łamach „Gońca” ukazało się w 1898 roku 13 części odcinków cyklu. Niewątpliwie zasługuje on, wraz z publikowanym na łamach gazety „Listami z Wólki” oraz „Listami z ulicy Piotrkowskiej” na krytyczne omówienie i opublikowanie.

15 S. Gorski, *Łódź społeczna: Obrazki i szkice publicystyczne*, Warszawa 1904.

16 Z. Bartkiewicz, *Złe miasto: obrazy z 1907 roku*, Warszawa 1911.

17 I. Timkovskij-Kostin, *Miasto proletariuszów (Łódź)*, Łódź 1907.

18 T. Cieślak, dz. cyt., s. 71–110.

19 L. de Verdmon Jacques, *Łódź (w dwóch odczytach)*, Warszawa 1909.

20 H. Vimard, *Łódź, Manszester polski*, „Rozwój” 01.06.1910, nr 122, s. 1; „Rozwój” 02.06.1910, nr 123, s. 1; „Rozwój” 03.06.1910, nr 124, s. 2–3; „Rozwój” 04.06.1910, nr 125, s. 2–3; „Rozwój” 06.06.1910, nr 126, s. 1; „Rozwój” 07.06.1910, nr 125, s. 1–2.

wyodrębnił się z ogromnego bloku prozy dokumentarnej jako szczególna, przedmiotowa forma powiadomienia (relacja bezpośrednia) o wydarzeniach, ludziach i faktach, o wyrazistej funkcji sprawozdawczej i w najlepszych swoich realizacjach przejawiał te cechy, które w wieku XX będą podstawą jego rozpoznawalności jako gatunku: aktualność, autentyzm, akcyjność oraz osobisty stosunek reportera do przedmiotu²¹.

Autorzy tych opisów i reportaży, najczęściej doświadczeni dziennikarze znający miejscowe realia, z jednej strony użalali się na ignorancję, jaką miał cechować ogół w sprawach łódzkich, z drugiej zaś sami orientalizowali²² swoją narrację, czyli nadawali miastu aurę tajemniczości, a samą relację z niego stylizowali tak, by przypominała sprawozdanie z dalekiej podróży. Zajmijmy się wpięrcz kwestią „tajemniczości” Łodzi. Karolina Kołodziej podkreślała, że przemysłowa Łódź na tle innych miast kraju raziła swoją odmiennością²³. To zaś prowokowało autorów jej opisów do nadawania im charakteru bajek, a nawet baśni. I tak Glisczyński i Mieszkowski pisali, że: „tuż pod Warszawą leży miasto, o którym »bajka tylko wie«, co się w nim dzieje, że to miasto rośnie i butnie urąga Warszawie, ma swoje miliony i swoich milionerów, swoje pałace i fabryki, własne zwyczaje, lud roboczy, i że każdy „zna je po wierzchu, ich postać, ich lice, lecz są mu obce serca tajemnicze”²⁴. Starkman przekonywał, że dla Warszawy Łódź stanowiła „*terra incognita*”²⁵. Wreszcie Stefan Gorski, mający znacznie bardziej naukowe zacięcie od wcześniej wymienionych, przekonywał, że „dziwny zbieg okoliczności nie pociąga jednak ogółu społeczeństwa do bliższego poznania, tego, iście po amerykańsku wyrosłego na gruncie ziemi naszej, miasta. Z ust do ust powtarzają się sprzeczne z rzeczywistością opinie o Łodzi”²⁶.

Zarzut ignorancji w stosunku do przemysłowego miasta mógł mieć sens w połowie XIX wieku, kiedy to wyrosła w rolniczym krajobrazie Polski przemysłowa osada była w większości zdominowana przez „obcych”, czyli Niemców, a Polacy mieli tu mniejsze wpływy także od rosnącej w siłę społeczności żydowskiej²⁷. Czy jednak mógł on mieć sens na przełomie wieków, kiedy to Łódź posiadała już Polską

21 J. Sztachelska, *Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2023, nr 4, s. 153.

22 Pojęcie orientalizmu wprowadził Edward Said, który określał w ten sposób dyskursywnie ukształtowany zespół wyobrażeń Zachodu na temat Orientu. W jego opinii orientalizm opiera się na opozycyjnej wyższości, która pozwala człowiekowi Zachodu traktować Wschód z góry. Zob.: E.W. Said, *Orientalism*, New York 1978.

23 K. Kołodziej, *Miedzy „Ziemią Obiecana” a „Złym Miastem”*, s. 257.

24 X.Y.Z., *Łódź miasto i ludzie...*, s. 5.

25 A. Starkman, dz. cyt., s. 39.

26 S. Gorski (M. Nałęcz), *Łódź społeczna. Obrazki i szkice publicystyczne*, Łódź 1904, s. 5–6.

27 K. Śmiechowski, *Z perspektywy stolicy*, s. 55–70, 94–126.

prasę, a znajdująca się na miejscu polska „kolonia inteligencka” rosla w siłę na tyle, by jej głos był słyszalny także w Warszawie? W tym miejscu dochodzimy do *clue* problemu, nie jest bowiem jasne nie tylko co wiedzieli o Łodzi dumni publicyści ze stolicy, mający dość nieznosną manierę pouczenia prowincji²⁸ i patrzenia na nią z góry, ale także co wiedzieli tak naprawdę o Łodzi zamieszkujący ją dziennikarze i publicyści. Takie postawienie sprawy może wydać się z pozoru prowokacyjne, trudno bowiem sugerować, by ludzie miejscowi nie znali miasta, w którym sami żyli. A jednak jeśli spojrzeć na ówczesny układ łódzkich stosunków okazuje się, że istniejące podziały społeczne, a także odmienne kody kulturowe, którym posługiwali się wykształceni inteligeneci oraz mieszkańcy Łodzi – niewykształcone robotnice i robotnicy oraz wielokulturowa społeczność miasta, mogły stanowić przeszkody trudne do pokonania²⁹. Zaczniemy od elit. Anna Żarnowska w znakomitym artykule porównującym obyczaje burżuazji Warszawy i Łodzi dochodzi do wniosku, że grupy te łączyło bardzo niewiele. O ile środowiska warszawskie szukały zbliżenia z polską inteligencją, łódzka burżuazja przemysłowa aż do I wojny światowej pozostawała raczej zamknięta na tego typu kontakty³⁰. Dlatego to, co dowiadywała się o niej opinia publiczna, było raczej stereotypowym wyobrażeniem warstw uprzywilejowanych jako takich, aniżeli jakąkolwiek rzeczywistą obserwacją.

A jak było z robotnikami? Również i w tym przypadku wydaje się, że podziały społeczne były zbyt silne, by rzeczywiście mogło dochodzić do sytuacji, w której publicysta posiadałby dogłębną wiedzę o życiu tej warstwy. Oczywiście dziewiętnastowieczna inteligencja wypracowała własny mit o swoim kiepskim statusie materialnym i wynikających stąd poświęceniach. Często pisano nawet o „inteligentnym proletariacie”, symbolicznie zrównując status ludzi wykształconych ze statusem robotników. W rzeczywistości jednak poza rewolucjonistami, którzy niczym Julian Marchlewski potrafili zatrudniać się okresowo w fabrykach fałszując swoje realne pochodzenie społeczne, przeciętny inteligent nie miał wówczas bliskich kontaktów osobistych z robotnikami, choć poczuwali się często do misji podejmowania pracy społecznej adresowanej do robotnic i robotników³¹. Osobami z nizin społecznych, które najlepiej znali inteligeneci, były służące i służący, prowadzenie domu na odpowiednim

28 Zob. A. Szwarc, *Inteligencja warszawska i prowincjonalna w świetle własnych opinii z lat powstaniowych (próba sondażu)*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX w. Studia*, red. R. Czepulis-Rastenis, PWN, Warszawa 1983, t. 3, s. 195–207.

29 Zob. K. Śmiechowski, *Łódź przełomu wieków XIX i XX – miasto robotników?*, [w:] *Robotnicy Łodzi drugiej połowy XIX wieku – nowe kierunki badawcze*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016, s. 13–47.

30 A. Żarnowska, *Próby kształtowania autowizerunku w wielkomiejskiej opinii publicznej. Przedsiębiorcy Warszawy i Łodzi na przełomie XIX i XX w.*, „Przegląd Historyczny” 2004, t. XCV, s. 195–211.

31 O autostereotypie łódzkiej inteligencji XIX wieku zob. M. Iwańska, *W poszukiwaniu inteligenckiej tożsamości w XIX wieku. Przykład łódzki*, [w:] *Historia – mentalność – tożsamość. Studia z historii, historii historiografii i metodologii historii*, Instytut Historii UAM, Poznań 2010, s. 261–273.

poziomie wymagało bowiem ich posiadania i mieściło się w możliwościach finansowych przeciętnego adwokata czy praktykującego lekarza (ci mieli oczywiście czysto zawodowe kontakty z proletariatem, które z czasem pozwoliły im na podejmowanie szczególnego wysiłku w walce o poprawę stanu higieny w mieście³²). Dziennikarze nie byli oczywiście aż tak dobrze sytuowani, i oni jednak starali się prowadzić życie na odpowiednim poziomie, korespondującym z innymi reprezentantami wolnych zawodów. Znamienne zresztą, „Goniec Łódzki”, w którego redakcji pracowali wówczas Glisczyński z Mieszkowskim, przekonywał w 1898 r., że „na klasę tę łodzianie ze sfer innych dość długo prawie wcale nie zwracali uwagi”³³. Było to stwierdzenie dość znamienne jak na warunki miasta, którego ludność w większości składała się właśnie z robotnic i robotników różnych narodowości i wyznań. Na tym tle nie dziwią trudności, z jakimi miał spotkać się w Łodzi wyimaginowany korespondent z Portugalii. Gdy już dotarł do celu, miał usłyszeć od przedstawicieli miejscowej śmietanki, że poznanie tego miasta było zadaniem niełatwym. „Powoli gorący panie Portugalczyk powoli! W jednym dniu chciałbyś bracie poznać nas i Łódź całą. A Łódź to nie byle co – my siedzimy już tutaj po lat dwadzieścia i jeszcze jej dobrze nie znamy” – przekonowali łódzcy interlokutorzy reportera³⁴.

Podejmowane od przełomu wieków inicjatywy mające na celu bliższe poznanie „najważniejszych mieszkańców Łodzi”, jak określono robotników w innym z artykułów, zaczęły przynosić plony już przed pierwszą wojną światową, by wydać w okresie międzywojennym nie tylko doskonałe świadectwa pisane przez przedstawicieli inteligencji, by wspomnieć tylko poetkę Marię Przedborską³⁵, jak i pierwsze utwory literackie autorstwa osób wyrastających w robotniczym środowisku Łodzi, w szczególności zaś twórczość Konstantego Dobrzyńskiego. Wynika z tego, że aura tajemniczości, jaka towarzyszyła pierwszym reportażom z Łodzi, nie była jedynie konwencją literacką, ale brała się po części z obiektywnych przesłanek. Łódź nie dość, że różniła się znacząco od innych środowisk miejskich w Królestwie Polskim, była też miastem dość trudnym po poznania, wymagającym determinacji i wielu lat spędzonych na łódzkim bruku. Ludzie, którzy niewątpliwie mieli sporą wiedzę o mieście i jego problemach, jak Glisczyński, Gorski czy Mieszkowski, mieli prawo do odczuwania rzeczywistej konfuzji, wynikającej z własnych niedostatków wiedzy, jak i z ignorancji względem miasta, jaką okazywały jej opinio-twórcze elity warszawskie. Apogeum tej ignorancji, wynikającej także ze strachu przed „obcością” bynajmniej nie dla wszystkich „polskiego” Manchesteru stanowiły całkiem liczne głosy odmawiające miastu aspiracji do bycia stolicą guberni.

32 J. Sadowska, *Łódź – ośrodkiem rozwoju nauk lekarskich na przełomie XIX i XX wieku*, „Medycyna Nowożytna” 2004, t. 11, nr 1, s. 113–126.

33 *Robotnicy łódzcy*, „Goniec Łódzki” 02.04.1898, nr 40, s. 1

34 *Z Portugalii*, „Goniec Łódzki” 22.03.1908, nr 136, s. 2.

35 M. Madejska, *Maria Przedborska. Poetka z inspekcji pracy*, „Herito” 2019, nr 34.

Dyskurs kreowany w Łodzi, poza próbą odpowiedzi na ten brak zainteresowania, był także swoistym doświadczeniem przemysłowej nowoczesności miejskiej, które różniło się dość mocno od tego, jak wyglądał ówczesny horyzont poznawczy królewickich elit. Mniejsze, mające lokalne i regionalne znaczenie ośrodki przemysłowe można traktować jako wcielenie globalnej nowoczesności; nie jako wyjątek, ale właśnie jako regułę. W takich „zwyczajnych miastach” nowoczesność działa się „na co dzień”, jej kształt wykuwał się w codziennych praktykach, a idee i wizje zderzały się z twardym, ulicznym brukiem³⁶.

Rozprawiwszy się z zagadnieniem ignorancji, zajmijmy się bliżej przyczynami stojącymi za orientalizacją analizowanych reportaży. Wspomniany na początku tego eseju Portugalczyk nie pojawił się na kartach łódzkiej prasy przypadkowo. Przeciwnie, przywołanie wyimaginowanego korespondenta z najbardziej na zachód wysuniętego krańca Europy miało swoje głębokie uzasadnienie. Nadawało w oczywisty sposób całej serii „listów” wymiaru komizmu, ale jednocześnie stanowiło zabieg sam w sobie dość ciekawy – oto Łódź jawiła się jako miejsce egzotyczne z perspektywy kraju, który sam w sobie stanowił *terra incognita* dla polskich czytelników. Warto dodać, że Portugalia była wówczas państwem wprawdzie kolonialnym, ale jeszcze bardziej zacofanym niż ziemie polskie. Aż do lat siedemdziesiątych XX wieku i „rewolucji goździków” borykała się, podobnie jak Polska do 1945 r., z ogromnym analfabetyzmem. Jeśli więc Portugalczyk miał wytykać swoim czytelnikom poziom absurdów asynchronicznego rozwoju Łodzi, to jakże kiepską musiała być w oczach redaktorów „Kuriera Łódzkiego” kondycja ich miasta? Orientalizacja opowieści o Łodzi była przedmiotem zainteresowania Wiktora Marca i Agaty Zysiak, którzy postawili tezę, że Łódź „została odsunięta od rozważań jako przypadek polskiej industrializacji, a ostatecznie wykluczona jako obca i właściwie zorientalizowana” i sprowadzona do roli ciekawostki, „obiektu turystycznej, naukowej lub zwykłej antropologicznej eksploracji”. Będąc wyspą kapitalizmu pośrodku rolniczego, „zacofanego” kraju, stała się symbolem tego, co niecywilizowane i „inne”³⁷. Zgadzając się co do zasady z tą obserwacją muszę zastrzec jednak, że była to w sporej mierze autoironia, bo autorami reportaży z Łodzi bywali nie tylko przyjezdni, lecz także, jak już wspomniano, ludzie bądź z Łodzią związani, bądź ją dobrze znający. Była ona wreszcie tylko częściowo skierowana do odbiorców z zewnątrz, ponieważ opisy miasta chętnie zamawiały, bądź przedrukowywały, także łódzkie, lokalne gazety, niekiedy z nimi polemizując albo wytykając ich autorom błędy³⁸.

³⁶ A. Zysiak, K. Śmiechowski, K. Piskala, J. Burski, W. Marzec, K. Kaźmierska, J. Burski, dz. cyt., s. 13.

³⁷ W. Marzec, A. Zysiak, *«Journalists Discovered Łódź like Columbus.»* ..., s. 242–243.

³⁸ Tak było w przypadku *Manszesteru polskiego* H. Vimarda i jego przedruku na łamach „Rozwoju”.

Wróćmy do naszego Portugalczyka. Refleksje z Łodzi korespondent zaczął od podróży, która miała przebiegać niestety nie bez zakłóceń. „Okolice zapewne z racji zastępów nieciekawe, ciągła równina i co 10 minut jedna stacja brudniejsza od drugiej”, przekonywał reporter, zwracając uwagę na zadziwiające podobieństwa między obserwowanym zza szyby wagonu kolejowego Polską a daleką Portugalią. Spoziwem łączącym oba te odległe przecież kraje był oczywiście wspomniany już brud: „niechlujstwo i brud w wagonach, przypomina zupełnie naszą ukochaną Portugalie” – pisał Pruto³⁹. Podobnie jak to miało miejsce w relacji Prutta vel Pinty, bardzo często teksty te rozpoczynały się od opisu podróży koleją, co – na co słusznie zwracała uwagę Karolina Kołodziej – miało nie tylko symbolizować podróż jako taką, ale i stanowić rytuał przejścia z dobrze znanego świata, reprezentowanego choćby przez Warszawę, do przemysłowego potwora znanego szerzej jako Łódź⁴⁰. Adolf Starkman pisał o „ślimaczym” pociągu ciągnącym podróżnych z Kuluszek do Łodzi. Glisczyński i Mieszkowski swą opowieść zaczynali od opisu świstu lokomotywy i głosu kolejowego dzwonka. Gorski pisał o brudnym, ciasnym i nędznym dworcu, który „źle wpłynął na psychikę żadnych wrażeń przyjezdnych”⁴¹. Temat ten rozwinęli Glisczyński i Mieszkowski w swym drugim reportażu dotyczącym Łodzi, kiedy nazwali go „stacją najohydniejszą niewątpliwie w całym państwie”, a obszerny opis tego przybytku skwitowali w następujący sposób: „z szerokich, a długich jak wieczność schodów rozgląda się przybyśz po dworcu owym, z którego dopiero co się z takim trudem wydostał. Spojrzał i nie zbudował się. Ani wielkości miasta, ani bogactwa kolei nie reprezentuje ten budynek zbyt korzystnie”⁴².

Gdy reporterzy wysiedli już na fabrycznym (ciekawe, że w ogóle nie uwzględniano w tych opowieściach Dworca Kaliskiego, może dlatego, że nie było go za co krytykować), rozpoczynali swoją opowieść o dziwnym, egzotycznym mieście. Krajoznawca de Verdmon-Jacques malował portret Łodzi poprzez pryzmat kolejnych miejsc. Zatrzymując się przy największych łódzkich fabrykach oraz innych ważnych punktach na mapie miasta opowiadał ich historię, przytaczał różnorakie opowieści na ich temat oraz formułował własne spostrzeżenia. O Piotrkowskiej – głównej arterii miasta – pisał na przykład:

Dziś zbudowana szczerlnie wspaniałymi placami lub kamienicami, ozdobionymi szeregiem eleganckich sklepów, jeszcze przed czterdziestoma laty była prawie tylko szosą, przy której widniały z obu stron zwykłe rowy przydrożne, zarośnięte trawą i napełnione cuchnącymi ściekami z fabryk⁴³.

³⁹ Z *Portugalii*, „Goniec Łódzki” 22.03.1908, nr 136, s. 2.

⁴⁰ K. Kołodziej, *Między „Ziemią Obiecana” a „Złym Miastem”*, s. 256–257.

⁴¹ S. Gorski, *Łódź spótczesna*, s. 9.

⁴² X.Y.Z., *Łódź w obrazkach*, cz. V, „Goniec Łódzki” z dn. 16.04.1898, s. 2–3.

⁴³ L. de Verdmon Jacques, dz. cyt., s. 31.

Spostrzeżenia dotyczące „kilku typów miejskich z ulic Łodzi”, czyli mieszkańców miasta, autor zawarł dopiero na końcu swej opowieści, opierając się przy tym na utartych już, obiegowych opiniach.

Teksty na ogół zaczynały się od sformułowania generalnych, stereotypowych ocen dotyczących Łodzi – dla Gliszczyńskiego i Mieszkowskiego stanowiła miasto, w którym: „wszystko oparte jest na obliczeniu, [...] cyfra zastępuje natchnienie, a rachunek starcza za poemat”⁴⁴. Podobnie Starkman uważał, że w Łodzi: „wszyscy [...] dążą do jednego celu: do zdobycia wykwintniejszego bytu i większej ilości pieniędzy, nikt tu nie posiada większych pragnień, nie ma tu idealnych polotów, szlachetniejszych dążeń, świętych ogników myśli i natchnienia”⁴⁵. Zarówno zresztą profile umysłowe, jak i moralność łodzian nie wzbudzały zachwytu prasy. Gorski nazwał nawet miasto „stolicą oszustw i nadużyć na naszej ziemi”⁴⁶. Mieszkańcy miasta mieli łączyć w sobie najgorsze cechy społeczeństwa kapitalistycznego – bezwzględną pogoń za zyskiem z jednej strony; z drugiej zaś skłonność do demoralizacji i konfliktów z prawem. Skutkiem tego w Łodzi panować miała olbrzymia przestępczość, a gorszące z obyczajowego punktu widzenia zachowania miały być na porządku dziennym. Symbolem tego upadku stało się wielkie przedmieście Łodzi, Bałuty. Skalę problemów społecznych pogłębiało olbrzymie rozwarstwienie, które wynosiło do rangi milionerów „królików” bawelnianych, przedstawianych na ogół jako niekulturalnych parweniuszy; z drugiej zaś, w szczególności w obliczu kryzysów czyniło z robotników fabrycznych rzeszę głodujących nędzarzy.

„Polski Manchester” nie był bowiem w polskim dyskursie przedstawiany opinii publicznej jako wzór do naśladowania. Nie bez przesady można napisać, że aż do przełomu wieków była miastem „obcym”, postrzeganym jako toksyczna, niemiecko-żydowska narośl na polskiej ziemi (nasuwa się tutaj skojarzenie z Reymontem, który określił Łódź w *Ziemi obiecanej* mianem polipa). Wielonarodowy charakter miasta traktowano jednak nie tylko jako osobliwość, lecz przede wszystkim jako zagrożenie. Obawiano się, że silna i dobrze zorganizowana społeczność niemiecka, złożona – jak sądzono – głównie z przemysłowców i majstrów fabrycznych, zgermanizuje z czasem stojącą niżej w hierarchii społecznej, w przeważającej mierze rodzimą, warstwę robotników fabrycznych. Łódzkich Niemców oskarżano na wyrost o zapędy germanizatorskie, nie wahano się też przed używaniem w stosunku do nich określenia „hakatyzm”. Jednocześnie dominującym było przekonanie o niemożności asymilacji tej grupy narodowościowej. Od ludności żydowskiej – podobnie jak w skali całego Królestwa – oczekiwano natomiast właśnie asymilacji, ubolewając z powodu jej gospodarczych związków z Niemcami. Osobliwość

⁴⁴ X.Y.Z., *Łódź – miasto i ludzie*, s. 9–10.

⁴⁵ A. Starkman, dz. cyt., s. 40.

⁴⁶ S. Gorski, dz. cyt., s. 53.

stanowiła grupa łodzian nie identyfikująca się w pełni z żadną z trzech wielkich kultur. „Lodzermensche” traktowani byli z nieufnością, jednocześnie zaś podkreślano, że rozpad poczucia narodowego miał iść u nich w parze z ogólnym upadkiem moralności i skoncentrowaniem na dorabianiu się fortuny⁴⁷. „Lodzermensche”, bardziej wymyśleni niż realnie istniejący, szczerze interesowali twórców reportaży, choć przecież wielokulturowość Łodzi i jej nieoczywiste konsekwencje same w sobie nie były niczym szczególnym. Szczególne były jednak wzajemne stosunki między trzema nacjami stanowiącymi triadę determinującą oblicze miasta. W 1889 r. łódzki korespondent „Przeglądu Tygodniowego” postawił tezę, że „Łódź jest siedliskiem niemczyzny w całym kraju”⁴⁸ i podobny ton myślenia przewijał się na kartach poświęconej miastu publicystyki aż do I wojny światowej. Vimard przekonywał, że „Niemiec jest panem Łodzi”. O ile jednak klasyczna formuła „Lodzermenscha”, ukształtowana pod koniec XIX w., zakładała, że byli to, jak pisał Stefan Gorski, ludzie, których „pierwotną ojczyzną były Niemcy”, z czasem „ojczyznę znaleźli na gruncie łódzkim, tu zdobyli byt i stanowiska, przywiązali się do miasta”⁴⁹, to w praktyce – na co zwracała uwagę Karolina Kołodziej – figura ta łączyła w sobie cechy wszystkich nacji zamieszkujących Łódź⁵⁰. W tym kontekście ciekawą obserwację zamieścił nasz Portugalczyk Pinto, zdaniem którego:

Bułgar średnio-konserwatywny, mało postępowy i noszący brodę krótszą od włosów lub na odwrót – zawsze nazywa się Bułgarem. Abisyńczy noszący majtki w czerwone paski lub także białe, [...] postępują zawsze solidarnie, gdy idzie o interes narodowy. [...] Tak dzieje się wszędzie z wyjątkiem... Łodzi. Różniczkowanie pojęć i przekonań doprowadziło do tego, że o należeniu do narodowości stanowią wyłącznie przekonania partyjne⁵¹.

Charakterystyczne, że słowa te napisano tuż po rewolucji 1905 r., kiedy to społeczeństwo Łodzi było zaiste bardzo podzielone i spolaryzowane. Jak widać, w odróżnieniu od choćby Warszawy, podziały te nie przebiegały jednoznacznie po linii narodowościowej⁵².

Łódź była postrzegana jako miasto prowincjonalne⁵³. Pisano wielokrotnie, że stoi ona „na czele miast prowincjonalnych”. Dzieliła więc przekonanie stołecznej

47 K. Śmiechowski, *Z perspektywy stolicy*, s. 124–125.

48 Tamże, s. 96.

49 S. Gorski, dz. cyt., s. 21–22.

50 K. Kołodziej, *Między „Ziemią Obiecana” a „Złym Miastem”*, s. 258.

51 *Portugalczyk o Łodzi*, dodatek do „Kuriera Łódzkiego” z 29.03.1908, nr 146.

52 A. Zysiak et al., *Z bawełny i dymu. Łódź – miasto przemysłowe i dyskursy asynchronicznej nowoczesności 1897–1994*, s. 79–88.

53 Zob. J. Chańko, *Łódź XIX i XX wieku – miasto prowincjonalne?*, „Rocznik Łódzki” 1998, t. XLV, s. 81–90.

inteligencji o prowincjonalnym marazmie, paraliżującym wszelkie inicjatywy społeczne i kulturalne. Opisy miasta miały za zadanie przełamać ten stereotyp, tak krzywdzący dla polskiej inteligencji zamieszkującej przemysłowe miasto. Zarazem podkreślać miały ciężkie warunki, w jakich przyszło pracować ludziom pokroju Bartkiewicza, twórcy „salonu artystycznego” czy redaktorom gazet z trudem utrzymujących (do czasów rewolucji 1905 r.) grono kilku tysięcy prenumeratorów w kilkuset tysięcznym mieście. Pisał o tym i nasz Portugalczyk. W jednym z jego „listów” pojawiła się postać lokalnego redaktora, niejakiego Grzmotnickiego⁵⁴, który żalił się Pincie, że „takiego weterana społecznego, jakim ja jestem, nie popiera wcale”⁵⁵. Ale już w kolejnej korespondencji Pinto przekonywał, że łodzianie mieli wcale nie być aż tak bezduszni i obojętni, jak ich malowano. „Zdawać by się mogło, że w Łodzi, siedzibie wielkiego kapitału i większej jeszcze nędzy, ciągłej pogoni za złotem i chlebem” – pisał Portugalczyk – „nie znajdziesz ludzi zdolnych i chętnych do pracy dla maluczkich, upośledzonych, pracy dla dobra społeczeństwa. Tymczasem tak nie jest” – dodawał, po czym wymieniał różne stowarzyszenia powstałe po rewolucji i inne przejawy życia kulturalnego miasta⁵⁶.

Analizowane teksty były jednak dobrym źródłem ukazującym oblicze stosunków panujących w Łodzi na przełomie XIX i XX wieku, zaryzykuję nawet tezę, że poza oddawaniem subiektywnego doświadczenia miasta przez ich autorów, swoistej „lektury” miasta⁵⁷, posiadały one największą wartość dokumentacyjną właśnie jako opisy życia społecznego „polskiego Manchesteru”. Reportażysty, jak przystało na przedstawicieli inteligencji, przywiązywali do tej sfery życia miasta bardzo dużo uwagi. Źródła te dobrze pokazywały też ewolucję, jaką przechodziło wówczas miasto. Piszący w latach dziewięćdziesiątych Starkman twierdził kategorycznie, że „ci, którzy oprócz bytu dla ciała, chcieliby znaleźć w Łodzi odrobinę pokarmu dla spragnionego ducha, odwracają się od tego miasta ze zniechęceniem, ze wstrętem nawet...”⁵⁸. W połowie lat dziewięćdziesiątych Gliszczyński z Mieszkowskim żalili się, że:

księgowstręt stanowi jedną z najwięcej rozpowszechnionych chorób inteligencji łódzkiej. Ujemny ten objaw, właściwy zaśnieźniałej prowincji w ogóle, wywołują, a raczej potęgują w mieście naszym uciążliwe warunki obowiązkowej pracy

⁵⁴ Prawdopodobnie jest to karykatura redaktora „Rozwoju” Wiktora Czajewskiego.

⁵⁵ *Z Portugalii*, „Goniec Łódzki” 22.03.1908, nr 136, s. 2.

⁵⁶ *Portugalczyk o Łodzi*, „Kurier Łódzki” 04.04.1908, nr 157, s. 2.

⁵⁷ Na wagę tego rodzaju poznania zwracał uwagę socjolog Andrzej Majer, który podkreślał, że miasto tak jak dzieło literackie podlega ciągłej „lekturze”. A. Majer, *Lektura miasta*, [w:] *Zbiorowości terytorialne i więzi społeczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995, s. 82–102.

⁵⁸ A. Starkman, dz. cyt., s. 39.

inteligenta. Trudno wymagać umysłowych rozrywek od ludzi pracujących po 10-12 godzin dziennie⁵⁹.

Pinto, piszący kilkanaście lat później, przekonywał jednak, że:

[...] tutaj niejeden oddaje i papieżowi, i księdzu co im się słusznie należy i potrafi w zupełności pogodzić obowiązki fabrykanta, członka rady zarządzającej, inżyniera, adwokata, lekarza, urzędnika kantorowego z obowiązkami męża, kochanka, ojca i członka całego społeczeństwa. To też praca umysłowa wre tu na całej linii, w dni zwykłe w fabrykach i biurach, w wieczorem i w niedzielę w instytucjach kulturalnych⁶⁰.

Tak jak wspomniałem wcześniej, znacznie trudniej było dotrzeć pod proletariackie strzechy albo w mury fabryk. Tymczasem drugi poziom krytyki Łodzi jako ośrodka przemysłowego, występujący w stołecznej prasie, wynikał z ogólnych cech gospodarki kapitalistycznej. Jego emanacją była krytyka wszelkiego rodzaju nadużyć na niwie przemysłu, przyjmujących szeroki katalog postaci od słynnych podpań fabryk po niejednokrotnie bezwzględny wyzysk robotników. Spośród analizowanych relacji i reportaży rzuca się w oczy opis środowisk robotniczych zamieszczony w szkicu *Łódź – miasto i ludzie*. Gliszczyński i Mieszkowski dużo uwagi poświęcili życiu tej największej, a jednocześnie dość anonimowej rzeszy mieszkańców miasta. Opisywali ich trudne warunki pracy, nędzne mieszkania, obyczaje panujące w przemyśle na czele z tzw. „wkupnym” – czyli „wkupywaniem” się młodego robotnika w łaski starszych. Dużo uwagi poświęcili zagrożeniu demoralizacji towarzyszącemu pracy w fabrykach. Na koniec zaś dość szczegółowo opisali spotykane na terenie Łodzi sposoby zabezpieczenia socjalnego robotników. Opis robotników stanowi bodaj najbardziej wartościowy element całej twórczości Gliszczyńskiego i Mieszkowskiego⁶¹. Z bardziej usystematyzowanej perspektywy starał się o tej grupie pisać Gorski, którego interesowało m.in. to jak wygląda budżet robotniczy oraz czym odżywiają się robotnicy. I on jednak nie umiał wyjść poza stereotypowe wyobrażenie o najliczniejszej grupie mieszkańców Łodzi. Na łamach „obrazków i szkiców publicystycznych” można spotkać więc sformułowania o tym, że „moralność w ogóle nie zajmuje pierwszego miejsca w Łodzi, zwłaszcza mówiąc o moralności w ścisłym tego słowa znaczeniu; dałoby się dość dużo na ten temat napisać traktat o robotnicach fabrycznych”⁶².

Jak zatem widać, choć analizowane reportaże i opisy Łodzi miały na celu przełamanie ignorancji w sprawach miasta, same w sobie pełniły funkcję dość

⁵⁹ X.Y.Z., *Łódź miasto i ludzie*, s. 38.

⁶⁰ Portugalczyk o Łodzi, „Kurier Łódzki” 04.04.1908, nr 157, s. 2.

⁶¹ X.Y.Z., *Łódź – miasto i ludzie*, s. 23–32.

⁶² S. Gorski, dz. cyt., s. 54.

paradoksalną. Zawierały szereg cennych, interesujących spostrzeżeń ich autorów, przenoszą nas do dziś w pewną wirtualną podróż w Łódź sprzed stu lat. Jednocześnie zaś, co starałem się wykazać, powielają one obowiązujący wówczas negatywny stereotyp Łodzi jako pewnej osobliwości na mapie Królestwa Polskiego – miasta obcego, nieco tajemniczego, szokującego swą odmiennością i nieporównywalnością z innymi ośrodkami miejskimi owych czasów, z Warszawą na czele; zarazem zaś miasta groźnego i wzbudzającego nieufność. Miasta, które – stanowiąc jedyny na ziemiach Królestwa w pełni rozwinięty ośrodek wielkiego przemysłu, chcąc nie chcąc, stało się też egzemplifikacją wszystkich złych cech XIX-wiecznego kapitalizmu. Autorzy poszczególnych tekstów odwoływali się do historii Łodzi, po czym charakteryzowali jego mieszkańców, akcentując ich odmienność na tle stolicy czy też innych większych ośrodków. Stworzone przez nich teksty są z punktu widzenia historyka źródłami, do których należy podchodzić z sympatią, ale i ostrożnością. Ich analiza wymaga zrozumienia głębszego kontekstu i praktyk dyskursywnych stosowanych przez ówczesną prasę. Wymaga także bliższego poznania ograniczeń i idiosynkrazji ich autorów, którzy, choć starali się stworzyć jak najlepsze obrazy i szkice z życia Łodzi, często bywali tendencyjni bądź niedoinformowani. Zarazem, co jak sądzę umyka wielu badaczom analizującym te teksty, ci z nich, którzy byli łodzianami, dość dramatycznie zabiegali o uznanie własnej widzialności w oczach czytelnika. Istniejemy – chciała mówić łódzka kolonia inteligencka – na przekór zarówno trudnym warunkom panującym w tak dziwnym mieście, jak i ciągłego lekceważenia jej przez stolicę. Czy przyjęta przez autorów tych tekstów strategia przynosiła zamierzony skutek, czy raczej jeszcze bardziej umacniała przekonanie o symbolicznej „obcości” Łodzi w polskim imaginariusium narodowym, czytelnicy muszą rozstrzygnąć sami.

Mauricio Pinto vel Prutto, a raczej ten, kto ukrywał się pod tym pseudonimem, napisał łącznie cztery teksty dla redakcji „Kuriera Łódzkiego”. Nie udało mu się w nich scharakteryzować innych warstw społecznych w Łodzi poza inteligencją. Żegnał się obserwacjami o rosnącej sile syjonizmu i zapowiedzią kolejnego listu, do którego nigdy nie doszło.

W razie jakiego wypadku – pisał – umieśćcie duży nekrolog i postarajcie się o wysłanie ze dwóch krążowników do Łodzi, celem zademonstrowania przed łódzkimi mieszkańcami powagi rządu portugalskiego, aby wiedzieli, jak się szanuje prawdomównych sprawozdawców dziennikarskich na świecie⁶³.

Krążowniki okazały się jednak niepotrzebne, choć ciekawe, czy dopłynęłyby do Łodzi Bzurą, czy jednak Nerem. Całość od początku do końca okazała się jedynie niepozbawionym trafnych spostrzeżeń żartem redakcji łódzkiego „Kuriera”.

⁶³ *Portugalczyk o Łodzi*, „Kurier Łódzki” 05.04.1908, nr 158, s. 2.

Bibliografia

- Bartkiewicz Zygmunt, *Złe miasto: obrazy z 1907 roku*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911.
- „Budzi się Łódź...” *Obrazy miasta w literaturze do 1939 roku. Antologia*, red. Katarzyna Badowska, Tomasz Cieślak, Krystyna Pietrych, Piotr Pietrych, Krystyna Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- „Budzi się Łódź...” *Obrazy miasta – między literaturą a publicystyką. Antologia cz. II*, red. Karolina Kołodziej, Monika Kucner, Anna Warda, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2022.
- Cieślak Tomasz, *Łódź. Szkice o literaturze, przestrzeni i historii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.
- Damski Przemysław Piotr, *Wydarzenia rewolucyjne w Łodzi w 1905 roku w świetle amerykańskiej prasy i korespondencji dyplomatycznej*, [w:] *Łódzkie drogi do niepodległości 1905–1918*, red. J. Żelazko, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa–Łódź 2020, s. 11–26.
- Fiszbak Jolanta, *Mity „ziemi obiecanej” w regionalnej literaturze Łodzi. Między grą wyobraźni, fikcją literacką a historią*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013. <https://doi.org/10.18778/7525-859-2>
- Frejdlch Konrad, *Uśmiech Ariadny : antologia reportażu łódzkiego : od Oskara Flat-ta do Andrzeja Makowieckiego*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973.
- Gorski Stefan, *Łódź społeczna: Obrazki i szkice publicystyczne*, Rychliński i Wegner, Warszawa 1904.
- Iwańska Marzena, *W poszukiwaniu inteligenckiej tożsamości w XIX wieku. Przykład łódzki*, [w:] *Historia – mentalność – tożsamość. Studia z historii, historii historiografii i metodologii historii*, Instytut Historii UAM, Poznań 2010, s. 261–273.
- Janus Karolina, *Oryginalny dokument literacki z życia dawnej Łodzi – cykl Antoniego Sygietyńskiego Znasz-li ten kraj?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2006, t. 9, s. 169–180. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.06.12>
- Kołodziej Karolina, *Między „Ziemią Obiecaną” a „Złym Miastem” – cała(?) prawda o Łodzi w publicystyce i prasie warszawskiej*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2008, t. 10, s. 253–272.
- Kołodziej Karolina, *Między „Ziemią Obiecaną” a „Złym Miastem” – cała(?) prawda o Łodzi w publicystyce i prasie warszawskiej, cz. 2*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2010, t. 13, s. 177–188
- Kołodziej Karolina, *Obraz Łodzi w piśmiennictwie pozytywistyczno-młodopolskim*, Piktór, Łódź 2009.
- Łódź, która przeminęła w publicystyce i prozie: (antologia)*, red. P. Boczkowski, eConn, Łódź 2008.
- Madejska Marta, Maria Przedborska. *Poetka z inspekcji pracy*, „Herito”, 2019, nr 34.

- Majer Andrzej, *Lektura miasta*, [w:] *Zbiorowości terytorialne i więzi społeczne*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1995, s. 82–102.
- Marzec Wiktor, Zysiak Agata, "Journalists Discovered Łódź like Columbus." *Orientalizing Capitalism in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century Polish Modernization Debates*, „Canadian-American Slavic Studies” 2016, t. 50, s. 213–243. <https://doi.org/10.1163/22102396-05002007>
- Sadowska Jolanta, *Łódź – ośrodkiem rozwoju nauk lekarskich na przełomie XIX i XX wieku*, „Medycyna Nowożytna” 2004, t. 11, nr 1, s. 113–126.
- Said Eduard W., *Orientalism*, Vintage Books, New York 1978.
- Starkman Adolf, *Łódź i łodzianie (szkic społeczno-obyczajowy)*, [w:] *Łódź, która przeminęła w publicystyce i prozie*, Piktór, Łódź 2008, s. 39–44.
- Sztachelska Jolanta, *Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2023, nr 4, s. 153–170.
- Szwarc Andrzej, *Inteligencja warszawska i prowincjonalna w świetle własnych opinii z lat powojennych (próba sondażu)*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX w. Studia*, red. Ryszarda Czepulis-Rastenis, PWN, Warszawa 1983, t. 3, s. 195–207.
- Śmiechowski Kamil, *Czas przełomu (1897–1914)*, [w:] *Łódź poprzez wieki*, red. J. Kita, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023, t. 2: 1820–1914, s. 123–161.
- Śmiechowski Kamil, *Łódzka wizja postępu. Oblicze społeczno-ideowe „Gońca Łódzkiego”, „Kuriera Łódzkiego” i „Nowego Kuriera Łódzkiego” w latach 1898–1914*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2014.
- Śmiechowski Kamil, *Łódź przełomu wieków XIX i XX – miasto robotników?*, [w:] *Robotnicy Łodzi drugiej połowy XIX wieku – nowe kierunki badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 13–47. <https://doi.org/10.18778/8088-449-6>
- Śmiechowski Kamil, *Z perspektywy stolicy. Łódź okiem warszawskich tygodników społeczno-kulturalnych (1881–1905)*, Ibidem, Łódź 2012.
- Timkovskij-Kostin Iwan, *Miasto proletariuszów (Łódź)*, S. Zutto, Łódź 1907.
- de Verdmon Jacques Leonard., *Łódź (w dwóch odczytach)*, Wydawnictwo Stanisława Graeve, Warszawa 1909, t. IV i V, Biblioteczka Krajoznawcza.
- X.Y.Z. (Gliszczyński Artur, Mieszkowski Antoni), *Łódź miasto i ludzie*, Nakładem Bolesława Londyńskiego, Łódź 1894.
- Zysiak Agata, Śmiechowski Kamil, Piskała Kamil, Marzec Wiktor, Kaźmierska Kaja, Burski Jacek, *Z bawełny i dymu. Łódź – miasto przemysłowe i dyskursy asynchronicznej nowoczesności 1897–1994*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, Interdyscyplinarne Studia Miejskie. <https://doi.org/10.18778/8220-612-8>
- Żarnowska Anna, *Próby kształtowania autowizerunku w wielkomiejskiej opinii publicznej. Przedsiębiorcy Warszawy i Łodzi na przełomie XIX i XX w.*, „Przegląd Historyczny” 2004, t. XCV, s. 195–211.

Kamil Śmiechowski, doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu Łódzkiego w Katedrze Historii Polski XIX wieku. Zajmuje się historią społeczną XIX–XX wieku, rolą industrializacji i urbanizacji w historii Polski, analizą historyczną dyskursu prasowego, historią Łodzi. Ostatnie publikacje:

- 1) *Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość Łodzi*. T. 1. *Historia i tożsamość miasta przemysłowego. Zbiór studiów z okazji 200 lat Łodzi przemysłowej*, red. K. Śmiechowski, Łódź 2022.
- 2) K. Śmiechowski, *Commemoration of the 1905 Revolution in the industrial city. The case of Łódź*, „Acta Poloniae Historica” 2022, t. 126, s. 67–87.
- 3) K. Śmiechowski, *Kwestie miejskie. Dyskusja o problemach i przyszłości miast w Królestwie Polskim 1905–1915*, Łódź 2020.

Dorota Samborska-Kukuć*

 <https://orcid.org/0000-0002-1943-6694>

Czy Reymont szukał Ziemi obiecanej w Bawelnie i Wśród kąkolu?

Streszczenie

O domniemanym oddziaływaniu na *Ziemię obiecaną* dwóch, przedreymontowskich powieści łódzkich – *Wśród kąkolu* oraz *Bawelny*, wspomniano w pracach poświęconych dziełu Reymonta. Wzmianki te jednak miały charakter zdawkowy, a badacze powtarzali je bez głębszych refleksji i rozwinięć. Artykuł wypełnia lukę badawczą poprzez umocowanie powieści Reymonta w wielu kontekstach wpływających na jej genezę oraz wiążących się z tym ech polekturowych utworów Marrené-Morzkowskiej i Kosiakiewicza.

W artykule podaje się siedem źródeł inspiracji *Ziemi obiecanej*, z których rozwija się szczególnie ewentualne wpływy jej poprzedniczek poprzez porównanie deskrypcji miasta w inicjowaniu jego opisu, wyglądu ulic oraz kreowaniu fabryk. Wskazuje się również na pokrewieństwa epizodów i powinowactwa bohaterów, jak również na znaczące różnice np. w statusie narratora.

Wnioski nie są jednoznaczne. Prześledzenie zbieżności *Ziemi obiecanej* i *Wśród kąkolu* pozwala na uznanie ich wspólnych miejsc, głównie tożsamy opisów z identycznymi środkami ekspresji. Związków powieści Reymonta z *Bawelną* – słabszych i dalekich – można dopatrzeć się jedynie w niektórych pobocznych

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: dorota.samborska@uni.lodz.pl

wątkach i rysach postaci. Nie można z pewnością orzec, czy są to intertekstualia świadome, czy też na kształt *Ziemi obiecanej* wpłynęła sama Łódź, która w podobny sposób zainspirowała Marrené-Morzkowską i Kosiakiewicza.

Słowa kluczowe: Reymont, *Ziemia obiecana*, Marrené-Morzkowska, *Wśród kąkolu*, Kosiakiewicz, *Bawełna*

Did Reymont Seek the *Promised Land* in *Bawełna* and *Wśród kąkolu*?

Summary

The alleged influence on the *Promised Land* of two Łódź novels written before Reymont; *Among the Tares* and *Cotton* – was written about in works devoted to Reymont's work. However, these mentions were laconic and researchers repeated them without deeper reflections or elaborations. The article fills the research gap by presenting Reymont's novel in many contexts that influence its genesis and the related echoes of Marrené-Morzkowska's and Kosiakiewicz's post-reading works.

The article provides seven sources of inspiration for *The Promised Land*, from which the possible influences of previous works are developed by comparing descriptions of the city in initiating its description, the appearance of the streets and the creation of factories. It is also pointed out that the episodes and the characters are related, as well as significant differences, e.g. in the status of the narrator.

The conclusions are not clear. Tracing the similarities between *The Promised Land* and *Among the Tares* allows us to recognize their common places, mainly identical descriptions with identical means of expression. The connections between Reymont's novel and *Cotton* – weaker and distant – can only be found in some side plots and character traits. It cannot be said with certainty whether these are conscious intertextuals or whether the shape of the *Promised Land* was influenced by Łódź itself, which inspired Marrené-Morzkowska and Kosiakiewicz in a similar way.

Keywords: Reymont, *The Promised Land*, Marrené-Morzkowska, *Among the Tares*, Kosiakiewicz, *Cotton*

Wprowadzenie

O tym, że Łódź stanowiła dla Reymonta test dla jego literackich możliwości, rodzaj artystycznej „próby ogniowej”, świadczą ekspresyjne wyznania pisarza utrwalone w korespondencji z lat 1895–1897. Lektura tych listów pozwala też na wniosek, że na zajęcie się przyszłego autora *Ziemi obiecanej* tematem łódzkim i podpisanie umowy z firmą księgarską Gebethnera i Wolffa miały wpływ, obok wyzwania literackiego, dość wysokie honorarium oraz namowy przyjaciół i znajomych. Czy Reymont był jednak gotowy na tak spektakularny eksperyment pisarski? Po pobycie w Londynie i zauroczeniu „kolosem olbrzymim”, „ogromem, jakiego nikt nie jest w stanie wyimagować sobie” i „ruchem okropnym”¹, zdał sobie sprawę ze swoich możliwości percepcyjnych, a zwłaszcza rzadkich predyspozycji ejdetycznych², pozwalających zapamiętywać złożone zestroje szczegółów, co ułatwiało konstruowanie wielowątkowych sekwencji. Jego dotychczasowe utwory – *Komediantka* i *Fermenty* – były wprawdzie przestrzennie ograniczone i statyczne, a typy bohaterów niezbyt okazałe, jednakże talent Reymonta rozwijał się bardzo szybko i samorzutnie, a pisarz potrafił już sam wyszukiwać tematy, także spoza kręgu dotychczasowych doświadczeń, i zdefiniować rodzaj epickości, która byłaby dla niego właściwa.

Reymont, pochodzący z Ziemi Łódzkiej, był w Łodzi kilkakrotnie, ale kontakty z tym miastem pozostawiały w nim zazwyczaj przykre wrażenia³, co okazało się dość istotne, bo w jakimś sensie anamnetyczne, dla powieściowego świata nasączonego niechęcią pisarza. Jakkolwiek do artystycznej kreacji „polskiego Manchesteru” zachęcali Reymonta różni jego znajomi: Marian Kiniorski, Roman Dmowski, dziennikarze „Głosu” – Jan Ludwik Popławski, Józef Karol Potocki, decydujący był niewątpliwie sam przedmiot – Łódź. Gdy przyjechał do niej wiosną 1896 r. – jako artysta – by się na miejscu przekonać, czy potencjał tego miasta odpowiada jego temperamentowi, zafascynowała go żywiołowością, nieokiełznaną dynamiką rozwoju i fenomenem, jaki ten rozwój napędzał – pieniądzem. Wabił on i przyciągał wszelki ludzki żywioł, był jak Eldorado dla spragnionych bogactwa, jak Kanaan dla szukających własnego miejsca w świecie. Trudno wyobrazić sobie większą odpowiedniość tematu dla predyspozycji pisarskich niż Łódź dla pióra ówczesnego Reymonta.

1 Określenie Reymonta w liście do brata, Franciszka Rejmenta z dnia 14 lipca 1894 r., [w:] W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, PIW, Warszawa 1975, s. 62.

2 O tych predyspozycjach Reymonta szerzej zob. B. Koc, O „*Ziemi obiecanej*” Reymonta, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa 1990, s. 16–23.

3 Zob. D. Samborska-Kukuć, *Reymonta spotkania z Łodzią*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, nr 1, s. 21–37.

Siedem inspiracji

Skąd Reymont mógł brać natchnienie i co stymulowało przestrzeń powieściową *Ziemi obiecanej*? O inspiracjach napisano dotąd niemało, rozpoznawano realia fabuły, wydobywano konteksty genezy⁴. Posiłkując się korespondencją i innymi ego-dokumentami pisarza oraz wspomnieniami o nim, usiłowano wskazywać kierunki zainteresowania się Reymonta łódzkim tematem, nadmieniano przy tym o wpływach literackich⁵ i pozaliterackich, ale nie sondowano zagadnienia w stopniu wystarczającym, czyli takim, który weryfikowałby dawniejsze hipotezy oraz zgłębiałby istotne zależności: przez autora zamierzone, ale też przypadkowe, mimowiedne.

Z pewnością więc czerpał Reymont z żywych dialogów z łódzianami toczonych w kawiarniach (w cukierni Roszkowskiego i w Victorii), a także na łódzkim bruku, wdając się w rozmowy z robotnikami, stróżami, sprzątaczkami, gdy poznawał osobiowości miasta i dawał się przenikać jego duchem. Na potwierdzenie tych inspiracji są liczne świadectwa w korespondencji, mniejszą wagę mają wspomnienia osób trzecich⁶. Trudno raczej dać wiarę apokryfom Adama Grzymały-Siedleckiego o okresowej pracy Reymonta w jednej z fabryk, gdzie miał podobno poznawać funkcjonowanie maszyn⁷. Na fantazję zakrawa też rzekome goszczenie pisarza w domach bogatych łódzkich fabrykantów⁸. Bardzo prawdopodobne jest natomiast, że wiele informacji, które wykorzystał Reymont w *Ziemi obiecanej*, pochodziło po pierwsze: z artykułów prasowych Antoniego Mieszkowskiego publikującego w „Dzienniku Łódzkim”, po drugie: z korespondencji z Łodzi Artura Gliszczyńskiego zamieszczanych w „Głosie”, po trzecie: z reportażu ich obu (XYZ, *Łódź – miasto i ludzie*, z 1894 roku), po czwarte: z kalendarza informacyjno-adresowego „Łódzianin” (tu zwłaszcza bogatym w szczegóły był cykl Zygmunta Naimskiego *Z roku na rok* oraz drobna beletrystyka), po piąte: z felietonów Władysława Rowińskiego oraz z jego prywatnych doniesień, po szóste: z listów od Melanii i Karola Łaganowskich. Te sześć wpływów wymaga osobnego, szczegółowego omówienia. Prócz nich należy wspomnieć jeszcze o przeniesieniach salonów warszawskich

4 Do najważniejszych prac w zakresie faktograficznym należą: H. Karwacka, *Wokół „Ziemi obiecanej”*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 33–58 oraz B. Koc, *O „Ziemi obiecanej” Reymonta*.

5 B. Koc za literackie inspiracje *Ziemi obiecanej* uznała *Lalkę* B. Prusa, *Trylogię* H. Sienkiewicza, *Ziemię* E. Zoli.

6 M.in. wspomnienia Juliusza Goźlińskiego, kierownika łódzkiego oddziału księgarni Gebethnera i Wolffa, zob. K. Paszkowski, *Spotkania z Reymontem i Bartkiewiczem*, „Odgłosy” 1974, nr 35, s. 8.

7 A. Grzymała-Siedlecki, *Ze wspomnień o Reymoncie*, „Kurier Poznański” 1925, nr 371, s. 18.

8 Jest to anachronizm typowy dla biografii znaczących ludzi. Reymont w roku 1896 nie był jeszcze nikim znanym.

z ich wszelkimi patologiami na grunt łódzki. Przedmiotem artykułu jest ukontekstowanie i analiza wpływu siódmego – domniemanego oddziaływania literackich poprzedniczek *Ziemi obiecanej* – *Bawelny* Wincentego Kosiakiewicza i *Wśród kąkolu* Walerii Marrené-Morzkowskiej⁹.

Poprzedniczki *Ziemi obiecanej*

Publikację *Ziemi obiecanej* rozpoczął 2 stycznia 1897 r. warszawski „Kurier Codzienny”, a w ślad za nim, po trzech tygodniach, krakowska „Nowa Reforma”. O tym, że dzieło Reymonta nie było pierwszą powieścią o Łodzi, wiedzano, i jako poprzednika wskazywano w recenzjach właśnie Kosiakiewicza, którego *Bawelnę*, wydaną dwa lata wcześniej, ogłaszała uprzednio „Gazeta Polska”¹⁰. Chyba mało kto pamiętał wówczas o *Wśród kąkolu*, powieści publikowanej w drugiej połowie 1890 r. na łamach „Biesiady Literackiej”¹¹. Trochę to dziwi, bo akcja tego utworu rozgrywa się również na łódzkim bruku i Łodzi jest w niej o wiele więcej niż w *Bawelnie*, w dodatku jest ona zdecydowanie dojrzała artystycznie niż powieść Kosiakiewicza; w recenzjach jednak nie ma o niej żadnej wzmianki. Dopiero od czasu jej odkrycia w latach siedemdziesiątych XX wieku¹² (sic!) datuje się początek badań nad dziejami i koincydencjami obu tych poprzedniczek *Ziemi obiecanej*¹³. Dominantą tych porównań jest jednak niemal wyłącznie ocena, czyli uznanie, że tematyka łódzka – w końcu XIX wieku nader frapująca – zainspirowała dwoje literatów, którym nie udało się sprostać podjętemu projektowi epickiego opisu miasta. Czy Kosiakiewicz znał *Wśród kąkolu*? Raczej mało to prawdopodobne. Jego *Bawelna* jest zupełnie inna niż *Wśród kąkolu*, w odmienny sposób ukazuje

⁹ Powieść *Wśród kąkolu* była prawie trzydziestą w dorobku Marrené-Morzkowskiej, a pierwszą – przed *Bawelną* Kosiakiewicza – o Łodzi. Wcześniej, w latach 1884–1890, pisarka współpracowała z „Dziennikiem Łódzkim”, publikując na jego łamach cykl *Listów z Warszawy*, szkice literackie *Metafory baśni* oraz *Wiktor Hugo*.

¹⁰ Odcinki *Bawelny* z podtytułem: *Powieść z życia łódzkiego* ukazywały się w 1894 roku w numerach od 4 do 114 (z przerwami), powieść następnie niezwłocznie została wydana w Petersburgu z pominięciem identyfikacji z podtytułu „z życia łódzkiego”.

¹¹ Powieść *Wśród kąkolu* drukowano w numerach „Biesiady” od 27 do 52 roku 1890, wydania książkowego doczekała się dopiero w 2008 r. w serii *Łódź, która przeminęła*, z przedmową łodzianisty Andrzeja Kempy. W tym samym roku Kempa edytował również *Bawelnę*. Są to jednak bardzo amatorskie, popularne wydania i wymagają dzisiaj reedycji. Dlatego w niniejszym artykule zdecydowano się korzystać z wydań dawniejszych (w przypadku *Wśród kąkolu* z pierwodruku w czasopiśmie, zaś *Bawelny* z edycji petersburskiej).

¹² H. Karwacka, *Łódź w oczach pozytywistki. „Wśród kąkolu” Walerii Marrené-Morzkowskiej – pierwsza powieść o fabrycznym mieście*, „Prace Polonistyczne” 1975, t. 31, s. 147–174.

¹³ H. Karwacka, *Wokół „Ziemi obiecanej”*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4.

Łódź, elementem łączącym może być tylko schemat wprowadzający, mało zresztą wyszukany: przybycie do miasta dwu szlachejnych bohaterów konstytuujących akcję oraz kilka zbieżności, raczej przypadkowych, wynikających ze swoistości miejsca.

Autorzy obu powieści znali Łódź tak samo, jak Reymont – z czasowych pobytów. Do zainteresowania się Łodzią skłoniły Marrené-Morzkowską prośby redaktora „Dziennika Łódzkiego” Henryka Elzenberga o napisanie powieści (wcześniej prosił on o to Elizę Orzeszkową). Pisarka przyjeżdżała do Łodzi od roku 1887 r. parokrotnie i pozostawała w niej po kilka dni, przyglądając się miejscowym stosunkom społecznym, towarzyskim i podobno zwiedzając fabryki¹⁴. Jednostronne, piętnujące żywioł niemiecki ujęcie stosunków społecznych, rozczerowało Elzenberga, który oczekiwał zaprezentowania wielokulturowości Łodzi, i koniec końców rzecz nie ukazała się na łamach „Dziennika Łódzkiego”. Kosiakiewicz, pisząc *Bawełnę* w 1893 r., znał Łódź przemysłową jeszcze bardziej powierzchownie, nie tyle nawet z własnych obserwacji, ile z prasy. Bywał w Łodzi przelotnie, a powieść o niej pisał we Francji, w Paryżu, a następnie w Ouarville.

Reymont wiedział o istnieniu *Bawełny*, wzmiankował na jej temat w ciekawym kontekście w liście do Jana Lorentowicza adresowanym z Łodzi:

Otóż siedzę w niej [w Łodzi] prawie od Nowego Roku, na miejscu studiując to życie tak zupełnie, pod każdym względem, odmienne od warszawskiego, i z tych spostrzeżeń mam budować powieść. – Czy mi się uda dobrze i prawdziwie odzwierciedlić psychologię ludzi i tego miasta? – nie wiem, ale niedługi czas pokaże. Przystąpiłem do tej pracy z entuzjazmem prawie i z wielką sumiennością – juści – że tego nie wystarczy na usprawiedliwienie, jeśli stworzę coś w rodzaju *Bawełny*, ale starczy dla mnie na uświadomienie własnego niedołęstwa¹⁵.

W związku z tym wyznaniem, najprawdopodobniej jedynym, dowodzącym, że Reymont czytał powieść Kosiakiewicza¹⁶, a może nawet zapoznał się z jej recenzjami, badacze wyprowadzili wniosek, że jej nie cenił. Czy powieść *Wśród kąkol* była Reymontowi znana, na pewno nie wiadomo, przynajmniej nigdzie o tym

¹⁴ H. Karwacka, *Łódź w oczach pozytywistki*, s. 154–155. Marrené-Morzkowska była znaną i szanowaną pisarką i to, o czym mógł marzyć Reymont – o zwiedzaniu fabryk, jej mogło być dane bez szczególnych zabiegów.

¹⁵ W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 205.

¹⁶ Trudno ustalić, czy obaj pisarze byli w stałych kontaktach, zob. Z. Skwarczyński (*Dwa listy Reymonta. Podał do druku Zdzisław Skwarczyński*, „Prace Polonistyczne” 1968, s. 263) pisze, że „z Kosiakiewiczem łączyły Reymonta od początku kariery literackiej bardzo bliskie stosunki”, badacz nie podaje źródła, z którego czerpie tę wiedzę ani nie rozwija tego wątku.

nie wspominał, choć jako „zapamiętałem czytelnikowi czasopism”¹⁷ raczej nie mogła umknąć, a trudno uwierzyć, by nie przeglądał popularnej „Biesiady Literackiej”. Trudno też sobie wyobrazić, by jego przyjaciel, Karol Łaganowski, który pod pseudonimem Homonovus opublikował w „Dzienniku Łódzkim” krytyczną i dość złośliwą recenzję tej powieści, a zakończył ją postulatami: „Innego trzeba Bret Harta, Zoli czy Daudeta do zbadania i odmalowania oryginalnej i ciekawej, choć obfitującej w ciemne strony Łodzi”¹⁸, nie wspomniał o niej Reymontowi, wiedząc o jego literackich zamiarach.

Akcja obydwu powieści – i Kosiakiewicza, i Marrené-Morzkowskiej – osadzona była w Łodzi, ale topografia, stosunki społeczne i specyfika tego miasta pozostawały na dalszym tle, ustępując miejsca intrydze z wbudowaną w nią kwestią ideową. Oba utwory reprezentowały bowiem typowe realistyczne dziewiętnastowieczne powieści obyczajowe, których zasadniczym celem była dydaktyka, czyli ekspozycja kwestii moralnych oraz ukazanie postaci inteligentów wprowadzających w czyn ideały pozytywistyczne, organicznikowskie. Łódź została zawężona do rynku pracy, na gruncie którego funkcjonowali na wskroś uczciwi bohaterowie.

Medyk Jan Krzesławski z utworu Marrené-Morzkowskiej, prototyp Judyń, przybywa do Łodzi, by realizować swoją misję zawodową, lecząc ubogich; działa również w interesie i w obronie skrzywdzonych. Rozwijającą się Łódź wybiera również na miejsce pracy chemik, Julian Rumiński z *Bawelny*, który – w otaczającej go atmosferze sprzeniewierzeń i oszustw – pozostaje nieskazitelny moralnie. Autorzy obu utworów kładą akcent na bohatera, zaś łódzkie realia i panujące stosunki społeczne stanowią tło – zwłaszcza w utworze Kosiakiewicza jest ono ledwie zarysowane. Żadna z tych powieści nie miała ambicji, by w sposób panoramiczny ukazać specyficzne realia kapitalistycznej Łodzi. I Marrené-Morzkowska, i Kosiakiewicz pisali wcześniej utwory zamknięte w ciasnym kręgu spraw powszednich, przeważnie w salonach drobnej szlachty lub mieszczaństwa. Ich talenty nie mogły sprostać zadaniu (o ile w ogóle takie przed sobą stawiali) objęcia ogromnego, obcego ich temperamentom literackim miasta w procesie jego stawania się, jego rozwoju. Była to dotąd niespotykana na ziemiach polskich, obca ich doświadczeniu pisarskiemu dynamiczność, jaka uruchamiała cały szereg zjawisk społecznych, obnażających poprzez szczególne uwarunkowania naturę ludzką. Obie powieści – pesymistyczna *Wśród kąkolu* i optymistyczna *Bawelna* – były zaledwie próbami nakreślenia konturów Łodzi fabrycznej, choć sprawiedliwie zauważyć trzeba uobecnienie się w obydwu owych patologii społecznych, jakie generował kapitalizm. Przerysowanie Łodzi (a zwłaszcza Bałut) w powieści Marrené-Morzkowskiej jako miejsca szczególnie szkodliwego, wynikało niewątpliwie z agrarnośći jej

17 Określenie B. Koc, O „Ziemi obiecanej” Reymonta, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa 1990.

18 Homonovus (Karol Łaganowski), Z tygodnia, „Dziennik Łódzki” 1890, nr 236, s. 2.

dotychczasowego pisarstwa. Inaczej rzecz się ma w *Bawełnie*, jej autor, podobnie jak Reymont, miał za sobą zatrudnienie na kolei, jego pióro nawykło do odtwarzania tego typu miejsc; kreował je przecież w *Drutach telegraficznych* oraz *Przy budowie kolei* i uznawał ich brzydotę za oczywistość. Niemniej oblicze Łodzi – groźne w *Ziemi obiecanej* oraz *Wśród kąkolów*, w *Bawełnie* jest zdecydowanie łagodniejsze, Łódź Kosiakiewicza rzeczywiście jest tłem, podczas gdy w tamtych dwóch uczestniczy w życiu bohaterów.

Bawełna przyniosła rozczarowanie. Recenzenci odnosili się do niej z pobłażaniem, niektórzy z przyganą, ci drudzy komentowali mierzenie słabych sił autora na olbrzymie zamiary, którym nie sprostał, co zaraz po ukazaniu się powieści skomentował Czesław Jankowski, nadając ton późniejszym wypowiedziom:

Sam tytuł, oraz wiadomość podawana swojego czasu przez dzienniki, że autor pilnie stosunki łódzkie studiował, pozwalały przypuszczać, że pod lekką książkę okładką będziemy mieli ciężki społeczno-ekonomiczno-realistyczno-tendencyjny utwór, w którym, jak w powieściach Zoli, owa łódzka bawełna odegra główną rolę bohaterki, rozrośnie się do rozmiarów jakiejś wszystko poruszającej i pożerającej bestii apokaliptycznej. Tymczasem w *Bawełnie*, o której mowa, czego najmniej – to bawełny samej. Nawet w tej łódzkiej powieści niewiele – Łodzi¹⁹.

Inna rzecz, czy Kosiakiewicz planował *opus magnum*; być może zbyt wiele po *Bawełnie* się spodziewano, zbyt wiele wymagano, oczekując na jakiś potężny epos łódzki. „Gdyby temat taki obrał sobie np. Zola, dałby nam niewątpliwie wstrząsający dramat, potężną epopeję bawełnianego przemysłu, puścił w ruch maszyny, parę i kazał żyć gorączkowo ludzkiemu zbiorowisku”²⁰ – pointował swoją recenzję Edward Przewoński. Wtórował mu Waław Karczewski, pisząc:

Że Łódź [...] smaczny dla powieściopisarza kąsek stanowi, trudno przeczyć i dziw doprawdy, iż ze wszech miar, nieledwie po amerykańsku, odrębne to i oryginalne, a powstałe nagle, jak grzyb po deszczu, rojowisko ludzkie, bodaj czy nie unikał w Europie staruszcze, nie zajęło sobą dotychczas beletrystów naszych, w tym stopniu, jak na to zasługuje, ani też nie wydało rodzimego talentu. Brak tego ostatniego łatwiej zresztą daje się tłumaczyć młodziutkim wiekiem miasta i gorączkową mieszkańców jego w innych kierunkach działalnością, przetrwającą w sobie wszelaką fizyczną i umysłową energię. Ale czemuż postronni nie kuszą się o pochwycenie obrazu tej galopady przemysłu, tak bardzo jeszcze charakterystycznej i swojej własnej, a która przecie, jak szybko powstała i rozrosła się, tak i rychłym grozi zmodernizowaniem

¹⁹ -cj- [Czesław Jankowski], [Bawełna – recenzja], „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 256, s. 336.

²⁰ E. Przewoński, [Bawełna – recenzja], „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 51, s. 560.

się na szablon przeciętny. Że nie swojska, a dla szalonej ruchliwości i różnorodności składających ją żywiołów do zobrazowania i objęcia niełatwa, to prawda; ale też tym ciekawsza i wdzięczniejsza, jako temat świeżutki, co się zowie, i nie zużyty²¹.

Unikatowy temat był zatem otwarty i zarazem nie cierpiący zwłoki. Czekał na bystrzejszego niż tych dwoje autorów obserwatora i sprawniejsze pióro. Czekał na temperament pisarski zdolny pochwycić i oddać ogrom, natłok, ruch, zgiełk, kakofonię, chaos, słowem: miejski *performance* gorączkowej codzienności. Gdy ukazała się wielowątkowa *Ziemia obiecana*, zdystansowała *Bawelnię*, wyraziście obnażając jej niedostatki. Była owym oczekiwanym łódzkim eposem.

Stan badań

Warto przyrzeć się uważniej relacjom między tymi trzema powieściami, a rozpocząć te obserwacje od wynotowania sugestii badaczy, ponieważ o wpływie *Bawelny* na *Ziemię obiecana* wskazywali niemal wszyscy podejmujący interpretację powieści Reymonta. Inna rzecz, iż nierzadko odbywało się to metodą powtórzeń, stwierdzeń niejako oczywistych, bez ponowień lekturowych, bez wnikania w tkankę tekstów, co nie prowadziło właściwie do żadnych intertekstualnych rozpoznań.

Przed wojną Mieczysława Romankówna zastanawiała się, czy powieść Kosia-kiewicza, krytycznie oceniona przez Reymonta, nie była pośrednio „jedną z genetycznych podstaw” *Ziemi obiecanej* i twierdziła, że pisarz musiał znać recenzje *Bawelny*, w których – wobec jej niełódzkości – postulowano podjęcie tematu przez innych artystów²². To wyzwanie – słusznie domniemywała badaczka – wzmogło w Reymoncie chęć konkurowania z jednoczesnym wewnętrznym przekonaniem o zwycięstwie.

Lech Budrecki w tendencyjnej, marksistowskiej monografii poświęconej Reymontowi problem powinowactwa rozwinął aż na trzech stronach, ale podporządkował go ideologii, czyli krytyce kapitalizmu. Stwierdził, że czynnikiem decydujących o powstaniu *Ziemi obiecanej* była nienawiść autora do tego systemu, dlatego jako miejsce akcji wybrał on Łódź. Sielankowa *Bawelna* – jak nazywa utwór Kosia-kiewicza Budrecki – posłużyła monografiście do skonstrastowania jej z interpretowaną jako demaskacja tej idylli *Ziemią obiecana*²³. Tych tendencyjnych tez

21 W. Karczewski, [Bawelna – recenzja], „Biblioteka Warszawska” 1895, t. 1, s. 168.

22 M. Romankówna, „Ziemia obiecana” Reymonta a rzeczywistość łódzka, „Prace Polonistyczne” 1937, s. 86–87, por. W. Kotowski, *Pod wiatr. Młodość Reymonta*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1979, s. 259.

23 L. Budrecki, *Władysław Reymont. Zarys monograficzny*, Czytelnik, Warszawa 1953, s. 76–78.

– rzecz jasna – nie da się traktować poważnie, dzisiaj mogłyby służyć jako ilustracja nachalnego ideologizowania Reymonta i w konsekwencji deformowania jego pisarstwa.

Z kolei Barbara Koc nazywa „lichą” *Bawełnę* „podnietą”²⁴, ale poprzestaje na tym waloryzującym stwierdzeniu, co dziwi wobec faktu, że badaczka opracowała jedyną – jak dotąd – monografię powieści Reymonta i spodziewać by się można, że konstatację dopełni dowodami. Można jednak domniemywać, że ta lakoniczność odnosząca się do rodzimych poprzedniczek *Ziemi obiecanej* wynika z przeświadczenia monografistki o wyłącznie wielkich wpływach, jakie – jej zdaniem – mogły zasilać dzieło Reymonta. Z tego też powodu pomija milczeniem *Wśród kąkolów*.

Magdalena Popiel, autorka przedmowy do BN-owskiego wydania *Ziemi obiecanej* ostrożniej ocenia dzieło Kosiakiewicza, określa je jako „niezbyt udany utwór” i posiłkuje się cytatem z recenzji Przewońskiego, co pozwala jej sprowadzić *Bawełnę* do „obrazka”²⁵. Popiel uważa, że „Reymont zaczerpnął z powieści Kosiakiewicza kilka pomysłów, jak np. scenę oprowadzania bohatera po pałacu bogatego przemysłowca Feinshona”²⁶. Dodać należy, że badaczka wymienia przy okazji i *Wśród kąkolów*, widząc powinowactwa między bohaterami-lekarzami Krzesławskim i Wysockim.

Bez forsowania wartościujących sądów analizuje „łódzkie” powieści Karolina Kołodziej²⁷. Jest to najobszerniejsza i najwnikliwsza praca na temat tych utworów i relacji między nimi. Wprawdzie intencją autorki było ukazać proces ewoluowania oblicza Łodzi w powieściach Marrené-Morzkowskiej, Kosiakiewicza i Reymonta, jednakże poczynione przez nią porównania można uznać za wstępną próbę odpowiedzi, czy i w jaki sposób Reymont wyzyskał *Bawełnę* i czy rzeczywiście nie znał *Wśród kąkolów*. Kołodziej kwestionuje świadome zapożyczenia Reymonta, uznawszy, że nie ma na nie dowodów, ale odnotowuje niektóre zbieżności w charakteryzowaniu bohaterów i kolejach ich losów.

Małgorzata Litwinowicz-Drożdżel, autorka stosunkowo najnowszej pracy, w której zostało dotknięte zagadnienie relacji międzytekstowych *Ziemi obiecanej* i *Bawełny*, koncentruje uwagę na funkcjonowaniu w obu tekstach tytułowej bawełny („powieściowa bawełna »i nie dotyczy to tylko świata Reymontowskiego«

²⁴ B. Koc, O „*Ziemi obiecanej*” Reymonta, s. 48.

²⁵ M. Popiel, *Wstęp*, [w:] W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2015, s. XIV, por. też, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Universitas, Kraków 1999, s. 129.

²⁶ Tamże.

²⁷ K. Kołodziej, *Obraz Łodzi w piśmiennictwie pozytywistyczno-młodopolskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 56–59.

nie jest nawet rzeczą. Jest »czymś«: żywiołem, metaforą, materią, kapitałem”)²⁸, co odnosi się do obu utworów. Surowiec – tak typowy dla Łodzi – jest w obu powieściach rzeczywiście odmieniany przez wszystkie przypadki i funkcjonujący jako podstawa słowotwórcza dla rodziny wyrazów.

Badawcze ponowienie zagadnienia pozwoliło dostrzec powinowactwa między dziełem Reymonta a powieścią Marrené-Morzkowskiej, w mniejszym stopniu z *Bawelnią*. Te zbieżności ujawniają się na kilku poziomach. To, co wydaje się najistotniejsze, a pominięte przez badaczy, to przede wszystkim wyraźne, oddane podobnymi środkami analogie w opisie Łodzi. Im poświęca się w tym artykule najwięcej uwagi. Inne podobieństwa uobecniają się w kreacjach niektórych postaci, a także zaznaczają się w kształcie kilku pokrewnych epizodów. Warto przyjrzeć się bliżej tym koincydencjom, by podjąć próbę udzielenia odpowiedzi, czy są to świadome i intencjonalne nawiązania, akcentujące włączenie powieści w łańcuch dzieł łódzkich, w tym także w celu konkurowania z nimi. A może jednak są to tylko niuanse zakonotowane przez Reymonta podczas lektury i użyte później mimowiednie? Niewykluczone też, że podobieństwa są przypadkowe, wynikające ze specyfiki Łodzi, oryginalnego i niepowtarzalnego pejzażu fabrycznego miasta i trybu życia jej mieszkańców.

Inicjowanie Łodzi

Najwidoczniejsze, a zarazem najistotniejsze są – jak powiedziano – pokrewieństwa w portretowaniu Łodzi. Marrené-Morzkowska w taki sposób zapoznaje czytelnika z miastem widzianym z okien pociągu:

[...] wyłaniać się zaczęły olbrzymie kominy fabryk, buchające czarnym dymem, a tak wysokie, iż wobec nich pięciopiętrowe gmachy fabryczne zdawały się być karłami. Kominy, jakby nieusypiające nigdy strażnice, panowały nad miastem, które z daleka wyglądało malowniczo, przerżnięte obszernymi szlakami zieleni, otoczone wieńcem lasu, z budowlami czerwonego koloru, wśród szarej barwy domów²⁹.

W powyższym, inicjalnym opisie Łodzi zwraca uwagę animizacja oraz dwie kategorie: wielkości i koloru. Wertykalność układu szczególnej architektoniki Łodzi odsyła do głębszych znaczeń: nad „malowniczym” miastem górują „nieusypiające nigdy strażnice” „buchające czarnym dymem”, a zatem nieludzkie formy o proveniencji infernalnej.

²⁸ M. Litwinowicz-Drożdżel, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Neriton, Warszawa 2019, s. 152.

²⁹ W. Marrené-Morzkowska, *Wśród kąkolu*, „Biesiada Literacka” 1890, nr 27, s. 4.

Reymont zaś, obmyśliwszy kompozycję powieści od przebudzenia do zaśnięcia Łodzi, widzi ją następująco:

Olbrzymie fabryki, których długie, czarne cielska i wysmukłe szyje – kominy, majaczyły w nocy, w mgle i w deszczu – budziły się z wolna, buchały płomieniami ognisk, oddychały kłębami dymów, zaczynały żyć i poruszać się w ciemnościach, jakie jeszcze zalegały ziemię³⁰.

Już wstępne porównanie pozwala na dostrzeżenie nieprzypadkowych pokrewieństw, a właściwie tożsamyh asocjacji. Obrazowanie kominów fabrycznych zostaje pod piórem Reymonta (podobnie jak u autorki *Wśród kłokolu* zanimizowanych i zinfernalizowanych), silnie zdynamizowane wskutek uchwycenia ich w ruchu. Kominy nie są stacjonarnymi „strażnikami”, lecz przebudzonymi potworami, co już na samym początku ukazuje stosunek narratora do świata przedstawionego. Oboje widzą Łódź opanowaną przez fabryki, ale to Reymontowi udaje się zilustrować atmosferę zagrożenia. W obu fragmentach pejzaż oddany niemal bliźniaczymi wyrażeniami i epitetami jest niehumaniczny, ale to u Reymonta przybiera zdecydowanie groźniejszą postać.

Całkiem inaczej prezentacja Łodzi przebiega w *Bawełnie*. Nie jest to, jak u Marrené-Morzkowskiej czy Reymonta, dynamiczne i znaczące wprowadzenie *in medias res*, ale wstępne zasygnalizowanie jej ogromu i istotowości („Łódź to kolos”, „jedna wielka maszyna wytwórcza”³¹) w dialogu bohaterów. Dowiadujemy się następnie, że jest w niej „dobre piwo, lepsze niż w Warszawie”³², przyglądamy się poczynaniom Rumińskiego, ale samo miasto pojawia się w powieści dopiero na zaawansowanym etapie rozwoju akcji i postrzegane jest – zgodnie zresztą z założeniem Kosiakiewicza – przez tytułową bawełnę. Jest to opis pasywny, ilustracyjny, chociaż sama bawełna została silnie spersonifikowana jako sprawczyni industrialności:

Błogosławieństwem miasta była ta bawełna. Ona to zbudowała pola i place i, wsi kilkanaście pochłonawszy, przerobiła je na miasto, niby fabryka surową roślinę na sztuczny materiał do ubrania. [...] ona co roku obalała domki drewniane, aby postawić na ich miejsce wille i pałace; ona niszczyła ogrody, aby wznosić mury fabryczne; ona budowała gmachy wspaniałe, ona tworzyła naokoło miasta pierścienie, kominami nasadzone³³.

³⁰ W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 3.

³¹ W. Kosiakiewicz, *Bawełna*, K. Grendyszyński, Petersburg 1895 [1894], s. 34–35

³² Tamże, s. 38.

³³ Tamże, s. 42.

Ulice Łodzi

We wszystkich trzech powieściach znajdują się opisy łódzkich ulic. Tak widzi je autorka *Wśród kąkolu*, która inicjuje akcję swej powieści w letnie popołudnie:

[...] brudne ulice przemysłowego ogniska, nigdy nie zamiatane ani polewane, pełne tumanów kurzu, wydały się szkaradne. Ogromne zakłady fabryczne obok pól, wielkie ozdobne kamienice obok lichych dworców, były obrazem tych różnic położenia, jakie istnieją pomiędzy magnatami przemysłowymi a obsługującą ich ludnością. Nędzne sklepy bez wystaw rachowały snadź tylko na konieczne potrzeby mieszkańców; napisy na nich były żydowskie i niemieckie. Po chodnikach biegł tłum różnobarwny, obarczony ciężarami, a chociaż była to godzina popołudniowa i dzień śliczny, rzadko bardzo wpośród tłumu przesunął się jaki porządniejszy paltot lub tużurek, rzadziej jeszcze kapelusz i parasolka³⁴.

Nieprzypadkowo – i całkiem inaczej niż Marrené-Morzkowska – na początek akcji *Ziemi obiecanej* wybiera Reymont najbardziej znienawidzoną przez siebie porę roku – przedwiośnie, czas zimny, wilgotny i mroczny, sprzyjający chorobom. Pierwszy kontakt czytelnika z ulicami Łodzi „czarnymi i pełnymi grząskiego błota” odbywa się w dodatku bladym świtem i w strugach deszczu. Na głównej ulicy miasta – na Piotrkowskiej – zabudowa jest, podobnie jak w opisie Marrené-Morzkowskiej, „eklektyczna”:

Deszcz mżył bezustannie i zaciął skośnie, aż do pół okien małych domków, co w tym końcu Piotrkowskiej ulicy stały gęsto przy sobie, gdzieniegdzie tylko jakby rozepchnięte olbrzymem fabrycznym lub wspaniałym pałacem fabrykanta. Szeregi niskich lip na trotuarze gięły się automatycznie pod uderzeniem wiatru, który hulał po błotnistej, prawie czarnej ulicy, bo rzadkie latarnie rozsiewały tylko koła niewielkie żółtego światła, w którym błyszczało czarne, lepkie błoto na ulicy i migały setki ludzi, w ciszy wielkiej a z pośpiechem szalonym biegnących na głos tych świstawek, co teraz coraz rzadziej odzywały się dokoła³⁵.

W obu wizjach Łodzi, mimo różnic wynikających z odmiennych pór roku i dnia, łatwo dostrzec podobieństwa. Po pierwsze: w infrastrukturę miasta nachalnie „wpychają się” intruzy – budowle fabryczne wypierające dawną zabudowę, po drugie: na ulicach dominuje brud – kurz albo błoto, po trzecie: po tych ulicach przemieszcza się w szybkim tempie tłum śpieszących się do pracy lub z pracy ludzi.

³⁴ W. Marrené-Morzkowska, *Wśród kąkolu*, nr 28, s. 19.

³⁵ W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 10.

Fabrykocentryzm

Kluczowe dla Łodzi są fabryki i ich akcesoria – maszyny. Zabiegi animizacji, zoomorfizacji, a właściwie monstrializacji, są właściwe dla trojga pisarzy; podobnie ruch, i jego ustawianie:

Przed piątą otwierały się na oścież żelazne bramy dziedzińca, fabryka przyjmowała swych pracowników, z niebotycznych kominów buchały kłęby dymu, syczały olbrzymie kotły. Para, na kształt iskry elektrycznej obiegała warsztaty i maszyny, które rozpoczynały swój taniec piekielny; jedne rwały podsuwaną sobie bawełnę, inne nadawały jej kształt wałka, inne rozbierały ją na nitki i te nitki skręcały, nawijały na tkackie warsztaty, a selfaktory stalową ręką przesuwwały cewki... Wielki budynek drgał w swoich posadach, od dolnych pięter do szczytu, pod uderzeniem tych pulsów olbrzymich; dyszał, jęczał, pisał, zgrzytał tysiącem swych członków, wśród których poruszało się mrowisko ludzkie, na kształt drobnych owadów wpłatanych w sieć potwornego pająka, który mógł zgnieść ich wszystkich, przy jednym niezręcznym ruchu.

O dwunastej odzywał się dzwon fabryczny, i, jak moc czartowska w legendzie utracala swą siłę skoro kur zapiał, tak na ten dźwięk maszyny zatrzymywały się w biegu, ustawał piekielny hałas. Człowiek odzyskiwał swe prawa, głos jego, nie głuszony już stokroć potężniejszym głosem żelaza i pary, rozbrzmiewał na wszystkich piętrach. Robotnicy wybiegali i szli każdy w swą stronę, jakby ich gnała jakaś niewidzialna siła, bo godzina obiadowa była krótką bardzo; nie ubiegło pięćdziesięciu minut, gdy ten sam dzwon obwieszczał rozpoczęcie pracy. Znowu budził się uśpiony potwór i dyszał do ósmej wieczór; ale kiedy wśród zapadającej ciemności płynęła znowu z bram ludzka fala, straciła ona swą wartość. Znużenie straszne ciążyło nad tą rzeszą, zamykało jej usta i krok opóźniało. Niektóre tylko silniejsze organizmy wychodziły zwycięsko z kilkunastogodzinnej pracy i zachowały rzeźkość, ogół szedł wyczerpany, senny, bez ożywienia rannego, z jedną tylko żądzą spoczynku, lub z jakimś podnieceniem nerwowym, jakby pijany, odurzony, nieprzytomny. Wówczas to wszczynały się kłótnie, kłątwy, bójk. Kieliszek wódki starczył do zawrócenia głowy i doprowadzał do szału już na wpół oszalałych. Wybuchały zwierzęce namiętności, połyskały noże, krew płynęła³⁶.

Powyższy fragment z powieści Marrené-Morzkowskiej, w którym dość sprawnie żongluje pisarka metaforyzacją kreowanej przestrzeni z życiem fabryki, jako centralnym punktem, mógł stać się podstawą podobnej deskrypcji Reymontowskiej:

³⁶ W. Marrené-Morzkowska, *Wśród kąkolu*, nr 33, s. 99.

Tysiące robotników, niby ciche, czarne roje, wypełzło nagle z bocznych uliczek, które wyglądały jak kanały pełne błota, z tych domów, co stały na krańcach miasta niby wielkie śmietniska – napełniło Piotrkowską szmerem kroków, brzękiem blaszanek błyszczących w świetle latarni, stukiem suchym drewnianych podeszew trepów i gwarem jakimś sennym oraz chlupotem błota pod nogami. Zalewali całą ulicę, szli ze wszystkich stron, zapełniali trotuary, człapali się środkiem ulicy, pełnej czarnych kałuż wody i błota. Jedni ustawiali się bezładnymi kupami przed bramami fabryk, drudzy, uszeregowani w długiego węża, znikali w bramach, jakby połykani z wolna przez buchające światłem wnętrza.

W ciemnych głębiach zaczęły buchać światła. Czarne, milczące czworoboki fabryk błyskały nagle setkami płomiennych okien i niby ognistymi ślepiami świeciły. Elektryczne słońca nagle zawisały w cieniach i skrzyły się w próżni. Białe dymy zaczęły bić z kominów i rozwłóczyć się pomiędzy potężnym kamiennym lasem, co tysiącami kolumn zdawał się podpieierać i jakby chwiać się w drganiach światła elektrycznego.

Ulice opustoszały, gaszono latarnie, ostatnie świstawki przebrzmiały, cisza pełna chlupotu deszczu, coraz cichszych poświstywań wiatru, rozwłóczyła się po ulicy. Otwierano szynki i piekarnie, a gdzieś tam, w jakimś okienku na poddaszu lub w suterynach, do których sączyło się uliczne błoto, błyskały światła. Tylko w setkach fabryk wrzało życie wysilone, gorączkowe; głuchy łoskot maszyn drżał w powietrzu mglistym i objął się o uszy Borowieckiego, który wciąż spacerował po ulicy i patrzył w okna fabryk, za którymi rysowały się czarne sylwetki robotników lub olbrzymie kontury maszyn³⁷.

W obu fragmentach zwracają uwagę trzy zabiegi: silna dynamizacja mikroświata fabrycznego, personifikacja fabryki, animalizacja zbiorowości robotniczej. Zestawienie fragmentów powieści, które dzieliło siedem lat, nie dystansuje ich aż tak bardzo pod względem artystycznym, jak to często pochopnie stwierdzali recenzenci i późniejsi badacze. We *Wśród kąkolu* są wyraźne zaczątki obrazowania, które kontynuować będzie Reymont. Rzecz jasna pióro autora *Ziemi obiecanej* jest bardziej zamaszyste i rozrzutne, tak pod względem leksykalnym (mnogość przymiotników, dosadność czasowników, finezje składniowe), jak i onomatopeicznym, ale i Marrené-Morzkowska, starsza od Reymonta o ponad trzydzieści lat, nawykła do wytwarzania salonowych światów lub finezyjnych przestrzeni wiejskich dworów, choć nie dysponuje taką intensywnością skojarzeń i nie wytacza arsenału tak ostrych metafor, nie wypada przy nim błado. Także ona dostrzega znikomość człowieka wobec potęgi maszyn, podporządkowanie ludzkiego życia temporalności ustanowionej przez pracę fabryki, również w jej deskrypcję wpisane jest zaskoczenie tym dziwnym światem, ale w odróżnieniu od narracji Reymontowskiej,

37 W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 11.

wolnej od waloryzacji, Marrené-Morzkowska zdaje się oceniać animowane przez Niemców łódzkie stosunki i łódzką organizację życia, by tą oceną przestrzec, a nawet przerazić. Taka Łódź jest dla niej miejscem patologicznym, wylęgarnią przestępczości, skarłowacenia człowieczeństwa, co podkreśla w powieści wielokrotnie, a pesymistyczną pointą wzmacnia. Reymont, choć i jemu życie Łodzi fabrycznej jest zupełnie obce i nienawistne, nie feruje wyroków *expressis verbis*, ale stara się tak tasować przed odbiorcą refleksjotwórczymi przykładami.

Statyczne i nieunaoczniające są natomiast fragmenty *Bawełny*, które dotyczą ruchu i fabryk. Czytając je, odnosi się wrażenie, jakby tamte dwie powieści wyrastały z tej samej obserwacji, podczas gdy ta, całkiem innego tonu, mimo tożsamości tematu, zupełnie od nich odstaje:

Z początku powoli zaczęło się ruszać, potem coraz prędzej, aż i oto wszystkie duże i małe interesy zostały wciągnięte w wir ruchu gorączkowego, nieustającego. Do miasta płynęły zewsząd rzeki całe zamówień i Łódź wrzała, niby rozlewający się naokoło, szumiący i gwałtowny przypływ morski. Fabryki szły dniem i nocą, ogniska pod kotłami nie gasły, kłęby dymu, wylatujące z kominów, nie miały końca³⁸.

Pisarze zwracają uwagę na urągające estetyce i higienie domy mieszkalne. Marrené-Morzkowska prowadzi swojego czytelnika na Bałuty, zlokalizowane wówczas na przedmieściu Łodzi:

[...] znaleźli się wśród niskich, w ziemię zapadłych, drewnianych domków, podobnych do chat opuszczonych, stojących rzędem przy wilgotnej, przerznętej kałużami ulicy. Można było zapomnieć, że o kilkadziesiąt kroków miasto fabryczne wrzało gorączkowym ruchem.

[...] weszli w dziedziniec, który różnił się od ulicy rozwieszonymi gdzieś na niskich dachach podartymi szmatami, suszonymi na słońcu.

Środek dziedzińca zajmowała wielka kałuża, do której ściekały nieczystości z całego domu, z różną szybkością, według nierówności gruntu. Obok była studnia, zapewne zakażona, niezdatna do użytku, ale jedyna dla licznych mieszkańców³⁹.

Także Reymont, choć szczególnie upodobał sobie śródmieście, kieruje wzrok odbiorcy na okolice Bałut:

Moryc przepchał się przez Rynek z obrzydzeniem i zapuścił się w ulicę Drewnowską, jedną z najstarszych w Łodzi i bardzo cichą, obstawioną małymi, konającymi domkami pierwszych w Łodzi tkaczy, pomiędzy którymi tuliły się jeszcze proste

³⁸ W. Kosiakiewicz, *Bawełna*, s. 41.

³⁹ W. Marrené-Morzkowska, *Wśród kąkolu*, nr 45, s. 291.

chłopskie domy, o mocno wypuszczanych węglach, na pół zapadłe w ziemię, wykrzywione, otoczone ogródkami, gdzie dogorywały stare wiśnie i grusze przysadziście, które kiedyś kwitły i rodziły, a teraz, od lat całych, ściśnięte pomiędzy murami fabryk i odgrodzone coraz gęstszymi zaporami od słońca, od pól, od wiatrów, spróchniałe, gryzione przez odpływy, jakie się sączyły z farbiarni, gęsto rozrzuconych w tej stronie, oblamywane, zapomniane, konały z wolna w tragicznej melancholii opuszczenia i smutku.

Błoto i w tej ulicy było wyżej kostek. A dalej, przy końcu ulicy, która wychodziła w pola, świnie łąziły przed domami i próbowały ryc stwardniałą ziemię po placach, na które wywożono gruz i śmiecie. Domy stały porozrzucone bezładnie, kupiły się w grupy, to stały samotnie w polach, otoczone rozmiękłym, przepojonym wodą gruntem⁴⁰.

Nietrudno dostrzec podobieństwa, wyrażone nawet tymi samymi określeniami – jest to pejzaż nieomal dystopijny, świat po jakiejś klęsce. Rzecz jasna, że pod piórem Reymonta zyskuje on na plastyczności i na silnym, fotograficznym uszczegółowieniu, a jędrność i dosadność stylu czyni wizję przerażającą. Reymont poprzestaje najczęściej na takiej znaczącej deskrypcji, autorka *Wśród kąkolu* przeciwnie – dalszym ciągiem opisów są charakterystyki ludzi w takich przestrzeniach przebywających, co staje się pretekstem do rozstrząsań etycznych o funkcji dydaktycznej. Niemniej w podobnych pejzażach – zarówno w wersji Reymonta, jak i Marrené-Morzkowskiej – kryje się ubolewanie nad nienaturalnością łódzkiego życia, gwałceniem przyrody⁴¹, naruszaniem każdej życiowej zasady, każdego prawa. Zewnętrzna ohyda jest egzemplifikacją wszelkiego zepsucia, deformacji, degeneracji.

Epizody

Jednym z ważniejszych epizodów występujących w łódzkich powieściach są celowe pożary fabryk. W *Bawelnie* podpalenie pojawia się tylko raz i jest to niezwykle istotne zdarzenie, wręcz perypetia wywołująca zwrot akcji. Także spalenie się fabryki Borowieckiego (i konsekwencje tego zdarzenia), podobnie jak u Kosiakiewicza, pełni funkcję warunkującą dalszy rozwój wypadków. Reymont jednak, uznawszy podpalenia za rodzaj procederów symptomatycznych dla łódzkiej rzeczywistości, mnoży je. Z pewnością, biorąc pod uwagę asekuracje towarzystw ubezpieczeniowych, które na pożarach traciły, nie miały one miejsca w takiej

⁴⁰ W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 147.

⁴¹ Temat ten rozwijał ostatnio Dariusz Piechota, *Przestrzeń Łodzi w zwierciadle dyskursu toksyczności. Na marginesie „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2020, t. 26, s. 113–130.

skali⁴², jak chciał to widzieć niechętny Łódzi pisarz. Reymontowi podpalenia były potrzebne w celu demaskacji moralności łódzkich przemysłowców, którzy uciekali się do tego sposobu, by uzyskać kwotę z ubezpieczenia. Warto zwrócić uwagę, że w obu powieściach podpalają jednak nie-Polacy, w *Bawełnie* Antoni Stein, w *Ziemi obiecanej* prawdopodobnie Moryc Welt, zachłanny i bezwzględny Żyd.

Łatwo zauważalnym epizodem łączącym *Ziemię obiecaną* z *Bawełną* jest wspomniana wcześniej scena oprowadzania po pałacach fabrykantów (Feinsohna i Müllera). Zapewne wysnuta została jedynie z wyobrażeń autorów, trudno bowiem przypuszczać, by Kosiakiewicz i Reymont byli zapraszani do pałaców Poznańskiego czy Scheiblera.

Być może wzmocnieniem i rozwinięciem kwestii wykorzystywania seksualnego robotnic fabrycznych, zarysowanej w powieści Marrené-Morzkowskiej na przykładzie Gruszkowej, jest wątek Zośki Malinowskiej. Zjawisko to nie było jednak niczym zadziwiającym, biorąc pod uwagę podległość pracujących w fabryce kobiet.

Bohaterowie

Właściwym bohaterem *Ziemi obiecanej* jest miasto, a nie poszczególne postaci, bliższe i dalsze – one są tylko składowymi łódzkiego świata, nie bardziej niż jego miejsca i nie bardziej niż panująca w nim atmosfera. To właśnie osobliwości Łodzi – jej infrastruktury i specyfice mentalności zrodzonej z uwarunkowań kapitalistycznych – poświęcona jest powieść. Reymont miał przez kilka miesięcy pobytu w Łodzi ograniczony i czasowo, i w sensie konwencjonalnym dostęp do ludzi, do tamtejszych spraw i komentarzy do nich. Opisał zatem to, co fragmentarycznie widział, o czym przeczytał w gazetach i kalendarzach, co usłyszał przy kawiarnianym stoliku, a także od praczek, straganiarzy i stróżów, a zatem był w posiadaniu jedynie wycinka rzeczywistości, nierzadko wykreowanego przez plotki, pomówienia, domysły lub zwykłe konfabulacje. Dorzucił do tej panoramy zasłyszane i zaobserwowane w Warszawie patologie życia towarzyskiego z ich animatorami i animatorkami, i w ten sposób powstała powieściowa Łódź.

Inaczej rzecz się ma w *Bawełnie* i *Wśród kąkolów*. Kosiakiewicz i Marrené-Morzkowska postawili na bohaterów, których rozgrywające się na tle łódzkiego pejzażu przygody śledzi czytelnik. Wspólnym wszystkim trzem powieściom są jedynie cechy Łodzermenschów, charakterystycznego dla tego miasta zjawiska pozaetnicznego, pozawyznaniowego i pozaklasowego. Bezwzględny w interesach, zdradliwy

⁴² A. Ujazdowski, „Chcę, żeby moja Łódź rosta...” – aspekty prawne w „*Ziemi obiecanej*” Władysława Stanisława Reymonta, [w:] *Prawo i literatura*. Szkice, red. J. Kuisz, M. Wąsowicz, Warszawa 2015, s. 39–40.

Stein z *Bawelny*, którego nazwisko mogło mieć proveniencję zarówno niemiecką, jak i żydowską, jest prototypem Welta z *Ziemi obiecanej*. Rumińskiego z Borowieckim łączy wyższe pochodzenie i chemiczne wykształcenie, ale poza tym ich charaktery są całkiem odmienne. Bohater *Bawelny* jest monolitem prawości i uczciwości, protagonista *Ziemi obiecanej* nie ma skrupułów wobec nikogo w dążeniu do celu, jakim jest posiadanie dobrze prosperującego interesu. Pierwszy z trudem i niechętnie wpasowuje się w łódzkie tryby, dla drugiego Łódź jest prawdziwą ziemią obiecaną, a środki jakich się ima, uświęcają tylko zamierzony cel. Nie zmienia tego nawet zakończenie powieści z nienaturalnym, cikliwym passusem – ekspiacją Borowieckiego.

Są jeszcze inne, drobniejsze powinowactwa, z których właściwe niewiele, poza luźnym skojarzeniem, wynika. Jest to m.in. zauważone już przez badaczy pokrewieństwo etyczne postaci lekarzy: Krzesławskiego i Wysockiego, ciekawa jest również zbieżność imion postaci kobiecych, we wszystkich trzech powieściach główne protagonistki to Anny. Pośród bohaterów drugo- i trzecioplanowych mamy do czynienia z ziemianami „wysadzonymi z siodła” (Bossowiczowie, Jaskólscy) oraz włościanami, którzy wyprzedawszy cały dobytek, przybyli do Łodzi szukać tu ziemi obiecanej, znaleźli zaś nędzę i upokorzenie.

Rekapitulacja

Pora na podsumowanie. Czy Reymont szukał *Ziemi obiecanej* w dwóch poprzedniczkach swojego dzieła? Na pewno bliższe powinowactwa z wyboru w zakresie opisów i charakterystyk łączą powieść Reymonta z *Wśród kąkol*. Podobne figury stylistyczne są efektem tożsamyh asocjacji, należą do nich przede wszystkim hiperbolizacja i monstrualizacja fabryk oraz animalizacja zbiorowości robotniczej wprzęgniętej w nie-ludzką organizację życia podporządkowanego mechanicznej, wielogodzinnej, wyczerpującej i odczłowieczającej pracy.

Część tych skojarzeń mogła zostać zapożyczona, ale wydaje się, że w dużej mierze wywołała je sama Łódź i jej osobliwości, mogące jawić się literatom w ten sam lub w bardzo podobny sposób. Nie muszą być one polekturowymi echami, ile raczej powidokami samej Łodzi i w ogóle życia wielkiego, przemysłowego miasta, a rezonans wpływów pośrednich sprawia, że czytelnik odnosi wrażenie świadomych nawiązań. Wiele z nich mogło zostać wygenerowanych przez specyfikę miejsca i narrację sterowaną dezaprobatą i niechęcią obojga autorów.

Tym, co różnicuje wszystkie trzy powieści, jest pozycja narratora. Wprawdzie we wszystkich ma on charakter wszechwiedzącego, ale najszersze kompetencje, wnikliwość, precyzja uszczegółowień, a zwłaszcza silny emocjonalizm widoczne są tylko w *Ziemi obiecanej*. Poprzednicy Reymonta, mimo podobnych reakcji na industrializm łódzki i wytworzone przez fabryczne stosunki pozycjonowanie

człowieka, nie potrafili oddać Łodzi takiej, jaka ona była u schyłku wieku XIX. Kosiakiewicz uciekał z fabryk i ulic do salonów, tonował emocje swego bohatera. Marrené-Morzkowska, realizując zasadniczą tezę powieści, czyli ekspozycję dominanty nienawistnego jej niemieckiego żywiołu, koncentrowała się głównie na jego krytyce. Czy udało się ukazać prawdę o Łodzi autorowi *Ziemi obiecanej*? Zapewne również nie⁴³. Narrator Reymonta to wprawdzie medium bez złudzeń i naiwności, oddaje on rzeczywistość łódzką, nie stroniąc od naturalistycznych zabiegów. Jest jednak silnie emocjonalny, odbiera Łódź całym sobą w procesie od pierwszego zafascynowania jej osobliwościami, po narastający wstręt. Ekspresja językowa Reymonta przejawia się głównie w deprecjacyjnych figurach Łodzi, zo-hydzonych przestrzeniach fabrycznych i budzących litość skarłatych rudymentach natury. Również charakterystyki łódzian, głównie nieaprobowanych Łodziermen-schów, sztucznie wytworzonych przez miejsce spekulantów, noszą znamiona silnej idiosynkrazji pisarza. Jeśli Reymont, kreując swoją Łódź, miał w pamięci obie poprzedniczki *Ziemi obiecanej*, ich obecność w asocjacjach i domniemyanych toż-samościach mogła posłużyć jedynie jako pomost, po którym wyruszył na poszu-kiwanie własnych środków wyrazu.

Bibliografia

- Budrecki Lech, *Władysław Reymont. Zarys monograficzny*, Czytelnik, Warszawa 1953.
- cj- [Czesław Jankowski], [Bawełna – recenzja], „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 256, s. 336.
- Górski Stefan (Michał Nałęcz), *Łódź społeczna*, Rychliński i Wegner, Łódź 1904.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Ze wspomnień o Reymonie*, „Kurier Poznański” 1925, nr 371, s. 18.
- Homonovus [Karol Łaganowski], *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki” 1890, nr 236, s. 2.
- Karczewski Wacław, [Bawełna – recenzja], „Biblioteka Warszawska” 1895, t. 1, s. 168.
- Karwacka Helena, *Łódź w oczach pozytywistki*. „Wśród kąkol” Walerii Marrené-Morzkowskiej – pierwsza powieść o fabrycznym mieście, „Prace Polonistyczne” 1975, t. 31, s. 147–174.
- Karwacka Helena, *Wokół „Ziemi obiecanej”*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 33–58.
- Koc Barbara, *O „Ziemi obiecanej” Reymonta*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa 1990.

⁴³ Wskazywał na to kilka lat po ukazaniu się *Ziemi obiecanej* Stefan Górski (Michał Nałęcz), *Łódź społeczna*, Rychliński i Wegner, Łódź 1904, s. 71–72.

- Kołodziej Karolina, *Obraz Łodzi w piśmiennictwie pozytywistyczno-młodopolskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.
- Kosiakiewicz Wincenty, *Bawelna*, K. Grendyszyński, Petersburg 1895 [1894].
- Kotowski Witold, *Pod wiatr. Młodość Reymonta*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1979.
- Litwinowicz-Drożdź Małgorzata, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Neriton, Warszawa 2019.
- Marrené-Morzkowska Waleria, *Wśród kąkolu*, „Biesiada Literacka” 1890, nr 27–52.
- Paszkowski Kazimierz, *Spotkania z Reymontem i Bartkiewiczem*, „Odgłosy” 1974, nr 35, s. 8.
- Piechota Dariusz, *Przestrzeń Łodzi w zwierciadle dyskursu toksyczności. Na marginesie „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2020, t. 26, s. 113–130. <https://doi.org/10.31648/hip.6757>
- Popiel Magdalena, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Universitas, Kraków 1999.
- Przewoński Edward, [Bawelna – recenzja], „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 51, s. 560.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.
- Reymont Władysław Stanisław, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, PIW, Warszawa 1975.
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2015.
- Romankówna Mieczysława, „Ziemia obiecana” Reymonta a rzeczywistość łódzka, „Prace Polonistyczne” 1937, s. 85–108
- Samborska-Kukuć Dorota, *Reymonta spotkania z Łodzią*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, nr 1, s. 21–37.
- Skwarczyński Zdzisław, *Dwa listy Reymonta*. Podał do druku Zdzisław Skwarczyński, „Prace Polonistyczne” 1968, s. 262–265.
- Ujazdowski Aleksander, „Chcę, żeby moja Łódź rosła...” – aspekty prawne w „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta, [w:] *Prawo i literatura. Szkice*, red. J. Kuisz, M. Wąsowicz, Warszawa 2015, s. 36–51.

Dorota Samborska-Kukuć, prof. dr hab., historyczka literatury, kresoznawczyni, genealozka, biografistka. Zajmuje się przede wszystkim dziewiętnastowiecznością oraz rekonstruowaniem i korygowaniem biografii głównie postaci i rodzin związanych z literaturą i historią. Opublikowała dotąd m.in. 10 monografii i podręcznik akademicki oraz ponad 170 artykułów naukowych. Ostatnia książka to *Dziewiętnastowieczne pryncypia i marginalia literackie. Studia*, Łódź 2020. Pełni funkcję kierownika Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego.

Przemysław Owczarek*

 <https://orcid.org/0000-0003-1481-7807>

Literaccy merkurianie Łodzi u Reymonta, Singera i innych

Streszczenie

Artykuł rekonstruuje na podstawie dzieł literackich (W.S. Reymonta, I. Singera, W. Kosiakiewicza) i literackich reportaży (Z. Bartkiewicz) lokalny obraz łódzkiej burżuazji w okresie *la belle époque*. Jako rama interpretacyjna służy merkuriański model rozwoju nowoczesności Yurija Slezkina, zainspirowany dziedziną Hermesa (funkcje boskiego pośrednika), jedyne antycznego grecko-rzymskiego boga, którego wizerunek został powiązany w XIX-wiecznej kulturze europejskiej z handlem i przemysłem. Łódzka burżuazja jawi się w ten sposób jako klasa społeczna pełniąca merkuriańskie funkcje pośredników, kupców, przedsiębiorców – fabrykantów i przedstawicieli finansjery. Ci twórcy nowoczesnej Łodzi są emigrantami i wychodźcami z własnej tradycji kulturowej, a ich literackie personifikacje silnie naznaczają wymienione dzieła.

Słowa kluczowe: nowoczesność, dziedzina Hermesa, merkurianie i apollinianie, łódzka burżuazja i jej literaccy bohaterowie

* Muzeum Książki Artystycznej, e-mail: przemyslaw.owczarek@filologia.uni.lodz.pl



Literary Mercurians of Łódź in the Works of Reymont, Singer, and Others

Summary

The article reconstructs, based on literary works by W.S. Reymont, I. Singer, W. Kosciakiewicz, and literary reportage by Z. Bartkiewicz, a local depiction of the Łódź bourgeoisie during the *belle époque*. The interpretive framework is the Mercurian model of modernity development by Yuri Slezkine, inspired by the domain of Hermes, the divine intermediary and the only ancient Greco-Roman god whose image was linked in 19th-century European culture to commerce and industry. The Łódź bourgeoisie thus appears as a social class performing Mercurian roles – as intermediaries, merchants, entrepreneurs, industrialists, and financiers. These creators of modern Łódź are portrayed as emigrants and exiles from their own cultural traditions, with their literary personifications strongly marking the works mentioned.

Keywords: modernity, domain of Hermes, Mercurians and Apollonians, Łódź bourgeoisie and their literary characters

Nie darmo ja, Żyd, zostałem dyrektorem największej fabryki. Przełożony tysięcy tutejszych gojów. Myślicie, że mnie tutaj lubią? Daje mi się to do zrozumienia na każdym kroku, ale jestem im potrzebny. Beze mnie wszystko by się tu rozpadło. Nie myślcie, że się dostaje pieniądze za darmo. Każdy dostaje tyle, ile jest wart. [...] Gójwscy mówcy wyśmiewają mój sposób mówienia, mój żydowski wygląd, a robotnicy ryczą i rżą. [...].

I.J. Singer, *Bracia Aszkenazy*¹

Ludy Hermesa

Historię Żydów Paula Johnsona otwiera obszerny komentarz. Dość znamienity dla zrozumienia roli tego ludu, jako nacechowanego obcością i pełniącego od starożytności rolę zbiorowego pośrednika. Dotyczy pierwszej i jakże wczesnej sceny

¹ I.J. Singer, *Bracia Aszkenazy*, t. 2, Sigitta S.C., Warszawa 1992, s. 42–43.

(23 ustęp Księgi Rodzaju) nabycia przez Abrahama – przybysza i wędrowca – ziemi w Hebronie od Efrona Chetyty². Johnson wskazał w owym fragmencie słowo „obcy”, które będzie odwiecznym stygmatem Hebrajczyków. Ów okres dziejów Abrahama ukazuje starożytną transakcję handlową, którą można określić jako założycielską scenę dla profesji zwyczajowo uprawianej przez Żydów. Wymaga ona stałej ruchliwości, przekraczania rozmaitych granic i docierania z towarami do miejsc znacznie odległych w przestrzeni³. Jak z przekonaniem stwierdził Jacques Attali:

-
- 2 Dla Johnsa „Hebron [...] to miejsce pierwszego poświadczanego faktu nabycia ziemi przez Żydów na własność. Dwudziesty trzeci ustęp Księgi Rodzaju opisuje, jak Abraham, po śmierci swojej żony Sary, postanowił kupić Pieczarę Makpela wraz z przylegającymi na niej terenami jako miejsce wiecznego spoczynku dla żony, a w przyszłości również dla siebie. Fragment ten należy do najważniejszych w całej Biblii. Stanowi on ilustrację jednej z najstarszych i ściśle przestrzeganej przez Żydów tradycji, najwyraźniej drogiej ich sercu i wyjątkowo doniosłej. Jest to bodaj pierwszy ustęp z Biblii, stanowiący zapis faktycznego wydarzenia, wielokrotnie poświadczanego i przypominanego drogą przekazu ustnego i w ten sposób przechowywającego autentyczne szczegóły. Przebieg negocjacji i ceremonię kupna opisano tu bardzo starannie. Abraham jest kimś, kogo nazwalibyśmy »obcym«, choć od wielu lat mieszka w Hebronie. Aby nabyć na własność wspomniany kawałek ziemi, musi posiadać nie tylko odpowiednią sumę pieniędzy, ale i publiczną zgodę całej wspólnoty. Dotychczasowym właścicielem ziemi jest dostojny mąż, zwany Efronem Chetytą [powinno być »Hetytą«, prawdopodobnie błąd tłumaczenia – przyp. P. Owczarek], zachodnio-Semita i Habiryjczyk hetyckiego pochodzenia. [Johnson jest tu zwolennikiem semickiego pochodzenia Efrona Hetyty, aczkolwiek wedle innej teorii, jeśli Efron był Hetytą z pochodzenia, należał do grupy etnicznej, która posługiwała się językiem pochodzenia indoeuropejskiego – przyp. P. Owczarek]. Abraham przed podjęciem transakcji musi sobie zapewnić formalne przyzwolenie współplemieńców Efrona, »synów Cheta«, »ludu tej ziemi«; potem targuje się z Efronem o cenę – czterysta syklów (czyli sztuk) srebra; wreszcie przygotowuje zapłatę w monetach »jakie były wówczas w obiegu«, a na koniec odważa i w obecności starszyny plemiennej wręcza właścicielowi owe czterysta syklów”. P. Johnson, *Historia Żydów*, Wydawnictwo Platan, Kraków 1994, s. 5.
- 3 Dla małej wspólnoty, pośród której osiadł Abraham, było to pamiętne wydarzenie. Chodziło w nim przede wszystkim o przekazanie własności. Ale obiektem transakcji była także zmiana statusu społecznego. Johnson opisał zresztą tę scenę, wskazując charakterystyczne dla niej rytualne pokłony, fałszywą uprzejmość i obłudę, handlowy spryt i stanowczość w dochodzeniu swoich racji mających wpływ na rezultat targu. Opowieść biblijna ukazuje to z niezrównanym kunsztem, przywołując słowa, którymi Abraham rozpoczyna transakcję: „Mieszkam wśród was jako przybysz”. Biblijny zapis podkreśla ponadto powtórzone zdanie, że pole „przeszło na Abrahama jako tytuł własności” od miejscowego ludu (Rdz 23,20). Johnson spuentował swój komentarz w następujący sposób: „W tym pierwszym autentycznym epizodzie historii Żydów występują już z całą siłą rozterki i niepokoje nękające ich naród.” Tamże, s. 6–7.

Judaizm rozpoczyna się podróżą. A ponieważ sens każdej rzeczy często bywa ukryty w sensie słów, tożsamość hebrajskiego ludu kryje się w jego nazwie, która odsyła właśnie do podróży. Jego najdawniejszy przodek, jeden z wnuków Noego, praszczur Abrahama, miał na imię Ewer, co można przetłumaczyć jako „koczownik”, „przechodzień” albo „pośrednik”. Ów Ewer stanie się z czasem Iwri – „Hebrajczykiem”. Tak jakby przeznaczenie tego ludu było od samego początku wpisane w litery imienia, w kod genetyczny jego dziejów; będzie musiał podróżować, wymieniać, komunikować się, przekazywać. A więc również handlować⁴.

W mitach wędrownych ludów trudno wskazać miejsce pochodzenia ich założycieli i protoplastów, jakby pochodzili skąd inąd. Ten sposób życia przekłada się na opiekuńcze funkcje bogów. Najwyższy z nich patronuje podróżnikom i wszystkim, co ma związek z przekraczaniem granic. Panuje zatem nad komunikacją i wymianą, a także nad warunkami pokoju i zaufania. A co ciekawe, jak zauważył Jacques Attali: „bóg ten bywa także najczęściej patronem złodziei...”. Analogia między Jahwe a greckim Hermesem, opiekunem podróżników i żeglarzy, zdobyczy i kradzieży narzuca się w tym kontekście sama⁵.

Biblijna opowieść o ludzie Izraela obejmuje „historię” od Edenu do rzymskiego imperium, które ziemię obiecaną Żydów zamieniło w kraj niewoli. W międzyczasie, w ciągu piętnastu stuleci, ów lud nomadów zdołał stworzyć religię, która stała się fundamentem wiary jednej trzeciej aktualnie żyjącej ludzkości. Ponad ową „historię” określił rolę pieniądza, swój stosunek do niego, i ostatecznie, daleko w przyszłość w czasach nowożytnych i na progu nowoczesności (poza dziejami opisanymi w Biblii) uczynił z niego podstawę kapitalizmu⁶, współdziałając ekonomicznie lub konkurując z rodzącą się europejską burżuazją. Konkluzja, jaką poniżej zaproponował Attali, wydaje się mieć oczywisty związek z narodzinami nowoczesności:

Zadziwiające jest przeznaczenie tego nielicznego ludu rolników, kupców, rzemieślników, finansistów i intelektualistów zaplątanych w najważniejsze w historii świata wydarzenia. [...] pośredników uczestniczących na pierwszej linii frontu w stopniowej transformacji ładu imperialnego w ład pieniądza, utrzymujących łączność pomiędzy wspólnotami rozsianymi na obszarach różnych walczących ze sobą obozów i tworzących w ten sposób jedyną w swoim rodzaju sieć powiązań kulturalnych i handlowych pomiędzy osiadłymi ludami tak w czasach wojny, jak pokoju⁷.

⁴ J. Attali, *Żydzi, świat, pieniądze*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2003, s. 13.

⁵ Tamże, s. 13.

⁶ Tamże, s. 13.

⁷ Tamże, s. 63.

Dla Georga Simmla wędrowanie jest pojęciowym przeciwieństwem trwałego przywiązania do danego, konkretnego miejsca. Żydowskiemu narodowi przyporządkowany jest zatem charakterystyczny status wędrowca, który, jak stwierdził Simmel:

nie wyruszył dalej, nie zrezygnował też całkowicie z owej swobody przychodzenia i odchodzenia. Tkwi przestrzennie – czy też jakoś inaczej – w określonym kręgu [...] oddalenie w obrębie stosunku oznacza, że osoba bliska jest daleko, obcość zaś, że blisko znajduje się osoba daleka. Obcość jest stosunkiem na wskroś pozytywnym, szczególną formą wzajemnego oddziaływania⁸.

Przekładając ten rodzaj dialektyki na historię gospodarczą, cudzoziemiec przedstawiany jest w niej najczęściej jako handlarz, a z drugiej strony handlarz zazwyczaj okazuje się cudzoziemcem. Taki pośrednik staje się niezbędny dopiero wówczas, gdy chodzi o pozyskanie wytworów bądź wyrobów, które produkowane są poza obrębem funkcjonowania danej grupy. Jeśli na obcym terenie jawi się zawsze jako cudzoziemski kupiec, to handlarz osiedlający się w danym miejscu – w sposób oczywisty i wedle tej reguły – musi być cudzoziemcem. Stąd przekonanie Simmla, iż:

Handel pozwala na nieograniczone kombinacje, zdobywa wciąż nowe tereny dla ludzkiej przemysłowości, umożliwia ekspansję nieosiągalną dla producenta, ograniczonego w swej ruchliwości i uzależnionego od wolno rosnącego kręgu klientów. Handel może zawsze zatrudnić więcej osób niż produkcja, dlatego też jest to teren działania dostępny dla przybysza z zewnątrz [...] ⁹.

Obcemu i cudzoziemcowi nie wolno jest posiadać ziemi, rozumianej nie tylko w sensie materialnym, ale i przenośnym, „jako substancję życiową” oznaczającą nie tylko wymiar przestrzenny, ale też idealny, powiązany z organizacją kręgu społecznego. Obcy pozostaje więc „osobą bez własnego miejsca”, niezależnie od swojego uroku i znaczenia. Jedyną możliwością jego egzystencji jest funkcjonowanie w obszarze mediacji, a zatem pośredniczenie w handlu lub finansowych operacjach, co nadaje mu atrybut szczególnej r u c h l i w o ś c i ¹⁰.

Jak pokazał Yuriy Slezkine w książce *Wiek Żydów*, nie tylko żydowski lud pełnił funkcję etnicznych, czy zawodowych obcych wśród ludności osiadłej na danym terenie od pokoleń. Wymiary tej obcości przekładały się na różne rodzaje

⁸ G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tenże, *Most i drzwi*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 204–205.

⁹ Tamże, s. 205.

¹⁰ Tamże, s. 205.

pośrednictwa, i nie chodzi tu tylko o handel czy inny rodzaj wymiany dóbr, lecz także o pełnienie pośredniej funkcji między żywiołem i materią, a wytworem (co jest charakterystyczne dla kowala – zawodu z istoty wędrownego). Czasami obcość etniczna nakładała się na zawodową, jak to bywało w poprzednich stuleciach do lat międzywojennych z romskimi kotlarzami. Jeśli zaś chodzi o etniczną obcość i pośrednictwo właściwe dla przełomu XVIII i XIX wieku, Slezkine wskazał Chińczyków w południowo-wschodniej Azji, Hindusów w Afryce Wschodniej i Żydów w Europie, z tym że na obszarze Imperium Rosyjskiego ten status przysługiwał także społecznościom niemieckich kolonistów, jako pośredników i przedstawicieli, którzy świetnie odnajdywali się w wolnych zawodach, carskiej administracji, handlu oraz jako fabrykanci i kadra techniczna przemysłu¹¹. Owo pośrednictwo, wywiedzione zresztą z dziedziny, w której operował boski Hermes, jest założeniem książki Slezkine’a umożliwiającym interpretację szczególnej roli europejskich i amerykańskich Żydów w modernizacji Zachodu i całego świata, zwanej nowoczesnością. Wszyscy ci pośrednicy przynależni do dziedziny Hermesa, ponieważ:

nie zajmowali się produkcją pierwotną – raczej dostarczaniem towarów i usług miejscowej ludności rolniczej i pasterskiej. Czerpali z zasobów ludzkich, nie naturalnych a ich specjalnością były „sprawy zagraniczne”. Byli następcami – lub heroldami Hermesa (Merkurego), boga tych, którzy nie pasają trzód nie uprawiają ziemi i nie parają się mieczem, patrona tych, którzy łamią reguły, przekraczają granice, pośredniczą, protektora tych, którzy żyją ze swego rozumu, biegłości i sztuki¹².

Z racji swej pogańskiej mocy Hermes jest ambiwalentnym i wielofunkcyjnym bogiem¹³. Patronem handlu, kupców i złodziei, podróżnych, posłańcem bogów i psychopomposem, władcą pisma i komunikacji, pieniądza i wszelkich miar. W synkretyzmie aleksandryjskim Hermes objawia się jako prorok Trismegistos, strażnik wiedzy tajemnej (czarodziej i lekarz z różdżką kaduceuszem), obok Hefajstosa – boga kowali, patronuje alchemicznym przemianom (stąd obecność w ikonosferze XIX-wiecznych miast Europy tych dwóch bogów jako alegorii handlu i przemysłu), zaś wraz z innymi tajemnicami sztuki królewskiej oraz ezoteryczną wiedzą współtworzy tradycje masońskie. Hermes-Merkury stał się patronem

¹¹ Y. Slezkine, *Wiek Żydów*, Nadir Media Lazar, Warszawa 2006, s. 18–20.

¹² Tamże, s. 20–21. Slezkine nie uwzględnia patronatu Hermesa nad pasterzami i ich trzodami, jak i innych niuansów związanych z dziedziną, jaką w religii greckiej zawiaduje ten bóg, co jest charakterystyczne dla typowego „amerykańskiego” redukcjonizmu treści pod nośną tezę. Aczkolwiek główny merkurijski wątek jego pracy jest zasadniczo spójny z wizerunkiem, znaczeniem i funkcją Hermesa w obrębie religijnych wierzeń starożytnych Greków.

¹³ Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 280–281 i 285–287; *Hymny homeryckie*, tekst, przekł. wst. i oprac. W. Appel, Algo, Toruń 2001, s. 119–163; K. Kerényi, *Mitologia Greków*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 137–149.

przedsiębiorczości i działalności przemysłowej, starożytną alegorią nowoczesności i kapitalizmu¹⁴, bohaterem grafik zdobiących dyplomy wystaw światowych, świadectwa buchalteryjne, etykiety towarów. Pośrednictwo to naczelną funkcję Hermesa i kwintesencja jego właściwości. Mediacyjną naturę boga antropologia kulturowa lokuje w obrębie zjawisk dyskursywnych i społecznych odpowiadających stanom pośrednim. To sfery zawieszenia lub przejścia między odmiennie waloryzowanymi okresami czasowymi i przestrzeniami, *sacrum* i *profanum*, statusami społecznymi etc. Przeciwiężstwa i ambiwalencja definiują prastarą naturę trickstera, boskiego oszusta a zarazem bohatera kulturowego. Hermes posiada cechy cywilizatora wynajdującego ogień i oszusta kpiącego z innych bogów, bowiem jego przymioty to „spryt”, „przebiegłość”, „chytrość”, „szelmstwo”, które Monika Sznajderman za Marcellem Detienne i Jean-Pierrem Vernantem, określa mianem *metis*¹⁵.

Ten rodzaj inteligencji, jako podstawowa dyspozycja, doskonale służy kształtowaniu „ruchliwej”, płynnej i zmiennej rzeczywistości, którą ludzkość określiła jako nowoczesność. Wedle Slezkine’a:

wszystkich ludzi Hermesa łączyła merkuryjska płynność improwizacji. Wszystkie narody Hermesa łączył wspólny status przyjezdnych, wędrowców – od wiodących prawdziwe koczownicze życie taborów cygańskich, przez żyjące głównie z handlu wspólnoty podzielone na osiadłych pośredników handlowych i podróżujących agentów, po osiadłe społeczności uważające się za uchodźców. Mogli nie znać ojczyzny jak Irish

14 L.B. Zaidman, *Grecy i ich bogowie*, Mówią Wieki Wymiary, Warszawa 2008, s. 15. Zob. także J.-P. Vernant *Mythes et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris 1974. Jerzy Prokopiuk wylicza mityczne role Hermesa i postaci, w które się wciela (inaminacja) realizując funkcje pośrednictwa: „Naczelną cechą, a zarazem funkcją Hermesa jest pośredniczenie – dominuje ona w każdej inaminacji tego boga. W każdej z nich na pierwsze miejsce wysuwa się poznanie i wiedza przekazywana na różnych poziomach – począwszy od gnozy po magię, a nawet ekonomikę – zarówno ze świata duchowego do świata ludzi, jak i odwrotnie”. J. Prokopiuk, *Hermes, wysłannik bogów*, Wydawnictwo Constanti, Warszawa 2008, s. 41–42. K. Kerényi, *Trickster a mitologia grecka*, [w:] P. Radin, *Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, Warszawa 2012, s. 205–206, 215.

15 Tego terminu użyła Sznajderman do przeprowadzenia analogii między zwodzicielem a błaznem. Hermes jest jego niewątpliwym protoplastą. Z tym zjawiskiem, jako konglomeratem cech, należy wiązać zdolności w zakresie rzemiosł, sztuk, magii i medycyny oraz formy inteligencji właściwe dla kultury greckiej i charakterystyczne dla postaci Hermesa, ale i jego ojca, Zeusa. Podanie głosi, iż Zeus bojąc się, że jego pierwsza żona o imieniu Metis powije syna, którego siła przewyższy władcę bogów, poślknął małżonkę i w ten sposób objawił się jako pierwszy, dysponujący mocą *metis trickster* (Zeus odziedziczył ten lęk po swoim ojcu, Kronosie). W anglosaskiej antropologii ta właśnie forma inteligencji jest współistotna dla postaci trickstera, przedsiębiorczego oszusta, artysty, magika i wynalazcy. Zob. M. Detienne, J.-P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, Sussex–New Jersey 1978, s. 7; M. Sznajderman, *Błazen: maski i metafory*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2014, s. 43–44.

Travellers czy Sheikh Mohammadi, mogli ją utracić jak Ormianie i Żydzi lub zerwać z nią polityczne więzi jak Hindusi na emigracji czy Libańczycy – tak czy inaczej byli mieszkającymi na stałe obcymi, obcymi także w sensie zawodowym (jawajskie określenie handlarza wong dagang oznacza też obcego, wędrowca, włóczęgę)¹⁶.

Biorąc także pod uwagę „obcość” zawodową, Slezkine wskazał rękodzielników (*craftsmen*), którzy w oczach rolniczej większości byli spryciarzami (*crafty*), a wszyscy kupcy (*merchants*) najemnikami (*mercenary*) – wszystkie te słowa posiadają wspólny rdzeń wskazujący na imię Merkurego. Wywodziły się także z łacińskiego *merx* (towar, handel, zapłata). A ponieważ Hermes jest mitycznym patronem złodziei, przynoszącym także stratę – przeciwieństwo zysku – europejscy handlarze i rzemieślnicy uczuleni na dychotomiczne myślenie autochtonów i ambiwalentne traktowanie, tworzyli zwykle w miastach osobne wspólnoty¹⁷, które łatwo obarczono rolą zbiorowego „kozła ofiarnego” w obliczu wszelkich kryzysów¹⁸ (jak pokazuje to zresztą historia wspólnot Żydów Europejskich od średniowiecza po Holocaust i 1968 r. w Polsce).

To rozpoznanie wskazuje na współtworzące nowoczesną Łódź społeczności Żydów i Niemców. Pierwsi zdominowali handel i pośrednictwo między sferą produkcji a rynkiem, drudzy opanowali w znacznym stopniu sferę produkcji (wpierw jako sprowadzeni rękodzielnicy), polegającą na transformacji materii i energii (dzięki napędowi wodnemu a potem parowemu) w produkt i towar. Z obydwu nacji w przeważającej mierze wywodziła się łódzka burżuazja.

Społeczności merkurian posługują się tajemnym dla autochtonów językiem, wyróżnikiem religii i kultury przybyszów praktykujących usługowy nomadyzm. Owe dialekty to na przykład: *laszon-kadesz* (krowia mowa) niemieckich Żydów handlarzy bydła, oprócz jidysz; awestyjski i pahlawi u Parsów; gabar i syriac u Ormian; u łódzkich Niemców *lodzerdeutsch*. Innymi słowy, wszyscy merkurianie są wielojęzyczni (Hermes był bogiem krasomówców).

Zawodowi obcy wewnątrzni, których od autochtonów odróżnia kultura, polegają na wzajemnej ekonomicznej współzależności i chroniąc interesy swoich wspólnot, mówią przynajmniej jednym językiem wewnętrznym (świętym, tajnym) oraz co najmniej jednym zewnętrznym. Dlatego też często bywają „wykwalifikowanymi lingwistami, negocjatorami, tłumaczami i mącicielami sensów”, zaś ich wykształcone warstwy są biegłejsze w piśmie od adekwatnych warstw autochtonów. Biegłość taka jest bowiem najlepszym sposobem zachowania odrębności i skuteczności w handlu¹⁹.

16 Y. Slezkine, dz. cyt., s. 21–22.

17 Tamże, s. 23.

18 Zob. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1993.

19 Tamże, s. 34–35.

Merkurian odróżnia od autochtonów (chłopów, szlachty i lokalnego duchowieństwa) pochodzenie etniczne, społeczne bądź zawodowe, stygmat obcości i funkcjonowanie w sferze mediacji oznaczające znaczną ruchliwość, styl życia i system wierzeń oraz wartości, wreszcie praktyki kulturowe i strategie przetrwania. Autochtoni, których Slezkine określa Apollinianami wiodą od pokoleń osiadły tryb życia, z racji pochodzenia i kultywowanych tradycji posiadają prawo do ziemi, na której egzystują. W przeciwieństwie do obcych są swojscy, mają odpowiednią wiedzę na temat natury, upraw i hodowli tradycyjnych od wieków dla danego terytorium. W przypadku ziem polskich sprzed rewolucji przemysłowej, to społeczeństwo stanowe jest odpowiednikiem stratyfikacji, która odzwierciedla także hierarchię wartości. Apollinianie wyznają mitologię ziemi i krwi. Ich religia spaja wszystkie poziomy życia i wiąże z konkretnym terytorium zamieszkiwanym „z dziada pradziada”. Ziemia to prochy przodków, krew to ofiara w jej obronie. Tymczasem sposób działania merkurian jest oparty na swoistym usytuowaniu wobec apollinian, polega na innych sposobach funkcjonowania społecznego, strategiach i praktykach. Jak zauważył Slezkine:

Należą do nich, na przykład, fortele, do jakich uciekają się wojownicy, gdy powołanie ataku zależy od zaskoczenia, podstępu lub zasadzki, umiejętności sternika prowadzącego swój statek na przekór wiatrom i prądom, werbalne wybiegi sofisty, odwracającego przeciw adwersarzowi jego własne, mocne argumenty, sztuka bankiera i kupca, którzy umieją niczym iluzjonista zrobić z niczego wielkie pieniądze, przezorność polityka, któremu talent pozwala przewidywać niepewny bieg wydarzeń, czy zręczność rąk i sekrety zawodowe, dające rzemieślnikowi władzę nad tworzywem, zawsze mniej lub bardziej opornym wobec jego namysłu. We wszystkich tych rodzajach działalności liczy się przede wszystkim metis²⁰.

Obcy z gett i imigranci

Slezkine w sposób szczególny podkreślił ruchliwość społeczności merkurian osiadłych w żydowskich gettach całej Europy. Należący do nich na progu nowoczesności bankierzy, handlarze, uczniowie jesziw i sławni rabini stale podróżowali, „daleko poza granice chłopskiej wyobraźni”. Nie była to tylko wędrówka fizyczna, ale także mentalna w postaci rozprzestrzenianych tekstów:

Dzięki darowi mowy i poczuciu humoru, Merkury został w naturalny sposób patronem pisarzy (*Mercuriales viri*, „mężów Merkurego”, jak zwał ich Horacy), tak więc merkurianie, którzy nauczyli się czytać i pisać, przodowali w manipulowaniu

²⁰ Tamże, s. 41.

tekstem. W społecznościach tradycyjnych monopol na pismo należał do kapłanów i urzędników; wśród wykształconych merkurian każdy mężczyzna był kapłanem. Żydzi, Parsowie, Ormianie, wschodnioeuropejscy Niemcy, hinduscy i chińscy emigranci byli nie tylko (statystycznie) lepiej wykształceni od ich klientów – mieli też jasną świadomość swojej przewagi, a więc byli mądrzejsi i bardziej wyrafinowani. Przedsiębiorcy, dyplomaci, lekarze i psychoterapeuci to wykształceni handlarze, heroldowie, uzdrowiciele i wróżbici. Niekiedy łączą ich też więzy krwi²¹.

Merkuranie zazwyczaj wiedzieli znacznie więcej o apollinianach niż apollinianie o merkurianach. Z wrodzoną od wieków przezornością ukształtowaną przez prześladowania i pogromy dotyczące obcych zazwyczaj w czasach kryzysów i paroksyzmów – wspomniany wyżej mechanizm kozła ofiarnego – wykształcili wiedzę, która stanowiła siłę bezsilnych i zależnych. Hermes był sprytny, gdy nadarzyła się okazja i miał przewagę, mógł sztydzić i zwodzić, ale mądrze używał sandałów i liry, żeby zapewnić pomyślność swoim przedsięwzięciom lub pełnić honory domu. Wszyscy obcy merkuranie patrzą na swojskiego i podpitego Iwana z dezaprobatą:

Kto ceni mobilność, lotność umysłu, negocjacje, bogactwo i ciekawość, ten niewiele ma powodów, by darzyć szacunkiem księcia czy chłopą. Kto zaś wierzy dostatecznie mocno, że praca rąk jest święta, przemoc fizyczna zaszczytna, handel oszukańczy a obcych trzeba nakarmić albo zwalczyć (lub może nie powinno ich być wcale), ten nie będzie skłonny podziwiać wędrownych usługodawców. I tak, przez większość ludzkiej egzystencji, żyli obok siebie, podejrzewając się i gardząc sobą nawzajem – nie z powodu przesądów płynących z niewiedzy, tylko dlatego, że mieli okazję poznać jedni drugich²².

Rozpoznanie uczynione przez Slezkine’a prowadzi w końcu do epoki nowoczesności i rewolucji przemysłowej. To czas jednostajnie przyspieszony, w którym ruchliwość i mobilność zapewnia przetrwanie i konkurencyjną przewagę merkurian nad apollinianami. Ci pierwsi opanowali sztuki miejskie pośród wiejskich zajęć. Piśmienni merkurianie stali się albo beneficjentami postępu albo kozłami ofiarnymi społecznych procesów oznaczających triumf miasta. Aczkolwiek tylko Żydzi zafunkcjonowali jako synonim merkurianizmu i nowoczesności. Wszystko zaczęło się w Europie, stąd też całe stulecie, epokę rozpoczętą wojnami napoleońskimi, Slezkine określił jako „wiek Żydów”²³.

²¹ Tamże, s. 42.

²² Y. Slezkin, dz. cyt., s. 42–43.

²³ Tamże, s. 52.

Attali z kolei nazwał ich „posłannikami rewolucji przemysłowej”, bowiem w znakomitej większości uczestniczyli w narodzinach przemysłu holenderskiego, brytyjskiego, niemieckiego, polskiego i austriackiego w wiekach XVI, XVII i XVIII. Szczególnie zaś w XIX w. ich wkład w rozwój przemysłu stanie się jeszcze bardziej widoczny: zapełnią licznie pierwsze szeregi twórców niezwykłych przemian w dziedzinie technologii i finansów, dziedzin od których zależała masowa produkcja. Demokracja i rynek warunkują się w tym procesie nawzajem, zaś ustanowienie jednego z tych elementów przyspieszy rozwój drugiego.

Literaccy merkurianie Łodzi

Literatura dysponuje szczególną mocą diagnozowania rzeczywistości, ale czyni to poprzez fikcję²⁴. Najbardziej znane dzieła literackie poświęcone przemysłowej Łodzi tworzą treści i znaczenia, które w zaskakujący sposób korespondują z merkuriańską wizją nowoczesności. Mimo znacznych różnic w datach publikacji pierwszych wydań, są to następujące powieści: *Bawełna* Zygmunta Kosiakiewicza (Petersburg 1885), *Ziemia obiecana* Władysława Reymonta (pierwsze wydanie w dwóch tomach Warszawa 1899), *Bracia Aszkenazy* Izraela Singera (New York-Warszawa 1936) oraz literacki reportaż *Złe miasto* Zygmunta Bartkiewicza (Warszawa 1911).

Sądzę, że w poniższych fragmentach dzieł da się wyodrębnić owe treści w formie motywów, które korespondują z dziedziną Hermesa. Kim są bowiem bohaterowie *Bawełny* Kosakiewicza i *Ziemi obiecanej* Reymonta? Nie tylko pośrednikami, handlarzami i wynalazcami, ale przede wszystkim merkurianami, rzec by można, drugiego stopnia – wychodźcami z własnej tradycji. Bowiem nie dziedzictwo rodzimej kultury formuje ich tożsamość, ale pieniądź, oferowane przez niego możliwości rozwoju i pochodny mu zysk z obrotu towarami. A zatem możliwość inwestowania w nową tożsamość jest ostateczną miarą wszelkiej działalności w nowoczesnym mieście. Tradycja i zawarte w niej nakazy moralne charakterystyczne dla apollinian stały się nieistotne dla najbardziej rzutkich przedstawicieli dziewiętnastowiecznego kapitalistycznego społeczeństwa, o czym przekonuje nas

²⁴ W tym sensie łacińskie *fictio* (tworzenie, kształtowanie, zmyślenie, obłuda, ułuda, udawanie, podstęp, oszukaństwo, fikcja) znaczy przede wszystkim „tworzenie, kształtowanie”, a zatem projektowanie odbioru świata, interpretację rzeczywistości. W tym sensie także dochodzenie do prawdy zjawisk poprzez „fikcję” – fabułę o alternatywnej rzeczywistości: „1. «coś, co jest wymyślone»; 2. «coś, co istnieje tylko pozornie lub formalnie»; 3. «obraz świata przedstawionego w dziele literackim»”. *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/fikcja;2557813.html> [dostęp: 20.01.2024].

monolog wewnętrzny Borowieckiego – w ten sposób Reymont charakteryzuje swojego bohatera:

Trupy, Archeologia ma swoje miejsce w muzeach; w życiu dzisiejszym nie ma czasu na zajmowanie się upiorami. [...] Cóż mi pomoże cześć tradycji do zbytu perkali-ków! Cóż mi pomogą moi kasztelańscy przodkowie, gdy stawiam fabrykę i muszę szukać kredytu! Dają mi go Żydzi, a nie wojewodowie. A cały ten balast rupieci, jak tradycja, jest jak cierń w nodze, przeszkadza do szybkiego chodzenia. Człowiek dnia dzisiejszego, który nie chce zostać cudzym parobkiem, musi być wolnym od wię-zów, przeszłości, szlachectwa i tym podobnych przesądów, to krępuje wolę i obezsila w walce z przeciwnikiem bez skrupułów – bo bez tradycji; przeciwnikiem dlatego strasznym, że jest sam sobie przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, środkiem i celem²⁵.

Tradycja to zatem „cierń w nodze” merkuriańskiej ruchliwości. W *Braciach Aszkenazy Singera*, po śmierć fabrycznego potentata Hünzega, jego synowie, któ-rych handlowym przedstawicielem został Symcha Majer, przejmują majątek i do-konują radykalnych zmian zgodnych z duchem nowoczesności:

Wraz z wszystkimi starszymi ludźmi, których zamieniono na młodszych i nowo-cześniejszych, został również zmieniony generalny przedstawiciel handlowy, reb Abraham Hersz Aszkenazy, mający przez długie lata swój skład na ulicy Piotrkow-skiej, a na jego miejsce przyszedł jego syn, Symche Majer. Była to nagroda za po-życzenie pieniędzy młodemu Hünzom na kupienie baronostwa. [...] Na nowych wielkich szyldach, na których wymalowano teraz markę fabryczną, dwóch broda-tych nagich Germanów z liśćmi figowymi na biodrach, wypisano złotymi literami, w trzech językach, po niemiecku, po rosyjsku i po polsku, że generalnym przedsta-wicielem manufaktury Hünzega i Goetzkego jest Maks Aszkenazy. Wraz z dotych-czasowym imieniem „Symche Majer”, zrzucił obecny Maks Aszkenazy również swój chasydzki ubiór i wdział krótki surdut. Zgolił sobie bródkę, zostawiając z niej zale-dwie spiczasty koniuszek. Potem zmienił również ojcowskich subiektów na krótko ubranych i mówiących po niemiecku młodzieniaszków. Zamienił również swoje lekkie papierosy na grube, solidne cygara, a swój żydowski język na kiepską łódką niemczyznę²⁶.

Zmiana imienia to *signum* transformacji tradycyjnej żydowskiej tożsamości w nowoczesną, oderwaną od tradycji. Sceneria, w której działają bohaterowie cy-towanych powieści, to rozwijające się w zastraszającym tempie nowoczesne miasto.

²⁵ W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Mediasat Group, Warszawa 2005, s. 395.

²⁶ I.J. Singer, dz. cyt., t. 1, s. 218–220.

Jego literackie opisy, jak i poświęcone mu dialogi, zarówno u Kosiakiewicza, Reymonta i Singera, pełne są tytanicznych metafor i surowych ocen, które projektują wizerunek Łodzi jako miasta fabrykantów, handlarzy, złodziei i wyzyskiwanych robotniczych mas. Z owych opisów, korespondujących z dziedziną Hermesa, wyłania się nowoczesny *genius loci* Łodzi, u Kosiakiewicza ewokowany w taki oto sposób:

[Dawny kolega szkolny Kański do głównego bohatera powieści Rumińskiego] – To ty nie wiesz, co to jest Łódź? [...] Łódź, mój drogi – zaczął Kański z tą przyjemnością, jakiej doznaje człowiek, mający do powiedzenia coś ważnego a niespodziewanego – Łódź to kolos. [po wyliczeniu ilości mieszkańców] [...] Łódź to jest jedna olbrzymia maszyna wytwórcza, gdzie każdy kawałek specjalnej wiedzy ma wagę złota, czystego złota, oddanego na lichwiarskie procenty²⁷.

Bardziej szczegółowo przedstawia ów motyw Reymont, rozpisując go na słynny dialog między pochodzącym ze szlachty polskiej hrabią Kazimierzem Trawińskim a zakochanym w nowoczesnej Łodzi merkuriańskim Żydem Dawidem Halpernem:

[Halpern] – Ja tu znam każdy dom, każdą firmę – zaczął mówić gorąco. – Pamiętam Łódź, jak miała dwadzieścia tysięcy, a dzisiaj ma trzysta! A ja się doczekam, jak ona mieć będzie pół miliona, jak nie umrę prędzej! Ja to muszę widzieć na własne oczy, muszę się ucieszyć.

[Trawiński] – Jeżeli ją przedtem lichy nie weźmie – szepnął nienawistnie.

– Ha, ha, ha, panie Trawiński, pan nie mów takich śmiesznych rzeczy! Łódź jest, Łódź będzie! Pan jej nie znasz. Pan wiesz, ile ona w zeszłym roku zrobiła obrotu? Dwieście trzydzieści milionów rubli – wołał z entuzjazmem, przystając aż na chodniku. – To jest ładny grosz. Pan mi pokaże takie drugie miasto!

– Nie ma się znowu tak czym chwalić, a zresztą masz pan rację, że takiego złodziejskiego miasta nie ma drugiego w Europie – mówił ze złością.

– Złodziejskie czy nie złodziejskie, to dla mnie jest papier. Mnie chodzi o co innego, ja chcę, żeby stawiali domy, żeby budowali fabryki, robili ulice, urządzali komunikacje, przeprowadzali drogi! Ja chcę, żeby moja Łódź rosła, żeby miała pałace wspaniałe, ogrody piękne, żeby był wielki ruch, wielki handel i wielki pieniądz.

– Na początku już są wielkie szwindle i wielka tandeta.

– To nie żaden feler, bo z tego urośnie wielka Łódź²⁸.

Literackie opisy przywołanych dzieł kreślą obraz miasta nie tylko jako przestrzeni przedsiębiorczości, ale też oszustw, sprytnych przekrętów i szwindli,

²⁷ W. Kosiakiewicz, *Bawelna*, Wydawnictwo eConn, Łódź 2008, s. 22–23.

²⁸ W.S. Reymont, dz. cyt., s. 172–173.

których znaczenie odsyła do dziedziny Hermesa. Skoro to bóg komunikacji, wszelkiej wymiany, boski posłaniec błyskawicznie przemieszczający się po ekumenach mitycznego kosmosu Greków, patronuje zatem wszelkiemu ruchowi. Jak słusznie i odkrywczo zauważyła Magdalena Popiel:

„Ruch” jest słowem-kluczem Ziemi obiecanej. Oprócz wielu innych synonimów wyjaśniających jego znaczenie najistotniejszy dla tej powieści jest: „życie”. Ruch to powodzenie w interesach, to nowe fabryki, kwitnący handel, praca maszyn, ludzi, całego miasta. Poprzez te wszystkie elementy składające się na pole semantyczne wyrazu łatwo dokonać eksplikacji znaczenia samego pojęcia wobec całej rzeczywistości powieściowej. Ruch jest formułą bytu tego świata. W nim zamyka się modus egzystencji przestrzeni wytyczonej murami Łodzi. [...] Między pracą, ruchem, energią został postawiony znak równości; wszystko sprowadza się do ludzkiej aktywności wiecznej, twórczej i potężnej. Tak sformułowana zasada egzystencji podlega absolutnej afirmacji. Jako prawo najwyższe wykracza poza zwykłe kryteria moralne. Jego siła i powszechność zastosowania wystarczy, by stało się prawem bezwzględnym, nie dopuszczającym żadnej weryfikacji²⁹.

Nad wyraz „ruchliwy” merkurianin Symcha Majer – Maks Aszkenazy doceniał spryt, dobre rozpoznanie środowiska finansjery i odpowiednią sztukę kamuflażu, bowiem bez nich nie byłby możliwy żaden finansowy sukces:

Dobrze znał Łódź, wszystkie fabryki, fabryczki, fabrykantów i kupców. Dobrze wiedział, że wszyscy w tym mieście zaczynali od małego, od jednego warsztatu, potem przechodzili na kilka, dorabiali się pracowni, potem fabryczki i wreszcie wyrastali aż do wysokich kominów, syren i pałacików przy fabrycznych murach z czerwonej cegły. Postanowił sobie, że jego droga nie będzie taka powolna, jak u tych pionierów. [...] Wszystko tu szło już prędzej. A on sam nie był również człowiekiem, który umiałby czekać i być cierpliwy. Nie miał wcale zamiaru zaczynać od jednego warsztatu. Nie na to był synem reb Abrahama Aszkenazego i zięciem reb Chaima Altera oraz właścicielem dziesięciu tysięcy rubli w banku – nie licząc procentu. Z takim kapitałem można już było coś począć, jeśli się znało na rzeczy³⁰.

Zdolność do interesów, spryt i przedsiębiorczość to cechy, które wyróżniają łódzkiego merkurianina. Nawet w obliczu gwałtownych rewolucyjnych wydarzeń.

²⁹ M. Popiel, *Od topografii do przestrzeni mitycznej: analiza przestrzeni w „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 70/4, s. 119–120. Zob. również: M. Popiel, *Wstęp*, [w:] W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014.

³⁰ I.J. Singer, dz. cyt., t. 1, s. 114.

Maks Aszkenazy dostrzegł możliwości powiększenia kapitału, który posiadał i którym zarządzał:

Co go interesowało w tej całej rewolucji, to była jedna jedyna rzecz: jakby mianowicie, także i teraz, przy tych wszystkich zmianach móc dalej pracować i zbijać pieniądze. Wiedział przecież, że pomimo wszystkich zwycięstw robotników świat pójdzie swoim odwiecznym biegiem – szewc do dratwy, a rabin na rabinacki stolec! Taki jest bieg świata i tak będzie musiało być nadal. [...] Pojął rewolucję z czysto handlowego punktu widzenia, jak wszystko na świecie, jak pory roku, jak posuchę i urodzaj, jak pożary, epidemię i wojnę. Był kupcem, istniał dla niego tylko jeden punkt widzenia – handlowy. I wśród całego zamętu i rozgardiaszu, wśród wszystkich przemówień, wiecowań i dyskusji, jak dawniej, ale jednak pracował. Produkował towary³¹.

Merkurański dar wymowy i zdolność prowadzenia rozmaitych negocjacji (czemu nadzwyczaj sprzyjała erudycja i znajomość języków), to szczególne przymioty ułatwiające prowadzenie interesów:

O! Symche Majer potrafił dopiąć wszystkiego, czego chciał. Jak umiał odseparować się od najbliższych i nie poznawać człowieka, gdy go nie potrzebował, tak nagle umiał być dobrym, serdecznym, miłym i słodkim dla tego, kto mu był w czymś potrzebny. Potrafił swoją wymową poruszyć kamień z miejsca. Nigdy mu nie zabrakło ani mądrego słowa z Pisma, ani ludowego przysłowia, ani owych przekonujących zwrotów, które trafiają do ludzkich serc³².

Owe przymioty charakteryzowały także inne postacie literackich łodzermensców, aczkolwiek na pierwszym miejscu wyróżnić należy przede wszystkim żądzę zysku i pragnienie sukcesu. Zarówno w powieści Kosiakiewicza, jak u Reymonta i Singera, pojawiają się charakterystyczne typy łódzkie. Ich osobiste losy służą do zobrazowania szybkiej kariery, którą nowoczesność amerykańska, tak bliska łódzkiej, nazywa drogą „od pucybuta do milionera”. Kosiakiewicz kreśli ten motyw w następujący sposób:

Ludzie pamiętali Feinsohna, jak sprzedawał zapalki po podwórzach: Fragego, jako tkacza prostego, którego w sobotę po fircentagu wyrzucano o północy z szynku. Bawelna przytuliła ich, ukochała, i obdarzyła Miljonami³³.

³¹ Tamże, t. II, s. 168.

³² Tamże, t. I, s. 198.

³³ W. Kosiakiewicz, dz. cyt., s. 47.

U Reymonta można ten motyw zobrazować na przykładzie kariery Wilczka, który jako rodowity chłop tak skutecznie prowadził interesy, że niewiele brakowało, by mógł dołączyć do grona fabrykantów i stać się „rasowym” burżujem:

Kochał tę „ziemię obiecaną”, jak kocha zwierzę drapieżne głuche puszcze pełne łupów. Uwielbiał tę „ziemię obiecaną” płynącą złotem i krwią, pożądał jej, pragnął, wyciągał do niej ramiona chciwe i krzyczał głosem zwycięstwa – głosem głodu: Moja! Moja! – I już chwilami czuł, że ją posiadał na zawsze i że nie puści zdobyczy, póki nie wysieje złota wszystkiego³⁴.

Aby osiąść owo „złoto wszystkie” trzeba postępować rozważnie, przebiegle i wyprzedzać konkurencję w pozyskiwaniu cennych informacji. W powieści Singera Symcha Majer kręci się po zadymionych restauracyjkach, w których siedzą ci, którzy trzymają w swoich kieszeniach całe miasto wraz z fabrykami i interesami:

Przy tych brudnych stolikach sprzedawano plantacje bawełny odległe o tysiące mil; ustanawiano ceny, lansowano i deprecjonowano towary. W zgiełku i krzyku, wśród chasydzkich powiedzonek, wojażerskich dowcipów, komisjonerskich, litwackich mądrości, wśród wrzasku sprośnych słów, kłótni, obmów, plotek, dogryzań, przehandlowywano trud żyłastych robotniczych rąk, bezsenne noce robotnic, mózgi rysowników deseni, chemików i wynalazców. Ruchliwymi palcami obmacywano próbki towarów, strzępiono tkaninę, wyciągano nitki. Wszędzie tu kręcił się Symcha Majer, wszędzie wtykał swój nos, nadstawiał uszu, wsłuchiwał się, podchwytywał, uczył się, notował sobie w pamięci. [...] Zanim się spostrzeżono, już ten „nowy” zadowolił się przy stoliku, rzucił dowcipy i powiedzonka, zręcznie odgryzał się i odpowiadał na zaczepki wszystkich złośliwych dowcipnisiów i kibiców, którzy go próbowali wziąć na fundusz, jak każdego purycy (nowicjusza – przyp. P. Owczarek). [...] Rychło zaczęli kupcy mówić z nim o interesach, faktorzy zaczęli kręcić się wokoło niego, a starsi nawet ludzie odwoływali go na bok i pytali o radę w sprawie jakiegoś drobnego interesu, o którym nikt nie powinien wiedzieć. – To uczona i genialna głowa – wskazywano na niego – ale krętacz pierwszej klasy, DOBRY ZŁODZIEJ...³⁵.

Ten wyjątkowo merkuriański epitet określa także smykałkę do wszelkich zwiększających zyski, wytwórczych i handlowych oszustw. Majer – Aszkenazy każe swoim majstrom skrócić o cal rozmiar produkowanych chust i rozciągać tkaniny, bo przecież „tani cukierek trzeba owinąć w najbarwniejszy papier. [...] Tandeta szła

³⁴ W.S. Reymont, dz. cyt., Warszawa 2005, s. 327.

³⁵ I.J. Singer, dz. cyt., t. 1, s. 123.

lepiej, niż drogie i wełniane wyroby, przynosiła dobre zarobki i Symche Majer nie widział powodu, dla którego nie miałby jej produkować”³⁶.

Podobnie Reymont wyzyskuje literacko motyw złodziejstwa i oszustwa charakteryzując sposób życia Borowieckiego:

Żył w świecie, w którym oszustwa, podstępne bankructwa, plajty, wszelkiego rodzaju szwindle, wyzysk – były chlebem codziennym, wszyscy się tym łakomie karmili, zazdrozczono głośno sprytnie ułożonych łajdactw, opowiadano sobie po cukierniach, knajpach i kantorach coraz lepsze kawały, admiirowano tych publicznych oszustów, wielbiono i czczono miliony³⁷.

Do merkuriańskich „cnót” składających się na nowoczesną inteligencję *metis* zaliczyć należy umiejętność przewidywania, kalkulacji przyszłych zysków, a więc zdolności, które szczególnie wyróżniały Maksa Aszkenazego:

Jako prawdziwy łódzianin żywił przekonanie, że przyszłość miasta należy do maszyn parowych i kominów fabrycznych. Wziął się do ręcznych warsztatów, ale uważał je tylko za most, po którym przejdzie dalej. Wprawdzie mógł już i teraz przejść na maszyny, założyć małą fabryczkę, w której zamiast ręcznych warsztatów, pracowałyby parowe, mógłby po trochu wprowadzić coraz więcej warsztatów powiększyć produkcję, aż zaszedłby wysoko. Ale Symche Majerowi spieszyło się już teraz, nie mógł czekać. Chciał szybko podskoczyć w górę, zrobić olbrzymi skok, i przy tym nie skrećić karku. Mierzył wysoko, chciał wziąć miasto szturmem, zdobyć największą twierdzę. Nie mógł jednak przeskoczyć od razu przez wysokie musy. Zbyt małe i błahe było jego kilkadziesiąt tysięcy rubli, żeby móc nimi od razu zdobywać wysokie mury wielkich fabryk. Ale Symche Majer wiedział ze świętych ksiąg, że maleńki mól jest silniejszy od największej szafy, jeśli mu pozwolić się do niej dostać, a iskra może spalić największy dom, jeśli dostanie się w szczelinę³⁸.

Przemysłność i spryt ponad wszystko składają się na niepisany kodeks nowoczesnego łódzkiego merkurianina. W swoim literackim reportażu Zygmunt Bartkiewicz przywołuje w kontekście oszustw i szwindli cytat z *Fausta* Goethego, który wyzyskuje na rzecz ironicznych konstatacji:

Owi jaśnie fabrykanci i ich ciemne sprawy, arcydzieła oszustwa, wprost genialne pomysły – świetne przykłady, zapisane w pamięci, cytowane z lubością historie, jak się ktoś spalił przemysłnie, jak zbankrutował mądrze. A nad wszystkich świetlane

³⁶ Tamże, s. 124–125.

³⁷ W. Reymont, dz. cyt., Warszawa 2005, s. 109.

³⁸ I.J. Singer, dz. cyt., t. 1, s. 185.

wspomnienie, gdy dziadek Izrael – nestor szwindlu łódzkiego, w nocy majowej, kanał do głównej rury gazowej przekopał: – Mehr Licht – rzekł sobie jak Goethe, i okradał Towarzystwo, do czasu. I tysiąc podobnych. Stąd pewnie i – дума³⁹.

Oto fakt z dziejów miasta współtworzący świat wczesnego kapitalizmu, który naznacza ostatnie dwieście lat historii Polski wyraźnym stygmatem inności. Kosiakiewicz podsumowuje motyw złodziejstw i oszustw w sposób dosadny i ironiczny, który jednocześnie odsyła nas do dziedziny Hermesa, bowiem opowieść o nowoczesnym mieście to przecież „nowa historia Łodzi, w której duch »szwindlu« odegrał rolę opiekuńczą”⁴⁰. Jego ofiarami były przede wszystkim masy robotników niemiłosiernie wyzyskiwanych w tej początkowej i ciemnej fazie kapitalizmu. Zygmunt Bartkiewicz nakreślił swego rodzaju diagnozę napięć klasowych wynikających z charakteru praktyk zarządczych stosowanych w łódzkich fabrykach:

Dwa krańce miasta stanowiły jakby od dawna dwa państwa. W jednym pana udawał w rok zbogacony wyrobnik, w drugim lata panował nad głodem, troską i – sobą, ukrzywdzony i biedny. Różnili się jak władcy oczywiście w poglądach na dobre i złe. Zwyczaje, uczucia, wierzenia mieli odmienne, jednak mocą wspólnych interesów związani, musieli się znosić, nawet przychylnością tumanić, aby tym łatwiej wyzyskać, jak tego cel wszystkich spraw fabrycznego miasta, błogosławiona korzyść wymaga. A wiązał dwa krańce w zgodną wspólność przede wszystkich handel zamienny, gdy od stu lat państwo przedmieścia dawało materiał surowy: siły, młodość, powaby, zaś można ulica zużywała ów towar, ofiarując w zamian szereg dobrodziejstw, więc prawo i możliwość odżywiania się zupą na grochu, noclegowe przytulki, łóżko w szpitalu, o ile wolne, i – uszlachetniającej pracy godzin piętnaście. I nikt nie pobierał mniej niż dwa ruble na tydzień. Trwał handel zamienny przez lata. Raz, drugi błysnęły płomienie niezgody, ogarnęły dwa światy, lecz gasły stłumione, nim zeszyły się w wielkie ognisko. Tlało jednak zarzewie, żal trawił i krzywdy poczucie, niemoc, aż nagle, poczęły się skarżyć plantatorzy możnej ulicy:

– I czego chcą jeszcze? Pracują już tylko jedenaście godzin na dobę, za byle palec urwany setki rubli się płaci, pomoc lekarska, kąpiele, rodzinne domy, żyć nie umierać⁴¹.

Następny cytat z reportażu Bartkiewicza w formie dialogu między autorem a jednym z łodzierskich mieszkańców ukazuje w nieco ostrzejszym świetle relację między dwoma głównymi klasami społecznymi Łodzi:

³⁹ Z. Bratkiewicz, *Złe miasto*, Fundacja Anima Tygiel Kultury, Łódź 2001, s. 34.

⁴⁰ W. Kosiakiewicz, dz. cyt., s. 146.

⁴¹ Z. Bartkiewicz, dz. cyt., s. 13–14.

– Mam ochotę panu prawdę powiedzieć, stać nas dziś na to. Otóż rok 1906-ty to złoty minął rok. Rzadki był popyt na bawelniane towary, magazyny wyprzedano zupełnie i niejeden się dźwignął z kłopotu. A że mniejsi upadli, to trudno, bo tak zawsze jest w walce.

– A robotnicy?

– I oni zyskali, ale trzeba było, tu i ówdzie, pracować na dwie zmiany, aby podnieść o połowę wytwórczość, a obrót o 75%. To się kalkuluje wtedy, ale to nie jest dobrze i dla nich, gdy się pracę wyżej oblicza.

– Jakże to?

– Bo, proszę pana, jest w ekonomii takie żelazne prawo *Ricarda* – i ono mądrze powiada, że płaca robotnika powinna stanowić *minimum* kosztów jego utrzymania. Z chwilą, gdy się płaca podnosi, psuje się rzecz, bo zaraz podaży pracy wzrasta i całe gromady ludzi ruszają do pracy fabrycznej i wtedy, co jasne, obniża się jej wartość, a czasem wprost – krach. A za krachem – głód, gdy wynagrodzenie zejdzie niżej sumy najniższej

– A ileż potrzebuje robotnik, aby żyć?

– Akurat tyle, aby nie umrzeć. Inaczej zaś, to krzywda dla niego. Po ruchu żywym zawsze zniżka idzie, po roku obfitym lata chude zawsze, nim się znów jakoś unormuje płaca.

– Czyli, że dając robotnikom marne zarobki, wyświadczać panowie im dobrodziejstwo?

– Tak... Do pewnego stopnia. I ja to zaraz panu wyliczę. I wyliczy wnet pan dyrektor, jak to, w szczęśliwe lata, gęsto rodzą się dzieci, ile to zużywa się mięsa, jak rosną wymagania, potrzeby, jak zjawia się upodobanie do zbytku, zaczem niechęć do pracy i wciąż nowe żądania, o ileż zdrowszy robotnik, gdy tylko zaspokaja pierwsze, najskromniejsze potrzeby.

– I nic, panie, nie rozumiem, że zwyżka to dla nich – nieszczęście.

– A dla panów?

– U nas kalkuluje się wszystko.

– Jednak przyznać pan musi, że było nieco wyzysku przez lata ostatnie.

– Gdzie wyzysk, tam zysk, a to jest cel i podstawa⁴².

Wyzysk i zysk to dialektyczna zależność definiująca relację między robotnikami a ich pracodawcami, dopóki klasa pracująca nie stworzyła formalnych instytucji broniących prawa pracowniczych – związków zawodowych.

W przeciwieństwie do robotników, którzy nie byli w stanie uzyskać w obliczu potęgi fabrykantów, carskiego aparatu represji i wewnętrznej walki między własnymi ugrupowaniami politycznymi (komuniści, socjaliści, endecja), pożądaną dla

42 Z. Bartkiewicz, dz. cyt., s. 25–27.

siebie podmiotowości i sprawczości, lodzermenschów łączyła zawsze, bez względu na etniczne pochodzenie, mniej lub bardziej trwała wspólnota interesów, w ten sposób na szczycie społecznej hierarchii znaleźli się bogacze o arystokratycznych aspiracjach, wypierając i zastępując rzeczywistą arystokrację.

Koinos Hermes – „wspólne przedsięwzięcie” – tak w języku greckim określa się handlowe, naukowe i wszelkie inne działanie pod patronatem Hermesa, które ma przynieść wymierne korzyści lub zysk⁴³. Zatem także wskazanym przez nie sensom możemy przyporządkować odpowiedni znaczący fragment z powieści Kosiakiewicza, gdy Kański zwraca się do Rumińskiego: „– Obaj jesteśmy wolni, obaj bez miejsca, obaj coś umiemy – i to jedno i to samo mniej więcej. Założmy spółkę”⁴⁴.

U Reymonta motyw ten przyjął postać charakterystycznej i często przywoływanej w rozmaitych interpretacjach sceny, tak świetnie ukazanej w filmie Andrzeja Wajdy, gdy trzech lodzermenschów wpada na pomysł założenia fabryki:

– Zakładamy fabrykę. [Karol Borowiecki]

– Tak, ja nie mam nic, ty nie masz nic, on nie ma nic – zaśmiał się głośno. [Maks Baum]

– To razem mamy właśnie tyle, w sam raz tyle, żeby założyć wielką fabrykę. Cóż stracimy? Zarobić zawsze można [...]. Zresztą, albo robimy interes albo interesu nie robimy. Powiedzcie raz jeszcze.

– Robimy, robimy! – powtórzyli obaj [Maks Baum i Moryc Welt]⁴⁵.

Czas to pieniądź w ruchu, intelekt to pieniądź w ruchu, ludzki świat rozwija się i potężnieje dzięki pieniądżom, odkąd ludy Zachodu stąpają twardo po ziemi chcąc jej wszystkich bogactw, jakbyśmy nadal wierzyli, że w uwolnionym od transcendencji świecie nieograniczony postęp zdoła nas w końcu przebóstwić. Niepogodzony z tą wizją Reymont umieścił w końcowych partiach *Ziemi Obiecanej*

⁴³ Owo wyrażenie przywołuje w swoim studium *Hermes przewodnik dusz* wybitny religioznawca Karl Kerényi; „Hermes pochwała, jeśli rzecz komuś przypadająca, choć należy do jego sfery, porwana zostaje jako łup. Toteż także rozbójnik zabiera swój łup w duchu Hermesa jako znalezisko. Jeśli dwóch ludzi podejmuje wspólne przedsięwzięcie, to nazywają je »Koinos Hermes«, co znaczy raczej »wspólny łup« niż »wspólne znalezisko«, a najpewniej jeszcze »wspólne znalezisko i łup«. W gruncie rzeczy jest to hasło każdego przedsięwzięcia finansowego, gospodarczego czy handlowego. Nawet najuczciwsze steruje ku »ziemi niczyjej«, Hermesowemu królestwu między ustalonymi granicami własności, gdzie jest jeszcze tylko znajdowanie i rabunek. Ale sam brak skrupułów nie jest naturalnie potrzebny Hermesowi; potrzeba tu jeszcze ducha i sztuki życia”. K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz*, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1993, s. 22.

⁴⁴ W. Kosiakiewicz, dz. cyt., s. 179.

⁴⁵ W.S. Reymont, dz. cyt., Warszawa 2005, s. 9.

taką oto diagnozę: „maszyna będzie się rozrastać i potężnieć do nieskończoności i również wzrastać i potężnieć będzie niewola ludzka”⁴⁶. Dzisiaj to miliardy ludzi uwieczonych przez ekrany.

Jak zauważyła Magdalena Popiel w komentarzu do przywołanego wyżej cytatu z „merkurińskiego” dzieła noblisty:

Koło wciągające w swoje tryby robotnika i fabrykanta staje się symbolem całego wirującego w zawrotnym rytmie miasta-maszyny. W tym ruchu oszalałym i jednostajnym, ruchu zamkniętym i skierowanym do wewnątrz, kryje się fatalizm. Tak bowiem określona zmienność staje się niezmiennością, ruch – bezruchem. Jedyną możliwą zmianą na tym etapie jest rosnące natężenie takiej formy ruchu⁴⁷.

To rozpoznanie Popiel niebywale rezonuje z konstatacją Waltera Benjamina, iż kapitalizm jako zjawisko konstytuujące nowoczesność okazał się ponownym upadkiem w mit, ale tym razem w koło wiecznego powrotu wprzęgnięty został towar-produkt, zaś ludzki świat został sprowadzony do całkowitej immanencji⁴⁸. Tymczasem tu i teraz, ziemski horyzont, pozbawiony wertykalności, wypełniają coraz bardziej obrazy apokalipsy nieodwołalnie grożące *urbi et orbi*, zaś o niszczycielską niewdzięczność wobec planety oskarża nas nawet sztuczna inteligencja. Karol Marks przenikliwie zdiagnozował tę sytuację radykalnej przemiany ludzkiego uniwersum, stając się jednym z najbardziej uznanych teoretyków nowoczesności. Jego słowa, jak sądzę – nadal aktualne – przywołuję tu nie jako prolog końca historii, jaką wymarzył sobie neoliberalizm, ale początek coraz bardziej spełniającej się katastrofy:

Ustawiczne przewroty w produkcji, bezustanne wstrząsy ogarniające całość życia społecznego, wieczna niepewność i wieczny ruch odróżniają epokę burżuazyjną od wszystkich poprzednich. [...] Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu, wszystko, co święte, ulega sprofanowaniu i ludzie muszą wreszcie spojrzeć trzeźwym okiem na swoją pozycję życiową, na swoje wzajemne stosunki⁴⁹.

⁴⁶ W.S. Reymont, dz. cyt., Wrocław 2014, s. 328.

⁴⁷ M. Popiel, *Wstęp*, [w:] W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, dz. cyt., s. 13.

⁴⁸ Benjamin sformułował tę diagnozę w następujący sposób: „kapitalizm był zjawiskiem przyrodniczym, wraz z którym Europa na nowo zapadła w sen, w nim zaś doszło do ponownego ożywienia sił mitycznych”. W. Benjamin, *Pasaże*, Wydawnictwo Literacie, Kraków 2005, s. 435.

⁴⁹ K. Marks, *Manifest komunistyczny*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła wybrane*, Książka i Wiedza, Warszawa 1981, s. 22–23.

Bibliografia

- Attali Jacques, *Żydzi, świat, pieniądze*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2003.
- Bartkiewicz Zygmunt, *Złe miasto*, Fundacja Anima Tygiel Kultury, Łódź 2001.
- Detienne Marcel, Vernant Jean-Pierre, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, Sussex–New Jersey 1978.
- Girard René, *Kozioł ofiarny*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1993.
- Hymny homeryckie*, tekst, przekł. wst. i oprac. W. Appel, Algo, Toruń 2001.
- Johnson Paul, *Historia Żydów*, Wydawnictwo Platan, Kraków 1994.
- Kerényi Karl, *Hermes przewodnik dusz*, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1993.
- Kerényi Karl, *Mitologia Greków*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Kerényi Karl, *Trickster a mitologia grecka*, [w:] P. Radin, *Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Kosiakiewicz Wincenty, *Bawełna*, Wydawnictwo eConn, Łódź 2008.
- Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997.
- Marks Karol, *Manifest komunistyczny*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła wybrane*, Książka i Wiedza, Warszawa 1981.
- Popiel Magdalena, *Od topografii do przestrzeni mitycznej: analiza przestrzeni w „Ziemmi obiecanej” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 70/4, s. 89–131.
- Popiel Magdalena, *Wstęp*, [w:] W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014.
- Prokopiuk Jerzy, *Hermes wysłannik bogów*, Wydawnictwo Constanti, Warszawa 2008.
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, Mediasat Group, Warszawa 2005.
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014.
- Simmel Georg, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] G. Simmel, *Most i drzewi*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Singer Izrael Joshua, *Bracia Aszkenazy*, t. 2, Sigitta S.C., Warszawa 1992.
- Slezkine Jurij, *Wiek Żydów*, Nadir Media Lazar, Warszawa 2006.
- Sznajderman Monika, *Błazen: maski i metafory*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2014.
- Vernant Jean-Pierre, *Mythes et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris 1974.
- Zaidman Louise Bruit, *Grecy i ich bogowie*, Mówią Wieki Wymiary, Warszawa 2008.

Przemysław Owczarek, pisarz, nauczyciel twórczego pisania, antropolog kultury. Pracuje w Muzeum Książki Artystycznej. Autor m.in. artykułów: *Łódź: genius loci i dziedzina Hermesa w przejściu nowoczesności między eklektyczną architekturą a dyskursem literackim* ([w:] *Nauka o komunikowaniu. Dyskurs artystyczny*, red. G. Habrajska, Łódź 2017), *Światło i ogień w kulcie Jana Pawła II na Podhalu* ([w:] *Światło w dziejach człowieka, sztuce, religii, nauce i technice*, red. J. Mizolek,

t. 2, Krosno 2018), *Lunch na ulicy albo skrzętna swoboda – o krok od O'Hary, ale w innym mieście* ([w:] *Poezi Szkoły Nowojorskiej*, red. K. Bartczak, Warszawa 2018), *Merkurial Łódź and Ancient Icons of Modernity* ([w:] *City of Modernity. Łódź*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska), *Między folklorem a kulturą popularną; Pieśni robotniczej Łodzi. Od połowy XIX wieku do 1939 r.* ([w:] *Pogranicze folkloru i kultury popularnej w wielkomiejskiej Łodzi*, red. P. Owczarek i K. Radziszewska).

Katarzyna Badowska*

 <https://orcid.org/0000-0002-6149-5612>

Szatan Młodej Polski w „złym mieście”. Łódzkie tropy Stanisława Przybyszewskiego

Streszczenie

Tematem artykułu jest prześledzenie wątków łódzkich w biografii i twórczości Stanisława Przybyszewskiego, czołowego polskiego modernisty i symbolisty. Autorka podaje wiele faktów dotyczących pobytów pisarza w Łodzi oraz jego kontaktów z lokalnym środowiskiem artystycznym. Pisze m.in. o planach jego współpracy z Julianem Tuwimem, nawiązaniu znajomości z łódzkim nauczycielem i literatem Bolesławem Cypsem oraz o pierwodruku powieści *Il regno doloroso*, którą jako pierwsi poznali czytelnicy łódzkiej gazety „Głos Polski”. Analizując doniesienia prasowe, Autorka bada też, w jaki sposób publiczność miasta przemysłowego, realizującego kapitalistyczne cele tak odległe od wzorców dekadencckich i cyganeryjnych, przyjmowała modernistyczne dramaty Przybyszewskiego, przełamujące konwencje teatru mieszczańskiego.

Słowa kluczowe: Przybyszewski Stanisław, Łódź – literatura i teatr, Młoda Polska, Tuwim Julian

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: katarzyna.badowska@uni.lodz.pl

Satan of Young Poland in the “city of evil” Stanisław Przybyszewski’s traces in Łódź

Summary

The subject of the article is to trace Łódź threads in the biography and work of Stanisław Przybyszewski, a leading Polish modernist and symbolist. The author provides many facts about the writer’s stays in Łódź and his contacts with the local artistic community. She writes, among others: about his plans for cooperation with Julian Tuwim and the first printing of the novel *Il regno doloroso*, which was first known to the readers of the Łódź newspaper “Głos Polski”. Analyzing press reports, the author also examines how the audience of an industrial city, pursuing capitalist goals oppositional from decadent and bohemian patterns, accepted Przybyszewski’s modernist dramas that broke the conventions of bourgeois theater.

Keywords: Przybyszewski Stanisław, Łódź – in literature and theatre, Young Poland, Tuwim Julian

Rozpasany seksualista, deprawator, alkoholik, fascynujący książkę cyganerii, mityk i nihilista, satanista, a nawet sam Szatan, który leży w swoim mieszkaniu pod czarną kołdrą, genialny Polak będący objawicielem sztuki modernistycznej – takie niezwykle, podsycane plotkami wyobrażenia o Stanisławie Przybyszewskim ekscytowały publiczność literacką. Na przełomie wieków autor *Dzieci szatana* był celebrytą. Jego posunięcia śledzono z uwagą, a nawet komentowano w sprawozdaniach prasowych, szczególnie o nich powtarzano z ust do ust. „Wszystko poza Przybyszewskim było dla nas wtedy – skończonym, »bezcelnym« idiotyzmem” – wspominał Juliusz Kaden-Bandrowski. – „Trzeba było słyszeć łopot tajemniczy, szumiący przez pokoje na wieść o Jego przybyciu”¹. Przez kilka pierwszych lat po powrocie pisarza do kraju, po okresie studiów i pierwszych spektakularnych sukcesach literackich w Berlinie jego dramaty święciły triumfy na scenach Krakowa,

¹ J. Kaden-Bandrowski, *Czy rozumieliśmy...?*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 50, s. 1029.

Warszawy, Lwowa i innych miast². Fascynowały nowymi, modernistycznymi rozwiązaniami ideowymi i estetycznymi, przełamywały konwencje dramaturgii mieszczańskiej. Sztuk głośnego autora nie mogło zabraknąć w żadnym teatrze z ambicjami, a za taki uchodził nowo otwarty w Łodzi Teatr Wielki, zwłaszcza że jego dyрекcję objął przybyły z Warszawy Henryk Grubiński.

Sceniczny powiew dekadentyzmu i symbolizmu

Sztuka autorstwa Przybyszewskiego była jedną z pierwszych w repertuarze Teatru Wielkiego. Już dwa tygodnie po uroczystym, uświetnionym obecnością Henryka Sienkiewicza, otwarciu sceny przy ul. Konstantynowskiej 14 (ob. Legionów) jesienią 1901 r. łódzka publiczność – jako pierwsza w Królestwie Kongresowym! – mogła zobaczyć *Dla szczęścia*³. Krytyka w obszernych recenzjach doceniła dramat jako „dzieło pierwszorzędnej wartości literackiej i scenicznej”⁴. Z dużym entuzjazmem wypowiedziała się także o jego inscenizacji: „wystawa i urządzenie sceny śmiało rywalizować mogą ze scenami naprawdę wielkomiejskimi, posiadającymi o wiele bogatsze środki. Oby tak zawsze było!”⁵ – chwalił Stanisław Łąpiński, krytyk teatralny i literat, autor m.in. obrazka z życia łódzkich robotników zatytułowanego *Tkacz*. Widzowie musieli podzielać uznanie recenzentów, skoro „Goniec Łódzki” relacjonował, iż publiczność „zebrana licznie, wysłuchiwała sztuki w niezwykłym skupieniu i wyniosła zapewne jak najlepsze z teatru artystyczne wrażenie”⁶.

Na prapremierze, zaplanowanej na 15 października 1901 r., autor dzieła był nieobecny. O inscenizacji nie został nawet poinformowany. Dowiedziawszy się o niej od znajomych z warszawskiego środowiska teatralnego⁷, z nonszalancją i kądśliwością listownie domagał się od dyrektora teatru należnych mu tantiem:

2 Zob. R. Taborski, *Z dziejów scenicznych dramatów Przybyszewskiego*, [w:] Stanisław Przybyszewski. *W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, zwł. s. 213–221.

3 Był to debiut dramatopisarski Przybyszewskiego – napisany po niemiecku utwór ukazał się w 1897 r. w monachijskim czasopiśmie „Die Gesellschaft”, a prapremierę miał już w Polsce – 18 lutego 1899 r. w Teatrze Miejskim w Krakowie w reż. Ludwika Solskiego, który wystąpił również w jednej z głównych ról.

4 St. Łp. [Stanisław Łąpiński], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1901, nr 240, s. 3.

5 Tamże.

6 K.Ł. [Karol Łaganowski], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Goniec Łódzki” 1901, nr 238, s. 3.

7 Z korespondencji pisarza wiadomo, że informacji na temat łódzkiej premiery udzielał mu m.in. Roman Żelazowski (1854–1930), aktor i reżyser wielu teatrów, który kilkakrotnie występował gościnnie również w Łodzi (m.in. w 1892 i 1901 r.).

Czci najgodniejszy Panie, Dowiaduję się z ust kompetentnych, że był grany w Łodzi mój dramat *Dla szczęścia*. [...] w zamian za ciężką rozkosz, jaką dramatem moim Łodzianom sprawilem, należy mi się kwota pięćdziesięciu rubli.

[...]

A jeżeli sztuka ma powodzenie, byłoby to wielką chlubą dla sztuki polskiej, gdybym dostał więcej, inaczej zdechnę z głodu. A jeżeli Panowie będą grali *Złote Runo*, to byłoby również chlubne, gdybym dzień przedtem został o tym zaszczytnym fakcie w dramaturgii polskiej uwiadomiony, a wtedy raczę uszczęśliwić stęsknioną publiczność moim obliczem i przyjadę do Łodzi⁸.

Grubiński wykorzystał szansę, jaką otwierała przed jego placówką wyrażona przez Przybyszewskiego sugestia inscenizacji kolejnego dramatu, a przede wszystkim gotowość uświetnienia premiery swą obecnością. Przyjazd najważniejszego w owym czasie przedstawiciela nowej sztuki i najbardziej rozpoznawalnego twórcy literackiego parnasu, o którym krążyły niezliczone plotki i przysparzające popularności legendy, gwarantował podniesienie prestiżu łódzkiej sceny, a przede wszystkim pozyskanie widzów, wśród polskiej społeczności wielonarodowego robotniczego miasta nie było o nich bowiem łatwo⁹. Przekonawszy się podczas premiery *Dla szczęścia*, że nazwisko czołowego przedstawiciela bohemy działa jak magnes¹⁰, dyrekcja już w kolejnym miesiącu wprowadziła do repertuaru *Złote*

8 S. Przybyszewski, *List do Henryka Grubińskiego* [z 30 września 1901], [w:] tenże, *Listy*, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, t. 1, Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki, Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”, Gdańsk-Warszawa 1937, s. 274 (cytuując listy, zachowano pisownię i segmentację tekstu z ich książkowego wydania). Edytor korespondencji Przybyszewskiego błędnie ustalił moment powstania owego niedatowanego listu – jego treść wskazuje, że został napisany nie wcześniej niż 15 października.

9 Publikę łódzką zachęcały do odwiedzenia teatru przede wszystkim wyjątkowe wydarzenia, jak występy gwiazd, np. Heleny Modrzejewskiej w 1891 r., japońskiej aktorki i tancerki Sady Yacco w 1902 r. czy prekursorki tańca modern Isadory Duncan w 1908 r. Choć otwarciu Teatru Wielkiego towarzyszyły nadzieje na podniesienie poziomu artystycznego granych w Łodzi spektakli, reprezentacyjna scena na 1250 osób okazała się za obszerna na potrzeby lokalnej widowni, a sam Grubiński ostatecznie przedwcześnie zakończył sezon 1901/1902 (zob. Małgorzata Leyko, *Teatr polski w Łodzi*, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 roku*, red. K. Badowska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 362–363; A. Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844–1918*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1995, s. 101–105).

10 Dowodził tego artykuł w „Rozwoju”, który kilka dni po premierze *Dla szczęścia* w dziale *Kronika tygodniowa* zamieścił smutną konstatację: „Dotychczas, poza przedstawieniem inauguracyjnym – a raczej Sienkiewiczem – tylko jeden Przybyszewski miał to szczęście, że widownia Teatru Wielkiego nie wydawała się zbyt obszerna dla Łodzi, wielkiego miasta na pozór, a w istocie rzeczy partykularza [...] o odrobinie inteligencji pływającej na jej powierzchni niby oczko na nieodszumowanym rosale” (Janusz [Stanisław Łapiński], *Kronika tygodniowa*, „Rozwój” 1901, nr 243, s. 4).

*runo*¹¹ i nie pomyliła się w rachubach. Sztuka o łańcuchu win i kar, o przeznaczeniu, które mści się w kolejnych pokoleniach, była jedną z najczęściej granych w sezonie¹². Sukces frekwencyjny wiązał się niewątpliwie z przyjazdem samego autora, który podjął się reżyserii dramatu.

Przybyszewski przybył do Łodzi we wtorek 26 listopada¹³; w środę kierował przygotowaniami do spektaklu, którego premiera odbyła się dzień później – w czwartek 28 listopada. Wyobrażenie o charakterze reżyserskiej pracy pisarza, jego zaangażowaniu w sceniczny kształt dzieła i darze wywierania niemal hipnotyzującego wpływu na innych daje adnotacja w „Rozwoju”:

Autor przez ciąg całej próby nie schodził ze sceny, dając cenne wskazówki wykonawcom. Czynił zaś to nerwowo, z przejęciem się takim, że próba ta wyglądała jak zupełne już przedstawienie, artyści bowiem jakby zasugestionowani, grali, a nie próbowali¹⁴.

Charakter próby, podczas której reżyser-Przybyszewski stawał się aktorem we własnej sztuce, uchwycił Wacław Grubiński, wówczas osiemnastoletni syn dyrektora Teatru Wielkiego, późniejszy prozaik i dramatopisarz, przedstawiony guru Młodej Polski właśnie podczas przymiarek do *Złotego runa*¹⁵:

Stąpając na palcach wzdłuż rampy, zbliżyłem się do ojca, który siedział na filigranowym krzeselku Louis XVI obok budki suflera. Drugie krzeselko było niezajęte. Patrzył na aktorów, cicho próbujących jakąś scenę. [...]

– Gdzie jest Przybyszewski? – szepnąłem.

– Przed tobą.

11 Mniej więcej w tym samym czasie sztuka ta, w znakomitej obsadzie (m.in. z udziałem wspomnianego już Romana Żelazowskiego), zaczęła święcić triumfy w warszawskim Teatrze Romantyki, gdzie grano ją aż do roku 1914 (zob. S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, s. 274, przyp. 4).

12 Większym powodzeniem cieszyła się m.in. komedia Józefa Poptawskiego *Pani Wołodyjowska* na motywach powieści H. Sienkiewicza (zob. A. Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana*, s. 103–104).

13 Zob. informującą o tym notkę w „Rozwoju” (nr 275, s. 3, w rubryce: *Sztuka i piśmiennictwo*).

14 [brak autora], *Nasz gość*, „Rozwój” 1901, nr 276, s. 3.

15 Od tego momentu młody Grubiński stał się bliskim, traktowanym po synowsku przyjacielem sporo starszego Przybyszewskiego, a w swej twórczości inspirował się rozwiązaniami znanymi z dramaturgii mistrza polskiej moderny. Na temat ich wzajemnej relacji zob. S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, s. 312, przyp. 1 oraz J. Rażny, *Modernistyczny okres twórczości Wacława Grubińskiego. Pod patronatem Przybyszewskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr. 6, s. 189–218.

Wskazał głową troje artystów, którzy w półmroku stali zwróceniem twarzami tak blisko, że się dotykali. Poznałem Kopczewskiego [grał rolę Przecławskiego], Gromnicką [w roli Ireny], a trzeci, który stał do mnie tyłem, był Przybyszewski. Grał razem z aktorami, poddawał im ton swoim przepitym głosem.

– Jeszcze raz – powiedział i cofnął się ku rampie.

[...]

Ojciec, nie wstając z krzeselka, wziął mnie za ramię i powiedział:

– Wacek, to jest pan Przybyszewski.

Ukloniłem się po uczniakowsku. Uczułem swoją rękę w dużej mocnej dłoni. Tuż przed sobą, nad sobą ujrzałem dwoje skośnych oczu, trochę obrzękłych, szeroką twarz trochę spoconą, blond brodę w szpic, trochę koźłą.

[...]

Przybyszewski przylepiał się do aktora, którego „informował” i sugestywnie poddawał mu intonację i akcent. Głowa przy głowie, mówił z nim razem tzw. „kwestię”, potem kazał mu powtarzać i słuchał, czy aktor mówi, jak trzeba. Uczyl aktorów przez pokazywanie, nie przez tłumaczenie. Jest to metoda prostsza i może lepsza, ponieważ między aktorami więcej jest ludzi utalentowanych niż umiejących myśleć.

Próba trwała do drugiej. Aktorzy byli zmęczeni, ale zadowoleni; czuli, że nie „wydają lekcji”, lecz że się kąpią w żywiole aktorskim¹⁶.

Wystawienie dramatu połączone z przyjazdem Przybyszewskiego było w ogólnym odczuciu doniosłym wydarzeniem artystycznym i towarzyskim. Świadczą o tym codzienne doniesienia dziennikarskie na temat pisarza oraz szczegółów jego pobytu w Łodzi, m.in. zacytowana wcześniej pierwsza w historii miejscowej prasy relacja z przebiegu próby teatralnej¹⁷. Co więcej, numer „Gońca Łódzkiego” otwierał w dniu premiery *Złotego runa* artykuł przybliżający czytelnikom biografię i filozofię Przybyszewskiego, jego poglądy na sztukę, a także istotę prądów młodopolskich, które reprezentował¹⁸. Rzadki to przypadek, by łódzka gazeta codzienna publikowała na pierwszej stronie tekst z dziedziny twórczości artystycznej. Dziennikarze oczywiście obszernie zrecenzowali spektakl. W peanach rozpływał się przede wszystkim Stanisław Łapiński, protestując przeciwko dopatrywaniu się w sztuce niemoralności i chwalać zalety jej konstrukcji: „Taka tam imponująca, spoista a kunsztowna budowa, takie wspaniałe pogłębienie psychologiczne wprowadzonych do akcji osób, że widz widzi niemal cały przebieg procesu rozgrywającego się w ich duszy”¹⁹. Czoło-

¹⁶ W. Grubiński, *Jak się poznałem z Przybyszewskim*, „Wiadomości” 1953, nr 51/52, s. 11.

¹⁷ Na wyjątkowość i prekursorstwo tej relacji prasowej zwróciła uwagę A. Kuligowska-Korzeniowska, *Scena obiecana*, s. 104.

¹⁸ Zob. K. Łag. [Karol Łaganowski], *Stanisław Przybyszewski (wzmianka biograficzna)*, „Goniec Łódzki” 1901, nr 274, s. 1–2.

¹⁹ St. Łp. [Stanisław Łapiński], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1901, nr 277, s. 3.

bitnie wręcz brzmiało stwierdzenie, że „potęga talentu Przybyszewskiego [...] jest zbyt wielką”²⁰. „Targa ona wszystkimi nerwami widza, pochłania całą jego istotę, opanowuje go tak, że nie tylko podczas przedstawienia, ale i długo po nim do równowagi dojść nie może”²¹ – twierdził recenzent. Zachwyty podzielał Karol Łaganowski, którego zdaniem o sile *Złotego runa* decydują „sceny napisane po mistrzowsku, z niezwykłą głębią psychologiczną, subtelną obserwacją, podpatrującą tajniki duszy ludzkiej”²². Ten czynny adwokat, a jednocześnie felietonista oraz krytyk literacki i teatralny, dodawał w wyważonym tonie, choć z perspektywy antagonisty dekadentyzmu:

Można się nie zgadzać z poglądami Przybyszewskiego, można kwestionować doniosłość prądów literackich i estetycznych, jakie reprezentuje, można zatęsknić, słuchając jego utworu, do jasnych promieni słońca, jakie przecie przebijają się przez mroki życia i niecą w nas otuchę i chęć do tego życia, można wątpić, czy rzeczywiście życie to jest jednym tylko łez padołem i czy nie dość w nim zakątków jaśniejszych, słonecznych, o których przecież całkiem zapominać może nie należy – ale jednego kwestionować, zdaniem naszym, się nie da, że ze sceny wczoraj powiało na nas tchnienie potężnego talentu²³.

Recenzenci, często utyskujący na niezadowalający poziom aktorstwa łódzkiego zespołu, zwłaszcza w sztukach klasycznych i modernistycznych, tym razem docenili obsadę: „Bez przesady powiedzieć można, że tego wykonania nie powstydziłaby się scena pierwszorzędna. [...] Wystawa sztuki, efektowne nowe dekoracje i gustowne umeblowanie sceny zaszczyt przynoszą dyrekcji”²⁴.

Aby zrehabilitować się za zlekceważenie autora podczas inscenizacji *Dla szczęścia*, dyrekcja specjalnie dla Przybyszewskiego ponownie wystawiła ów dramat w piątek 29 listopada. Twórca, oglądający widowisko z łoża Teatru Wielkiego, był zachwycony²⁵; wrażenia z łódzkiego spektaklu musiały być silne, skoro pod koniec życia pisarz utrwalił je we wspomnieniach zatytułowanych *Moi współcześni*:

Siedziałem ciężko zamroczony [alkoholem] w łożu teatru łódzkiego, kiedy jeszcze Grubiński był jego dyrektorem. Wiedziałem, że się coś na scenie działo – grano mój dramat *Dla szczęścia* – wytrzeszczyłem oczy, ale nic nie widziałem, a jednak czułem,

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² K. Łaganowski, *Złote runo. Dramat w 3 aktach Stanisława Przybyszewskiego*, „Goniec Łódzki” 1901, nr 275, s. 3.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ „Pp. Wostrowski i Olszewski zyskali gorące uznanie autora za wykonanie ról swoich” – informował czytelników „Goniec Łódzki” (K.Ł., *Teatr*, „Goniec Łódzki” 1901, nr 276, s. 4).

że się tam coś zdumiewającego dokonywa – nie trwało pięciu minut, a byłem trzeźwiuteńki, jak gdybym w ogóle kieliszka wódki nie miał przez cały dzień w ustach, a przecież piłem od samego rana do wieczora. Stał się cud: Edward Olszewski grał rolę Żdźarskiego w *Dla szczęścia* – tak mi jej nikt nie zagra [...]”²⁶.

Po zakończeniu spektaklu Przybyszewski miał deklamować ze sceny jeden ze swych utworów²⁷, ale prezentacja nie doszła do skutku; niewykluczone że ze względu na zmęczenie częstowanego alkoholem pisarza, choć oficjalnie odwołano wystąpienie „z przyczyn niezależnych od autora i dyrekcji”²⁸. Wielbiciele teatru podjęli za to gościa bankietem w eleganckiej restauracji Antoniego Stępkowskiego, mieszczącej się wówczas przy ul. Piotrkowskiej 74. Doniesienia „Gońca Łódzkiego”, iż wieczór upływał w atmosferze „miłej i serdecznej, pozbawionej wszelkiego przymusu”²⁹, należy uznać za wiarygodne, skoro pisarz zdecydował się dać mały koncert i spontanicznie wykonał na pianinie kilka utworów Chopina. Nie było też zapewne kurtuazją wobec gościa stwierdzenie, że słuchaczy porwała jego „gra oryginalna i natchniona”, podobnych wrażeń doznawali bowiem wszyscy, którym dane było słyszeć wykonania Przybyszewskiego³⁰.

Piątkowy raut nie był pierwszym urządzonym ku czci młodopolskiego twórcy. Wiadomo, że już w przeddzień premiery *Złotego runa* pisarza podejmowali w restauracji przedstawiciele teatru, miłośnicy sceny i dziennikarze. „Na gościu znać było fizyczne zmęczenie z powodu próby, mimo to przyjmował żywy udział w pogawędce przy stole. Chwilami tylko wpadał w głęboką zadumę”³¹ – zdradzał szczegóły „Rozwój”, rysując przed czytelnikami portret Przybyszewskiego jako człowieka towarzyskiego i jednocześnie artysty błędzącego w sferze ducha, pochłoniętego przez myśli.

26 S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa 1926, s. 218.

27 Zapewne miał to być któryś z poematów prozą, „Rozwój” reklamował bowiem, że publiczność usłyszy „jeden z najwybitniejszych jego utworów, krótką, ale prześliczną nowelkę” (*Nasz gość*, dz. cyt.).

28 St. Łp. [Stanisław Łapiński], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1901, nr 277, s. 3.

29 K.Ł. [Karol Łaganowski], *Teatr*, „Goniec Łódzki” 1901, nr 276, s. 4.

30 Przybyszewski nie pobierał profesjonalnej edukacji muzycznej, ale był znany jako genialny muzyk-amator, wykonujący spektakularnie zwłaszcza utwory Chopina. Tak jego grę na fortepianie opisywał Alfred Wysocki (*Sprzed pół wieku*, wyd. II uzup., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 70): „Wpadał sam w trans, ale i drugich w taki sam trans wprowadzał. [...] trafiał tą grą do najtajniejszych zakątków duszy słuchacza i wydobywał z niej utajone tam tęsknoty i smutki. [...] zdawało się, iż dopiero teraz dojrzeliliśmy i zrozumieliśmy ducha tej muzyki. I taka była jej moc, że działała twórczo na mózgi i wyobraźnię słuchaczy Stacha”.

31 [brak autora], *Nasz gość*, dz. cyt., s. 3.

Przybyszewski był fetowany nie tylko przez środowisko artystyczne, ale i zasiadającą w teatrze socjetę, która burzliwie oklaskiwała pisarza na każdym przedstawieniu oraz obdarowała go wspaniałym koszem kwiatów³². Miasto, a przynajmniej jego inteligencko-fabrykancka część, niewątpliwie żyło przyjazdem gościa. Dowodem może być gest właściciela studia fotograficznego „Rembrandt”, który przysłał po Przybyszewskiego i jego towarzystwo dorożki, zapraszając na gratisową sesję („wśród ukłonów prosił, abyśmy »zaszczycili« jego zakład” – wspominał Wacław Grubiński³³), której efekty z pewnością posłużyły następnie reklamie w witrynie atelier. W ten sposób przy ul. Piotrkowskiej 97 powstały ujęcia świadczące o swobodzie, z jaką dramatopisarz czuł się w Łodzi. Interesująca jest zwłaszcza fotografia zbiorowa³⁴, na której Przybyszewski, siedzący z nogą założoną na nogę, obejmuje ramieniem usadzonego nieco niżej po jego prawicy Henryka Grubińskiego, a lewy łokieć wspiera na oparciu niedużej sofki, na której zajmuje miejsce pochylony w stronę pisarza dwudziestokilkuletni Kazimierz Junosza-Stępowski, późniejszy wybitny aktor przedwojennego polskiego kina, zaangażowany przez Grubińskiego do łódzkiego teatru i grający niewielką rolę w *Złotym runie*. Nad „szatanem Młodej Polski” stoją złączeni policzkami w nieco żartobliwym uścisku Wacław Grubiński oraz artysta-malarz Konrad Krzyżanowski, który ponoć portretował w tamtym czasie Przybyszewskiego i do Łodzi zjechał wraz ze swym modelem³⁵. Być może atmosferę tej jesieni 1901 r. oddaje wspomnienie Jerzego Leszczyńskiego, zatrudnionego w Łodzi aktora:

Otaczaliśmy go czcigłą należną bogom, nauczył nas chlać wodę, przez cały dzień wóczył się z nami po wszystkich łódzkich spelunkach, od nocy do rana wtajemniczając nas w swoje mętne kombinacje metempsychiczne, z których nic nie mogliśmy pojąć, ale nas czarował i gotowiśmy byli zabić dla niego pierwszego lepszego nocnego naszego kompana³⁶.

32 Zob. doniesienia prasowe, m.in. St. Łp. [Stanisław Łapiński], *Sztuka i piśmiennictwo*, dz. cyt. oraz K. Ł. [Karol Łagowski], *Teatr*, dz. cyt.

33 W. Grubiński, dz. cyt.

34 Jej reprodukcję ze zbiorów Wacława Grubińskiego przedrukowały „Wiadomości Literackie” w 1924 r. (nr 36, s. 1).

35 Informacja za: W. Grubiński, dz. cyt. Portret pędzla Krzyżanowskiego zdobył m.in. książkowe wydanie eseju Przybyszewskiego pt. *Z gleby kujawskiej*, nakładem Księgarni M. Borkowskiego, Warszawa 1904. Okoliczności i szczegóły podane we wspomnieniach Wacława Grubińskiego w zasadzie nie pozostawiają wątpliwości, że opisaną fotografię (a także kilka innych sygnowanych przez łódzkie atelier „Rembrandt”, które znalazły się w spuściźnie po warszawskim literacie), wykonano jesienią 1901 r. z okazji premiery *Złotego runa*, niemniej Stanisław Helsztyński, który zamieścił kopię zdjęcia w t. 1 *Listów Przybyszewskiego*, datował je na lata 1902–1903.

36 Cyt. za: Anna Kuligowska, *Krakowska moderna w Łodzi*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1985, z. 58, s. 158. Tekst badaczki w prekursorski sposób omawia reakcje

Ujęty przyjęciem autor – korzystający podczas wizyty w Łodzi z gościny w mieszkaniu doktorostwa Bondyów³⁷ u zbiegu ulic Wólczańskiej i Benedykta – przedłużył pobyt, by wraz z łódzką widownią oglądać *Złote runo* na deskach Teatru Wielkiego do niedzieli 1 grudnia włącznie. Po powrocie do Warszawy, gdzie mieszkał od wiosny 1901 r., podtrzymywał serdeczne więzi zadzierzgnięte w łódzkim środowisku artystycznym, o czym świadczy ton listów wymienianych z Henrykiem Grubińskim. Pisarz filuternie tytułował dyrektora „Generał Gubernatorem” i „Wysoką Ekscelencją”, a słysząc o jego poważnych kłopotach z utrzymaniem teatru, zapewniał: „pozostaję najszczerzym, najwinniejszym i ostatnim rozbitkiem na pokładzie statku Pańskiego. Kocham Pana”³⁸.

W drugiej połowie 1902 r. trwały korespondencyjne ustalenia na temat wystawienia w Łodzi *Matki* – napisanego między kwietniem a lipcem najnowszego dramatu Przybyszewskiego, do którego prawa autor obiecał Teatrowi Wielkiemu jeszcze jesienią poprzedniego roku³⁹. Przybyszewski, przewidując, że nie zdoła uczestniczyć w łódzkiej premierze, a pragnąc zachować kontrolę nad inscenizacją, nie tylko formułował precyzyjne oczekiwania wobec obsady⁴⁰, ale prosił też Grubińskiego: „zechcij mi Pan przysłać reżysera choć na jeden dzień do Warszawy,

łódzkiej publiczności na teatralny repertuar modernistyczny, także proponowany przez Przybyszewskiego.

³⁷ Ludwik Bondy (1859–1928) był znanym w Łodzi lekarzem, pediatrą i higienistą szkolnym zaangażowanym politycznie i społecznie. Od 1897 r. należał do Ligi Narodowej, a potem Stronnictwa Demokratyczno-Narodowego oraz tajnego Towarzystwa Oświaty Narodowej; zajmował się m.in. kolportażem nielegalnej literatury oraz organizowaniem kół oświatowych, a w 1905 r. współorganizował strajk szkolny, prowadząc akcję na rzecz nauczania w języku polskim, co przypłacił aresztowaniem przez władze rosyjskie. W 1909 r. przeniósł się do Warszawy, gdzie od 1918 r. pełnił funkcję dyrektora Domu Wychowawczego im. ks. Baudouina. W Łodzi miał gabinet przy ul. Wólczańskiej 37 – w istniejącej do dziś narożnej kamienicy, w której mieszkał wraz z żoną Bronisławą Wilkańcówną. O gościnie, jakiej Bondyowie udzielili Przybyszewskiemu we własnym domu, informował „Rozwój” (nr 276 z 1901 r.).

³⁸ S. Przybyszewski, *List do Henryka Grubińskiego z 9 września 1902 r.*, [w:] tenże, *Listy*, t. 1, s. 287.

³⁹ Jak notował biograf pisarza, Henryk Grubiński „miał ambicję wystawiania sztuk Przybyszewskiego przed wszystkim innymi teatrami” (S. Helsztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973, s. 332). Poświadczą to list do dyrektora, w którym Przybyszewski tłumaczy słabą kondycją finansową podjęcie tournée teatralnego na terenie carskiej Rosji (zob. S. Przybyszewski, *List do Henryka Grubińskiego [z 27 stycznia 1903 r.]*, [w:] tenże, *Listy*, t. 1, s. 298).

⁴⁰ Przybyszewskiemu zależało przede wszystkim, by rolę Konrada powierzyć Kazimierzowi Junoszy-Stępowskiemu (w *Złotym runie* grał rolę Nieznajomego, w *Matce* ostatecznie nie wystąpił), a Przyjaciela – Edwardowi Olszewskiemu (Żdźarski w *Dla szczęścia*). Także do pozostałych ról pisarz wytypował aktorów, którzy – jego zdaniem – dobrze poradzi sobie w spektaklach granych jesienią 1901 r.: Stefanę Gromnicką i Antoniego Różańskiego.

bym mógł wszystko z nim omówić”⁴¹. Finalnie i tym razem udało się Przybyszewskiemu przyjechać do Łodzi (zapewne 1 stycznia 1903 r., być może w ostatnich dniach roku 1902) i osobiście kierować próbami do spektaklu odegranego premierowo w sobotę 3 stycznia na deskach teatru Victoria przy Piotrkowskiej 67. Dużą wagę dramaturg przywiązywał tym razem do scenografii⁴², a jego pomysły inscenizacyjne prasa łódzka postrzegała jako innowacyjne, zapowiadając, że autor „wprowadza w ruch aparat nowych środków scenicznych, daje nawet nowe tło, do którego niezbędną się stała nowego rodzaju dekoracja, gdyż akcja rozgrywa się od razu w głębi trzech pokojów”⁴³.

Mimo iż publiczność, zwabiona magią nazwiska dramaturga, zebrała się tłumnie i „przyjmowała autora gorąco”⁴⁴, sztuka nie miała tak dobrego odbioru jak poprzednie. Publikę dziwiła przede wszystkim końcowa scena, w której powracający do rodzinnego domu po dziesięcioletniej nieobecności Konrad odkrywa, że administrujący dotychczas jego majątkiem Borowski to kochanek matki i powód samobójstwa ojca, wskutek czego podpała własną, rozwijającą się znakomicie fabrykę, nie chcąc korzystać z dochodów pomnożonych przez znenawidzonego człowieka. Recenzenci, werbalizujący zapewne myśli większości widzów, nie mogli tego czynu zrozumieć. Karol Łaganowski ganił zachowanie bohatera z perspektywy moralnej i społecznej:

[...] zwyczajnemu bowiem nawet filistrowi trudno się pomieścić w głowie, aby było słusznym i zgodnym z sumieniem niszczyć owoce pracy ludzkiej i pozbawiać tłumy ludzi zarobku dlatego jedynie, że się z majątku nie chce korzystać, jakby już nie było żadnego sposobu do pozbycia się owego majątku na pożytek współbraci⁴⁵.

Postępowanie bohatera wydawało się obce mentalności łodzermenschów i ich zmysłowi praktycznemu: „W umyśle zaś łodzianina, obeznanego ze stosunkami przemysłowymi, rodzą się wątpliwości, czy zdolny i sprytny przemysłowiec, Borowski, mógłby do tego stopnia być nieoględnym, by fabryki nie zaasekurować należycie [...]?”⁴⁶ – powątpiewał krytyk. Zastrzeżenia nie przeszkodziły jednak łódzkiemu zespołowi kilka miesięcy później – 20 sierpnia – wystąpić z przedstawieniem *Matki* w warszawskim Teatrze Nowym, a sztuka ta doprowadziła

41 S. Przybyszewski, *List do Henryka Grubińskiego z 6 października 1902 r.*, [w:] tenże, *Listy*, t. 1, s. 289.

42 „Nie szczędź pan kosztów na dekorację. Zrobimy to tanio, ale gustownie” – apelował do dyrekcji teatru (tamże).

43 [brak autora], *Różne. Teatr „Victoria”*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 2, s. 2.

44 K. Łag. [...], *Z Teatru. „Matka”, dramat w 4-ch aktach St. Przybyszewskiego*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 4, s. 3.

45 Tamże.

46 Tamże.

Stanisława Brzozowskiego, wybitnego krytyka Młodej Polski, do tezy o głębokim powinowactwie dramatów Przybyszewskiego z tragedią grecką i do konstatacji: „Żeby tak pisać, trzeba być bardzo wielkim”⁴⁷.

Dobra współpraca ze sceną łódzką oraz entuzjastyczne reakcje mieszkańców, tłumnie wypełniających widownię, zachęcały Przybyszewskiego do realizowania w Łodzi kolejnych przedstawień. W poniedziałek 12 października 1903 r. pisarz przyjechał, by przygotować prapremierę *Śniegu* w teatrze pod kierownictwem kolejnego już dyrektora – również przybyłego z Warszawy Mariana Gawalewicza. Bilety – co nie zdarzało się często – sprzedawano już w przeddzień przedstawienia w księgarni Rychlińskiego i Wegnera przy Piotrkowskiej 51. W dniu premiery (w czwartek 15 października) widownia teatru „Victoria” był przepełniona, a zasiadającego wśród niej autora owacyjnie wywoływano po każdym akcie⁴⁸. Mimo to spektakl nie zyskał przychylności krytyki, która dość zgodnie przyczyn niepowodzenia upatrywała w nieudolności zespołu aktorskiego, osobiście dobrane go przez dramaturga na jego ryzyko. Wskazywano, że sztuka dotycząca modernistycznej kategorii tęsknoty, rozumiałej tylko dla człowieka wysubtelniejszego, „oparta [...] na całym szeregu momentów psychologicznych, zabarwionych symbolicznymi pojęciami [...] wymaga niezmiernie czulej interpretacji, ogromnej drobiazgowości w oddawaniu każdego przejawu uczucia duszy danej postaci”⁴⁹, a w tej materii obsada się nie spisała. Gawalewicz, doceniając potencjał dramatu, rok później wystawił go ponownie, ale z gościnnym udziałem Wandy Siemaszkowej, zaproszonej do Łodzi na kilkutygodniowe występy na przełomie 1904 i 1905 r. Spektakle odegrane w sobotę i niedzielę 17–18 grudnia 1904 r. z wybitną aktorką w roli Bronki zachwyciły krytyków i pozwoliły im docenić kunszt samego dzieła: „[...] piękność poematu – bo takim jest *Śnieg* niezaprzeczenie – ukazały się w całej pełni dzięki udziałowi Siemaszkowej w roli Bronki, która w ostatnim akcie subtelnością gry oczarowała licznie zgromadzoną publiczność”⁵⁰ – chwalił jeden z recenzentów. Co ciekawe, do roli Ewy, *femme fatale*, zaproszono Laurę Pytlińską, córkę Marii Konopnickiej, która w ocenie prasy również zaprezentowała się na scenie bardzo korzystnie⁵¹.

47 St. B. [Stanisław Brzozowski], *Stanisław Przybyszewski jako poeta tragiczny. Z powodu wystawienia „Matki”, „Głos”* 1903, nr 35, s. 559. Cyt. za: H.I. Rogacki, *Żyć Przybyszewskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 183.

48 Zob. relację *Teatr, muzyka i sztuka*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 270, s. 4.

49 Zob. [brak autora], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1903, nr 233, s. 3. Podobne zdanie wyraził Stanisław Łąpiński, który do zarzutów wobec aktorów dorzucił i uwagi odnośnie reżyserii: „*Śnieg* wystawiony przez staranną i świadomą swego zadania reżyserię, zagrany dobrze, niezawodnie wywarłby duże wrażenie. Niestety nic z tego nie było wczoraj na scenie teatru” (S. Łąpiński, *Teatr. „Śnieg”, dramat w 4-ach aktach St. Przybyszewskiego*, „Rozwój” 1903, nr 236, s. 4).

50 g., *Teatr, muzyka i sztuka*, „Goniec Łódzki” 1904, nr 349, s. X.

51 Zob. [brak autora], *Teatr, muzyka i sztuka*, „Goniec Łódzki” 1904, nr 350, s. 2.

Po *Śnieg* sięgnął także Aleksander Zelwerowicz, który objął dyrekcję teatru w Łodzi jesienią 1908 r., otrzymując do dyspozycji – podobnie jak poprzednicy – dwa gmachy: „Victorię” oraz Teatr Wielki na popularne przedstawienia niedzielne⁵². I on postawił na gwiazdę aktorstwa, po raz pierwszy ściągając do Łodzi Irenę Solską, „talent modernistyczny, niezwykle subtelny i na wskroś indywidualny”⁵³, znakomicie odpowiadający nastrojowym dramatom Przybyszewskiego. 27 kwietnia 1909 r. krakowska aktorka zaprezentowała się publiczności w roli Ewy, którą sama wybrała na inaugurację kilkudniowych występów gościnnych w repertuarze współczesnym⁵⁴.

Osobiste związki Przybyszewskiego z teatrem łódzkim, tak silne w pierwszych latach XX wieku, szybko osłabły. Było to przede wszystkim konsekwencją wyjazdu pisarza z Warszawy po wybuchu rewolucji 1905 r., a następnie przenosin do Monachium w marcu 1906 r., gdzie autor mieszkał przez kolejnych trzynaście lat. Drugi powód miał charakter *stricte* artystyczny – *Śnieg* był ostatnim z wybitnych, zmieniających oblicze polskiego dramatu dzieł scenicznych Przybyszewskiego. Podobnie jak w całym kraju, podejmowano później w Łodzi próby wystawienia nowych dramatów modernisty, ale inscenizacje nie powtórzyły sukcesu pierwszych sztuk, które – jak trafnie oceniał biograf pisarza – „trzymały w napięciu umysły ówczesnych widzów”⁵⁵. „I trudno się temu dziwić” – oceniał sytuację pisarza po 1905 r. Roman Taborski – „w kulturze polskiej rozpoczynała się nowa epoka, tymczasem Przybyszewski pisał wciąż tak samo i wciąż o tym samym”⁵⁶. Nawet Stanisław Łąpiński, którego artykuły poświęcone inscenizacjom dzieł Przybyszewskiego przypominały bardziej laudacje niż recenzje, z czasem – gdy na widowni nie zasiadał autor – stał się niezwykle surowy⁵⁷. Wystawienie *Godów życia* 25 listopada 1909 r.⁵⁸

52 Zob. A. Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana*, s. 151.

53 [brak autora], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1909, nr 45, s. 7.

54 Publiczność łódzka zobaczyła aktorkę również w *Lekkomyślniej siostrze* W. Perzyńskiego, *Wachlarzu lady Windermere* O. Wilde’a, *Miłość czuwa* G.A. de Caillaveta i R. de Flersa, *Śmierci Ofelii* S. Wyspiańskiego oraz *Cydzie* P. Corneille’a w przekładzie S. Wyspiańskiego.

55 S. Helsztyński, *Przybyszewski*, s. 331.

56 R. Taborski, dz. cyt., s. 221.

57 Tę zmianę w nastawieniu krytyka podkreśliła A. Kuligowska-Korzeniewska w artykule *Krakowska moderna w Łodzi* (s. 158).

58 Notabene, łódzka premiera wywołała niezadowolenie Przybyszewskiego, który najpierw przyrzekł wystawienie utworu warszawskim Rozmaitościom, a następnie – nie zdając sobie sprawy, że Warszawskie Teatry Rządowe są zainteresowane wyłącznie prapremierą – sprzedał prawa do inscenizacji innym teatrom, w tym łódzkiemu pod kierownictwem Aleksandra Zelwerowicza. Dyrektor gotów był anulować umowę z pisarzem w zamian za zwrot wypłaconego już honorarium oraz ogłoszenie w prasie, iż dobrowolnie wycofał się z pomysłu inscenizacji, warunków tych jednak Przybyszewski nie był w stanie spełnić. Po trwających trzy miesiące zatargach między dyrekcjami teatrów Zelwerowicz ostatecznie

wykorzystał jako okazję do konstatacji, że Przybyszewski tak dalece ugrzązł w erotomanii, iż po pierwsze stracił wycucie spraw istotnych dla społeczeństwa walczącego o zachowanie bytu narodowego i rodzimej kultury, a po drugie popada w szablonowość i dokonuje swoistych autoplagiatów⁵⁹. „Ten sam nastrój ponury, te same lęki i przeczucia, ta sama duszna atmosfera pośród ludzi przeczulonych, zahipnotyzowanych jedną tylko myślą, jednym uczuciem, też same nieomal postaci symboliczne, ze zmianą jedynie nazwisk [...]”⁶⁰ – orzekał. O potencjalnych adresatach utworu pisał: „Na przeczulonych, zdenerwowanych widzów dramat ten prawdopodobnie silne wywiera wrażenie, działając na ich nerwy jak mocny narkotyk. U natur jednak zdrowych, obejmujących myślą szersze horyzonty, budzi niesmak”⁶¹. Dostało się także *Ślubom*, z którymi w maju 1912 r. przyjechali do Łodzi aktorzy warszawscy. Krytyk stwierdził, że owo „poronione” dzieło powinno pozostać w tece autora dla jego własnego dobra, ponieważ w „chorobliwych majaczeniach poetyckich” nie sposób się rozeznaczyć⁶².

Po powrocie do kraju w 1919 r., już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, Przybyszewski zamierzał wygłosić w Łodzi odczyt o historii czarownictwa, którą badał intensywnie podczas pobytu w Niemczech. Prelekcje tego rodzaju często ratowały jego nadwątłony budżet. Z drobnej wzmianki w korespondencji do żony można wnioskować, że jesienią 1920 r. pertraktował w tej sprawie z Alfredem Strauchem (1877–1934), właścicielem księgarni i antykwariatu najpierw przy ul. Mikołajewskiej (ob. Sienkiewicza), a od 1916 r. przy Dzielnej 16 (ob. Narutowicza), który prowadził jednocześnie agencję odczytową⁶³. Z niewiadomych przyczyn przyjazd pisarza nie doszedł do skutku, a wykładu zatytułowanego

sztukę wystawił, narażając się na gniew Przybyszewskiego, który żalił się na niego prasie: „[...] mnie ciężko skrzywdził, [...] uniemożliwił mi wystawienie dramatu w Warszawie i to wtedy, kiedy już się odbywały próby czytane” (S. Przybyszewski, *Do Redakcji „Nowej Gazety” w Warszawie*, [w:] tenże, *Listy, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński*, t. 2, Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki, Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”, Gdańsk–Warszawa 1938, s. 483; prwdr. „Nowa Gazeta” 1909, nr 596). Zob. H.I. Rogacki, dz. cyt., s. 232, 237.

⁵⁹ Zob. S. Łapiński, *Teatr. „Gody życia” – dramat w 4-ach aktach Stanisława Przybyszewskiego*, „Rozwój” 1909, nr 224, s. 2–3.

⁶⁰ Tamże, s. 3.

⁶¹ Tamże.

⁶² S. Łapiński, *Teatr Wielki. „Śluby”, poemat dramatyczny St. Przybyszewskiego*, „Rozwój” 1912, nr 105, s. 2.

⁶³ Zob. S. Przybyszewski, *List do żony Jadwigi [z 13 listopada 1920]*, [w:] tenże, *Listy, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński*, t. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1954, s. 167.

O czarownicy i czarnej magii łodzianie wysłuchali dopiero w 27 marca 1924 r.⁶⁴ Diaboliczna pasja nieoczekiwanie połączyła jednak Przybyszewskiego z wielkim łodzianinem – Julianem Tuwimem.

Demonologia i Tuwim

W piątek 9 czerwca 1922 r. Przybyszewski jechał do Bydgoszczy, by wygłosić odczyt *Spirytyzm i duchy*, a wieczorem obejrzeć w Teatrze Miejskim spektakl *Topiel* na podstawie swego dramatu. W drodze zawarł znajomość z 28-letnim wówczas Julianem Tuwimem, który zajmował miejsce w tym samym pociągu. Między literatami, którzy nigdy wcześniej nie spotkali się osobiście, podczas pięciogodzinnej podróży nawiązała się nić sympatii, a nawet przyjaźni. Rozmawiali m.in. o wspólnej pasji – diablach, czartach i demonach w kulturze, o historii czarownictwa⁶⁵. Przybyszewski zaprosił Tuwima do współtworzenia biblioteczki diabolicznej, która miałaby być wydawana przez Instytut Literacki „Lektor”, lwowską oficynę Stanisława Rogali-Lewickiego, publikującą od kilku lat dzieła modernisty⁶⁶.

⁶⁴ Taka data wynika z zapowiedzi odczytu w prasie łódzkiej, m.in. w „Ekspresie Wieczornym Ilustrowanym” (nr 72), „Republice” (nr 85) i „Rozwoju” (nr 86). Biografowie Przybyszewskiego (zob. m.in. H.I. Rogacki, dz. cyt., s. 342) podają jednak – zapewne powielaną błędnie – datę 28 marca 1924 r.

⁶⁵ Dzięki długoletnim pobytom pisarza w Berlinie i Monachium Przybyszewski miał dostęp do cennych i rzadkich egzemplarzy dzieł z zakresu okultyzmu, przechowywanych w bogatych zbiorach bibliotecznych. Pochłaniał rozprawy dawnych mistyków, teologów, alchemików, astrologów i kabalistów, takich jak Pierre Abelard, Bernard z Clairvaux, Alphonsus de Spina, Paracelsus czy Henricus Cornelius Agrippa. Największym przedmiotem pożądania były dla niego protokoły z procesów prowadzonych przez inkwizycję oraz traktaty XV-, XVI- i XVII-wiecznych demonologów, zwłaszcza Jeana Bodina, Nicolasa Rémy’ego, Giovanniego Francesca Ponzinibio, Paulusa Grillandusa, Martina Del Rio, Josepha Glanvilla, Ludovica Sinistrariego. Tuwim również zajmował się diabolikami od dawna. W swojej biblioteczce miał setki dzieł poświęconych czarom i inkwizycji (w tym słynny *Młot na czarownice*), demonom, alchemii i astrologii czy historii trucizn. „[...] przedziwny księgozbiór Tuwima zawiera wszystko to, co ekscytuje wyobraźnię, zaostża grozę, otwiera perspektywę na nieodgadniony labirynt wszechświata” – charakteryzował kolekcję poety dziennikarz „Wiadomości Literackich” (Znamor [Roman Zrębowicz], *U Juliana Tuwima. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 5, s. 1). W 1921 r. Tuwim wygłosił i opublikował odczyt pt. *Diabeł w Rosji*, zajmował się także tłumaczeniem prac diabolicznych z dawniejszych wieków (zob. M. Urbanek, *Tuwim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 62–63).

⁶⁶ Pierwszym utworem Przybyszewskiego wydanym przez „Lektora” była powieść *Krzyk* z 1917 r.

Niespełna miesiąc później zaproponował roboczą nazwę serii: *U progu tajemnic*, i listownie pytał młodego poetę o zdanie w tej sprawie⁶⁷.

Ale jeszcze przed wysłaniem owego prywatnego listu, zaledwie pięć dni po pierwszym spotkaniu ze skamandrytą, sformułował adresowany do Tuwima list otwarty, o którego wydrukowanie poprosił łódzką gazetę „Głos Polski”. Redakcja tego dziennika politycznego, społecznego i literackiego, niewątpliwie zaszczycona możliwością publikacji na swych łamach odezwy głośniego pisarza, zamieściła ją bez zwłoki – w niedzielnym wydaniu z 18 czerwca, tytułując Przybyszewskiego „wielkim poetą i dramaturgiem”⁶⁸. Sensem listu – napisanego w podniosłym i patetycznym tonie, rozpoczętego laudacją, w której nadawca wyrażał podziw dla skali talentu literackiego Tuwima („królewskiego daru” złożonego Polsce)⁶⁹ – było zjednanie poety dla misji propagowania idei powołania Domu Polskiego w Gdańsku i pozyskiwania środków na budowę tej instytucji, która miałaby być swoistym centrum kultury mieszczącym sale koncertowe, czytelnię, świetlicę, a nawet hotel dla Polonii w Wolnym Mieście. Sprawa polskości Gdańska zaczęła pochłaniać Przybyszewskiego po objęciu przezeń funkcji urzędnika tamtejszej Dyrekcji Kolei Państwowych (stanowisko to piastował od 5 października 1920 r. do 31 października 1924 r.). W mocno zgermanizowanym mieście, w którym trwanie przy narodowej tożsamości wymagało odwagi i samozaparcia, pisarz dawał odczyty o ważnych wydarzeniach i postaciach z historii Polski, bardzo aktywnie zabiegał o utworzenie gimnazjum polskiego⁷⁰ (co udało się w maju 1922 r.), osobiście kwestował podczas odczytów wygłaszanych w różnych częściach kraju i apelował o dary dla szkoły (m.in. książki, o których przekazanie zwracał się zarówno prywatnie, jak i w listach otwartych do wydawców, księgarzy, literatów i profesorów). Działalność instytucji wsparł nawet pieniędzmi z funduszu zebranego dla uczczenia trzydziestolecia jego pracy literackiej⁷¹, które uroczystie obchodzono

⁶⁷ Zob. S. Przybyszewski, *List do Juliana Tuwima z 16 lipca 1922 r.*, [w:] tenże, *Listy*, t. 3, s. 260.

⁶⁸ Stanisław Przybyszewski do Juliana Tuwima. List otwarty, „Głos Polski” 1922, nr 164, s. 4.

⁶⁹ „Mocą Twego ogromnego talentu wystużyłeś sobie klejnot szlachecki, jaki pierwszy lepszy chłystek w Polsce odziedzicza prawem urodzenia” – zwracał się autor *Śniegu* do Tuwima i Łódzian (tamże). Nie były to puste komplementy, z korespondencji Przybyszewskiego wynika, że widział w Tuwimie „bezwzględnie najzdolniejszego poetę z całej plejady »najnowszej« Polski” (S. Przybyszewski, *List do Teofila Kuhna z 1 sierpnia 1922 r.*, [w:] tenże, *Listy*, t. 3, s. 266).

⁷⁰ W odezwach i artykułach publikowanych na łamach prasy przekonywał, że instytucja ta to istotny warunek repolonizacji Gdańska, centrum wychowywania i kształcenia „silnej załogi” rodaków, która – niczym pancernik – bronić będzie dostępu do morza na „piekielnie dla naszego bytu państwowego ważnej placówce” (S. Przybyszewski, *O „polski” pancernik*, „Gazeta Gdańska” 1922, nr 116, s. 1; Przedruk w: T. Linkner, *Publicystyka Stanisława Przybyszewskiego...*, s. 309–310).

⁷¹ Zob. S. Helsztyński, *Przybyszewski w Gdańsku*, s. 256. Uroczystości jubileuszowe przygotowały dla pisarza środowiska artystyczne m.in. we Lwowie, Krakowie, Lublinie, Bydgoszczy, Wilnie oraz oczywiście Gdańsku i Sopocie.

na przełomie 1921 i 1922 r. Zaangażowanie Tuwima miało pomóc w zdobywaniu środków na działalność polskich placówek nad morzem. Przybyszewski sądził, że pośrednictwo twórcy nie mieszkającego już co prawda w Łodzi (Tuwim opuścił miasto w 1916 r. i wyjechał do Warszawy, gdzie podjął studia), ale cieszącego się tu szacunkiem i poważaniem, pozwoli otworzyć portfele łódzkich przemysłowców i przyczyni się do sukcesu starań o polskość Pomorza:

Twoją rzeczą, Julianie, będzie w danym razie wytłumaczenie, czym ma być dla polskiego Gdańska – polski Nasz Dom.

Słyszałem, że masz mir w najbogatszym mieście Polski – Łódź jest tym nawet dumną, że była Ci kolebką.

Spróbuj przeżyć te niesłychane dreszcze, jakich objawienia nawet najpotężniejszej sztuki dać nie mogą, te dreszcze, które ja już od roku przeżywam na widok olbrzymiego serca: ofiarnych serc⁷².

Napomknięcie o zamożności łódzian było więc celowe: „Przybyszewski chciał tym pomysłem [stworzeniem Domu Polskiego] zainteresować bogate sfery miasta Łodzi i wykoncypował, że dotrze do nich przez poetę Juliana Tuwima, autochtona polskiego Manchesteru” – podsumowywał Helsztyński⁷³. Odezwa odniosła jednak zupełnie niespodziewany przez nadawcę skutek. Sprowokowała ataki ze strony antysemicko nastawionych środowisk narodowych (endeckich), które szykowały Przybyszewskiego za to, że do spraw polskich poważił się werbować twórcę żydowskiego pochodzenia⁷⁴. Jako aktywista pisarz był zdumiony: „Takich ludzi odrzucać od społecznej pracy, to już na obłęd zakrawa”⁷⁵ – oceniał. Jako człowiek – zasmucony i gotów do wsparcia kolegi po piórze: „[...] mam dosyć odwagi [...], by z całkiem innym jeszcze naciskiem wyrazić to, com o Panu pisał i wziąć Pana w obronę, o ile by taka »obrona« wobec tej bogatej broni talentu Pańskiego była potrzebną”⁷⁶ – zapewniał.

Mimo życzliwego wzajemnego stosunku, wymiany listów i opatrzonych dedykacjami dzieł literackich współpraca Przybyszewskiego z Tuwimem zakończyła się, jeszcze zanim się rozpoczęła. W sprawie Domu Polskiego – z powodu narodowych i rasistowskich ataków⁷⁷. W sprawie biblioteczki okultystyczno-ezoterycznej,

⁷² Stanisław Przybyszewski do Juliana Tuwima. List otwarty.

⁷³ S. Helsztyński, Przybyszewski, s. 492.

⁷⁴ Zob. tamże, s. 493.

⁷⁵ S. Przybyszewski, List do Teofila Kuhna, s. 267.

⁷⁶ S. Przybyszewski, List do Juliana Tuwima z 8 sierpnia 1922 r., [w:] tenże, Listy, t. 3., s. 269.

⁷⁷ „[...] zdaje się, że i Pana silnie naraził, a równocześnie i sprawie zaszkodził, boć pisze mi Pan, że wątpi, czy – wobec tych napaści ze strony narodowej demokracji polskiej, zarówno i żydowskiej – będzie mógł coś zdziałać” – odpowiadał Przybyszewski na list Tuwima (tamże, s. 268).

której projekt autor *Czyhania na Boga* przesłał Przybyszewskiemu latem 1922 r. – ponieważ ostatecznie nie doszło do porozumienia z wydawnictwem Lektor⁷⁸. Nie zahamowało to jednak demonologicznej pasji obu twórców.

Jeszcze tego samego lata 1922 r. Przybyszewski napisał powieść osnutą „na tle czarnej magii, czarownictwa, kultu Szatana, orgii sabatów itd.”⁷⁹. Nosiła inspirowany *Boską komedią* Dantego tytuł *Il regno doloroso* (czyli „Królestwo boleści”). Jej fabularną kanwą jest rzeczywisty proces czarownic, przeprowadzony w regionie Labourd (baskijskojęzycznym obszarze na zboczach Pirenejów na południowo-zachodnim krańcu Francji graniczącym z Hiszpanią i Nawarrą) w 1609 r., a więc w okresie wielkich polowań na wiedźmy, rozpętanych w prowincjach francuskich za panowania Henryka IV. Przebieg śledztwa Przybyszewski znał przede wszystkim z wydanego w 1612 r. traktatu *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons, où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie* [Obraz niestałości złych aniołów i demonów, w którym obszernie opracowano zagadnienie czarownic i czarów], którego autorem był Pierre de Lancre, naczelny sędzia w owym procesie, skrupulatny prawnik zafascynowany demonologią. Jego właśnie uczynił pisarz głównym bohaterem *Il regno doloroso*.

Powieść była szlifowana do późnej jesieni, a już pod koniec listopada Przybyszewski otrzymał propozycję jej publikacji w odcinkach na łamach... „Głosu Polskiego”. Ofertę złożył Marceli Sachs (1870–1934), właściciel i redaktor naczelny gazety. Pisarz, pomny gwałtownych ataków środowisk skupionych wokół antysemitcko nastawionej Narodowej Demokracji, wahał się nad przyjęciem propozycji publikacji w tym piśmie. Powód do obaw był jeszcze inny, poważniejszy. Marceli Sachs był w czasie I wojny światowej współpracownikiem subsydiowanej przez niemieckie władze okupacyjne „Godziny Polski”, gazety przezwanej przez łódzką ulicę „Gadziną Polski” ze względu na jej germanofilski profil⁸⁰. Po odzyskaniu przez kraj niepodległości przejął redakcję i drukarnię tego tytułu i zaczął wydawać „Głos Polski”. Nowe pismo co prawda cieszyło się poczytnością, ale jego właściciel musiał mierzyć się z oskarżeniami o kolaborację z okupantem⁸¹. Te okoliczności martwiły Przybyszewskiego, który w czasie Wielkiej Wojny sam doświadczył poważnej krytyki, ponieważ upatrywał szans Polski na odzyskanie niepodległości

⁷⁸ Projekt serii demonologicznej upadł głównie dlatego, że Stanisław Lewicki borykał się z kłopotami finansowymi, a Przybyszewski w zamian za objęcie funkcji kierownika działu oczekiwał nie tylko stałej pensji miesięcznej, ale i przyznania mu mieszkania przy siedzibie Lektora w Warszawie (zob. S. Helsztyński, *Przybyszewski*, s. 464–466).

⁷⁹ S. Przybyszewski, *List do Stanisława Lewickiego z 6 X 1922*, [w:] tenże, *Listy*, t. 3, s. 278.

⁸⁰ Zob. Wiesława Kaszubina, *Notatki o prasie łódzkiej*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1968, z. 7/1, s. 176–177.

⁸¹ Zob. M. Hrycek, *Stosunki w łódzkiej prasie okresu międzywojennego. Polemika prasowa na łamach łódzkich dzienników na przykładzie „Głosu Polskiego” i koncernu Republiki*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2011, t. 14, nr 1, s. 9.

w porozumieniu z Niemcami i Austrią⁸². Pytając żonę o radę w sprawie przyjęcia oferty, podkreślał, że pismo jest „piekielnie w Polsce, jako dawniej aktywistyczne, zwalczane”⁸³. „Kto wie, jak by się na mnie rzucono?”⁸⁴ – domniemywał. Dodatkowo obawiał się, że druk utworu w gazecie codziennej adresowanej do szerokiego kręgu odbiorców wymusi ocenzurowanie bogoburczych partii tekstu. Tymi wszystkimi wątpliwościami dzielił się z żoną:

[...] nadszedł dziś list od Sachsa [...]. Chce drukować w fejetonie – ale czy to będzie możliwe? Chyba będzie trzeba mocno łagodzić. [...] Sachs chce drukować w „Głosie Polskim” – tam, gdzie się pojawiła moja odezwa do Tuwima!!! Lękam się. Cała prawnica w Polsce gotowa mnie utłuc⁸⁵.

Mimo obiekcji pisarz dość szybko przyjął propozycję Sachsa. Już 6 stycznia 1923 r. w sobotnim wydaniu „Głosu Polskiego” ukazał się pierwszy odcinek powieści. W specjalnej ramce tuż pod winietą redakcja reklamowała *Il regno doloroso* jako utwór „wielkiego powieściopisarza polskiego” napisany rzekomo – co nie było prawdą – specjalnie dla łódzkiego dziennika. Finałowy odcinek czytelnicy poznali 30 marca⁸⁶.

Współpraca z łódzką gazetą zdegradowała Przybyszewskiego. Bezpośrednio po zakończeniu druku w odcinkach pisarz przez kilka tygodni bezskutecznie listownie i telegraficznie monitował Sachsa o zwrot manuskryptu powieści, który miał być podstawą do opracowania książkowej edycji w Lektorze. „[...] nie poskutkowały ani listy, ani groźby, ani prośby, ani nawet 50 000 marek, którem wydał na telegramy”⁸⁷ – złościł się. Udało mu się jedynie otrzymać niekompletny zestaw

82 Mieszkający wówczas w Monachium pisarz podjął współpracę z Nacelnym Komitetem Narodowym, popierał utworzenie Legionów Piłsudskiego i przewidywał: „Niemcy i Austria zwyciężą, a wtedy dla nas nastaną lepsze czasy” (S. Przybyszewski, *List do Wilhelma Zielonki* z 2 IX 1914, [w:] tenże, *Listy*, t. 2, s. 618). Ta postawa naraziła go na bojkot ze strony prasy wielkopolskiej.

83 S. Przybyszewski, *List do żony Jadwigi we Lwowie* z 27 XI 1922, [w:] tenże, *Listy*, t. 3, s. 297 [podkr. – Stanisław Przybyszewski].

84 Tamże.

85 Tamże.

86 Opatrując komentarzami listy Przybyszewskiego z 1923 r., Stanisław Helsztyński podał błędną informację, że publikacja w „Głosie Polskim” była niedokończona, a ostatni odcinek powieści ukazał się w numerze 86. gazety z 28 marca 1923 r. (zob. S. Helsztyński, [przypis 1 do listu nr 1709], [w:] S. Przybyszewski, *Listy*, t. 3, s. 582). W rzeczywistości końcowy fragment *Il regno doloroso* został wydrukowany – dwa dni później, w piątkowym numerze dziennika z 30 marca 1923 r.

87 S. Przybyszewski, *List do Stanisława Lewickiego we Lwowie* z 4 VI 1923, [w:] tenże, *Listy*, t. 3, s. 335.

numerów prasowych z tekstem. Dopiero osobista interwencja Jadwigi Przybyszewskiej, specjalnie wysłanej do Łodzi w pierwszych dniach czerwca 1923 r., przyniosła rezultat. Żona pisarza odzyskała rękopis, jednak niepełny. „Cały szereg numerów brak, kilkanaście kartek mojego manuskryptu brak”⁸⁸ – donosił zdenerwowany Przybyszewski czekającemu na tekst Lewickiemu. „[...] haniebane, niepoczytalne, idiotyczne postępowanie redakcji i administracji tego »Głosu« [...], który za marne pieniądze powieść nabył”⁸⁹ – podsumowywał.

Wkrótce okazało się, że nie był to jedyny powód frustracji. Przybyszewski, nie przykładając szczególnej wagi do tej edycji prasowej, nie dokonywał korekt złożonych szpalt, w wyniku czego gazetowe odcinki pełne były przeinaczeń wynikających z notorycznie błędnego odcyfrowywania pewnych liter w autografie. Osoba, której powierzono adiustację tekstu (jej nazwisko nie jest znane), miała kłopoty z rozczytaniem charakteru pisma Przybyszewskiego – przede wszystkim słabo zaokrąglone „c” odcyfrowała jako „i”, myliła „n” z „u”, a „r” z „v”, „z” i „u”. W konsekwencji druk obfitował w błędy, przede wszystkim w nazwach własnych i terminach obcych, których człowiek redagujący tekst najpewniej po prostu nie znał. I tak zamiast „kacerska” [heretycka] wydrukowano „karierska”, zamiast „pentaclami” [przedmiot wykorzystywany w praktykach magicznych] – „penta-ilami”, zamiast „Paracels” [renesansowy lekarz, przyrodnik i alchemik] – „Paraiels”, zamiast „Lilith” [żeński demon] – „Silith”, zamiast „undiny” [duchy żywiołu wody] – „nudiny”, zamiast „lemury” [złe duchy] – „lemuzy”, zamiast „Evestrum” [w filozofii Paracelsusa astralna postać człowieka] – „Erestrum” itd. Nietrafna identyfikacja liter skutkowała błędami nawet w imionach i nazwiskach powieściowych postaci – czarownic, a przede wszystkim głównego bohatera, sędziego de Lancre’a, który w „Głosie Polskim” występuje jako de Lanire. Przeinaczenia literowe objęły także fragmenty w językach francuskim i łacińskim, np. określenie *A la bonheur!* oddano jako „A la Conhaur!”, słowo *curiosités* przeinaczono na „Curiositel”. Błędnie drukowano nawet łaciński tytuł słynnego *Młota na czarownicę*: „Malicius maleficiarum”, „Nollens maleficiarum”, a w najlepszym razie „Maleus malefikatorum”. W odcinku 20. w ogóle zrezygnowano z zamieszczania dwóch krótkich passusów w języku francuskim, być może ze względu na ich obsceniczny wydźwięk, a być może z powodu bariery językowej, niemożliwej do pokonania nie tylko dla redaktora gazety, ale też jej łódzkich czytelników, a być może i drukarni, prawdopodobnie niedysponującej odpowiednimi czcionkami pozwalającymi oddać znaki diakrytyczne. Poza tymi fragmentami redaktor „Głosu Polskiego” przekreślił inne urywki, które nie weszły do prasowych odcinków (np. na kartach

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże.

rękopisu 26, 47/48, 49, 65, 85 i 87)⁹⁰. Ingerencje te miały w większości (choć nie wyłącznie) charakter cenzury moralno-obyczajowej; objęły zapisy dotyczące przezwagi Szatana nad Bogiem oraz stosunków płciowych czarownic z Diabłem. Nie weszły one też do książkowej wersji powieści, która ukazała się w oparciu o druk odcinkowy (ale poddana już dokładnej autorskiej korekcie) nieco ponad rok później – na przełomie kwietnia i maja 1924 r. nakładem wydawnictwa Lektor.

Tu ponownie spotykają się Przybyszewski i Tuwim. Niemal dokładnie w tym samym momencie łódzki poeta opublikował bowiem swoje *Czary i czarty polskie*, dzieło bibliofila, omawiające – w oparciu o bogaty materiał źródłowy – historię czarów i zabobonu w Polsce i wzbogacone antologią „polskiej literatury magicznej”, zawierającą „przedruki z dzieł arcyzadkich”⁹¹.

Nie wiemy, jak łodzianie zareagowali na *Il regno doloroso* (w lokalnej prasie nie ukazała się żadna recenzja), ale o ich zainteresowaniu podjętym w powieści tematem świadczy aplauz, z jakim przyjęli wykład na temat sabatów i historii czarnej magii, wygłoszony przez Przybyszewskiego w sali Filharmonii Łódzkiej na miesiąc przed ukazaniem się książkowej wersji powieści. Prelekcję – w ocenie prasy zajmującą i głęboką⁹², „utrzymaną w stylu bardzo pięknym”⁹³ – rzęsiście oklaskiwano. Wśród słuchaczy był tego wieczoru największy bodaj łódzki wielbiciel twórczości Przybyszewskiego – nauczyciel gimnazjalny, krytyk literacki i dramatopisarz Aleksander Bolesław Cyps⁹⁴. Dla Cypsa możliwość zawarcia znajomości z twórcą,

90 Prześledzenie tych zmian jest możliwe dzięki zachowaniu części rękopisu z poprawkami redaktora i zecera „Głosu Polskiego”, nanoszonymi na autografie czarnym tuszem, ołówkiem zwykłym oraz ołówkiem kopiowym. Manuskrypt przechowywany jest w archiwum praskiego Muzeum Literatury (Památník Národního písemnictví) jako element kolekcji Jiříego Karáska (Karáskova galerie), pisarza, któremu Przybyszewski wystął rękopis w celu pośredniczenia w tłumaczeniu *Il regno doloroso* na język czeski.

91 J. Tuwim, *Czary i czarty polskie oraz Wypisy czarnoksiężskie i Czarna msza*, wstęp P. Matywiecki, Iskry, Warszawa 2010, s. 15.

92 Zob. S.T., *Teatr i sztuka*, „Rozwój” 1924, nr 88, s. 7.

93 W. Fallek, *Odczyt Stanisława Przybyszewskiego „O czarownicy i czarnej magii”*, „Republika” 1924, nr 88, s. 4.

94 A.B. Cyps (1894–1958) pochodził z Krakowa. W 1919 r., po ukończeniu filologii w Uniwersytecie Jagiellońskim (był uczniem prof. Ignacego Chrzanowskiego), rozpoczął w Łodzi pracę jako nauczyciel szkół średnich, wykładając język polski oraz łacinę. Równocześnie współpracował z lokalną prasą (m.in. „Tygodnikiem Łódzkim”, „Kurierem Łódzkim”, „Głosem Polskim”), publikował książki literaturoznawcze (m.in. *Stanisław Wyspiański: na tle swego teatru* – 1921; *Życie i twórczość Stanisława Wyspiańskiego* – 1923; obie pozycje ukazały się nakładem łódzkiej księgarni L. Fiszer) oraz ogłaszał dramaty (m.in. *Widomy znak* [1920]; *Cień cyprysu* – 1927). W 1927 r. wyjechał jako nauczyciel na Wileńszczyznę, ale w 1946 r. ponownie zamieszkał w Łodzi i podjął pracę w Centralnej Bibliotece Pedagogicznej (zob. hasła biograficzne, [w:] *Słownik pracowników książki polskiej*. Suplement II, red. H. Tadeusiewicz, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2000, s. 33 oraz „Budzi się Łódź...”.

któremu rok wcześniej poświęcił osobną broszurę zatytułowaną *Stanisław Przybyszewski – od antynaturalisty do mistyka* (nakładem „Spółki Wydawniczej”, Łódź 1923)⁹⁵, była dużym przeżyciem i zaszczytem, o czym świadczy fakt, że – jak podaje biograf Przybyszewskiego – „otaczał go opieką, złożył też na ręce poety dyplom hołdowniczy następującej treści: »S. Przybyszewskiemu, genialnemu twórcy >Nagiej Duszy< w pamiętnych dniach Święta Artystycznego, dn. 28 III 1924 z okazji odczytu *O czarownicy i czarnej magii* w pokornym hołdzie składają uczennice«”⁹⁶. Także później musiał traktować autora *Śniegu* bałwochwalczo i świadczyć mu uprzejmości, a zapewne i rozmaite usługi, skoro w 1926 r. Przybyszewski rozpoczął list do Cypsa następującymi słowami, dowodzącymi pewnego zakłopotania: „Jak najgoręcej dziękuję Drogiemu Panu za wszystko, czegom doznał od Drogiego Pana; tyle miłości i tyle oddania – aż nadto, aż nadto, mój Drogi Panie, bo wstydzę się sam przed sobą, jak w drobnej mierze na to zasługuję”⁹⁷. Z tego jedyne zachowanego dowodu wymienianej przez panów korespondencji wynika, że pozostawali oni w życzliwej, choć – przynajmniej ze strony Przybyszewskiego – zdystansowanej relacji. Autor *Złotego runa* dzielił się swoimi kłopotami wydawniczymi i zdrowotnymi oraz interesował losami tygodnika „Świat Literacki i Teatralny”, utworzonego przez Cypsa w marcu 1926 r., rozważał nawet przesłanie jakiegoś utworu do druku, w razie gdyby redakcja nowo powołanego łódzkiego pisma była w stanie wypłacić honorarium. Do publikacji nie doszło, a tytuł przestał się ukazywać zaledwie po czterech numerach; w drugim i czwartym Cypś zdołał jednak zamieścić poświęcone młodopolskiemu guru artykuły (szkic przybliżający koncepcje filozoficzno-estetyczne Przybyszewskiego oraz recenzję tomu jego wspomnień *Moi współcześni*)⁹⁸.

Obrazy miasta – między literaturą a publicystyką. Antologia, część II, red. M. Kucner, A. Warda, K. Kołodziej, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 329).

⁹⁵ Licząca 53 strony praca monograficzna, którą autor chciał uhonorować przypadające w 1921 r. trzydziestolecie pracy literackiej Przybyszewskiego, omawia światopogląd filozoficzny pisarza na tle jego biografii oraz rozwoju sztuki i myśli europejskiej. Mimo wielu uproszczeń i wad na poziomie stylu, napisana z zacięciem fascynata broszura świadczy o erudycji Cypsa, jego bardzo dobrej orientacji w realiach młodopolskiego Krakowa oraz zaznajomieniu z artykułami i polemikami prasowymi na temat Przybyszewskiego.

⁹⁶ S. Przybyszewski, *Listy*, t. 3, s. 449, przyp. 1. Na temat błędu w dacie prelekcji zob. przyp. 64 w niniejszym artykule.

⁹⁷ S. Przybyszewski, *List do Aleksandra Cypsa z 18 marca 1926 r.*, [w:] tenże, *Listy*, t. 3, s. 449.

⁹⁸ „Świat Literacki i Teatralny” ukazywał się od 6 marca do 4 kwietnia 1926 r.; jego wydawcą i redaktorem był poza Cypsem Henryk Oppenheim. Każdy numer liczył 4 strony i kosztował 30 gr (nie była to cena wygórowana, za gazetę codzienną, np. „Kuriera Łódzkiego”, trzeba było w tym samym czasie zapłacić 20 gr). Powód zawieszenia pisma mógł być związany z planowanym wyjazdem Cypsa z Łodzi.

Przybyszejada po Łódzku

Jak Przybyszewski postrzegał Łódź? W żadnym ze swoich tekstów – ani fikcyjnych, ani zaliczanych do literatury dokumentu osobistego – nie poświęcił jej drobnej choćby refleksji, a tym bardziej opisu. Trudno byłoby zresztą tego oczekiwać po twórcy, który programowo zrywał z mimetyzmem i jednoznacznie deklarował już na początku swej artystycznej drogi: „nienawidzę opisywaczy rzeczywistości”⁹⁹. W przeciwieństwie do Władysława Reymonta, autora głośnej *Ziemi obiecanej* (1897–1898), Gabrieli Zapolskiej, która napisała rozgrywającą się w Łodzi nowelę *Z miasta zbrodni* (1889) i czyniła starania o uzyskanie dostępu do jednej z tutejszych fabryk, by napisać powieść¹⁰⁰, czy Henryka Sienkiewicza, oprowadzonego w 1901 r. po zakładach Scheiblerowskich, nie wykazywał zainteresowania realiami Łodzi, rytmem jej fabrycznego życia i społecznymi napięciami, mimo iż na pewnym etapie swojego życia sympatyzował z ruchem socjalistycznym, a żona jego brata Antoniego, Marianna z domu Pankowska, pochodziła z Łodzi i przez pewien czas pracowała na służbie w domu wspomnianych Scheiblerów¹⁰¹.

Z listu otwartego do Juliana Tuwima wiemy, że Przybyszewski postrzegał Łódź jako miasto bogatych przemysłowców. Wielu z nich oklaskiwało jego sztuki z teatralnych łóż, a niektórzy z pewnością zostali mu przedstawieni osobiście. Niewykluczone, że nawiązane w takich okolicznościach kontakty z rodzinami fabrykanckimi (z których wiele wspierało teatr i obejmowało mecenatem artystów) zaowocowały następnie kurtuazyjnie wymienioną korespondencją. Mogłaby na to wskazywać niezwykle interesująca kolekcja dokumentów rodzinnych Poznańskich i Silbersteinów, przechowywana w Oddziale Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego. Wśród należących do niej obiektów znajduje się fragment sztambucha Izy Poznańskiej (1901–1978)¹⁰², wnuczki Izraela Kalmanowicza Poznańskiego (1833–1900), a więc jednego z trzech największych łódzkich przemysłowców, twórcy bawełnianego imperium przy ul. Ogrodowej (ob. Manufaktura). Pamiętnik zawiera – poza wpisami m.in. Ignacego Jana Paderewskiego i Stefana Żeromskiego – autograf Stanisława Przybyszewskiego, a dokładnie: wycięty z listu

⁹⁹ S. Przybyszewski, *List do Alfreda Neumanna* [b.d.], [w:] tenże, *Listy*, t. 1, s. 173.

¹⁰⁰ „Będę miała śliczny temat do nowej dla Pana powieści – pisała do redaktora „Przeglądu Tygodniowego” Adama Wiślickiego. – Chcę wziąć rzecz z tutejszych łódzkich stosunków fabrycznych. [...] Porobiłam kroki do wpuszczenia mnie wewnątrz jednej z największych fabryk. Postaram się zwiedzić mieszkania robotników, ich miejsca zabawy – zbadam ich poziom umysłowy, moralność i napiszę rzecz o ile możności dobrą” (G. Zapolska, *Listy*, t. 1, zebrała S. Linowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 56). Z niewiadomych powodów Zapolska tego interesującego zamysłu nie zrealizowała.

¹⁰¹ Zob. S. Helsztyński, *Malström Przybyszewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 17, s. 3.

¹⁰² Sztambuch pochodzi z lat 1913–1916. Zachowały się cztery luźne, ponumerowane karty formatu 20 x 25,5 cm. Sygn.: Akc. Rkp 8322 (teczka XXVI).

podpis młodopolskiego pisarza, poprzedzony pożegnalną formułą „Serdeczny uścisk dłoni przesyła”. Ten odcięty fragment papieru listowego został przytwierdzony w sztambuchu pieczęciami lakowymi na kształt *passe-partout*. Główna treść korespondencji nie zachowała się wśród rękopisów, nie sposób zatem ustalić, do kogo list był adresowany, ostrożnie można jednak założyć, że podarowało go nastolatce którejś z rodziców: Maurycy Poznański (prezes Towarzystwa Akcyjnego Wyrobów Bawełnianych I.K. Poznańskiego, członek i dyrektor wielu organizacji gospodarczych i przemysłowych, a w latach 1911–1914 honorowy radny Łodzi) lub jego żona Sara (pochodziła z bardzo zamożnej rodziny Silbersteinów, która wysoką pozycję w mieście zawdzięczała nie tylko działalności przemysłowej, ale i zaangażowaniu w oblicze kulturalne miasta). Małżonkowie byli mecenasami sztuki, wspierali finansowo Teatr Miejski, Maurycy należał nawet do zarządu Polskiego Towarzystwa Teatralnego, a Sara – jak można wnosić na podstawie zachowanych materiałów rękopiśmiennych – próbowała sił w twórczości literackiej, bardzo prawdopodobne więc, że spędzili nieco czasu w towarzystwie Przybyszewskiego podczas jego pobytu w Łodzi, a następnie listownie wymienili z pisarzem jakieś grzeczności¹⁰³. Żałować należy, że list mogący poświadczать kontakty autora *Krzyku* z łódzkimi fabrykantami uległ zniszczeniu, ale jego końcowa część wklejona w sztambuch Izy jest interesującym kulturowo świadectwem fascynacji młodopolskim cyganem, jakiej ulegały także dorastające panienki z burżuazyjnych domów.

Łódź nigdy nie była dla Przybyszewskiego „złym miastem”, by użyć metaforyzującego określenia nadanego jej przez Zygmunta Bartkiewicza¹⁰⁴. Żyjąca w pędzie, dynamiczna, szara od fabrycznego dymu i prozy życia, realizująca kapitalistyczne cele tak odległe od wzorców dekadencjnych i cyganeryjnych – zawsze entuzjastycznie witała modernistę, otwarta na symbolizm i nastrojowość jego dzieł. Obawy, że rozlewająca się „przybyszejada” spaczy łódzką młodzież, która powinna zachować zdrowe nerwy, a przed apatią bronić się optymizmem i inicjatywą pozwalającymi zajmować wysokie posady w fabrykach¹⁰⁵, były sporadyczne, formułowane pod pseudonimem i tylko potwierdzały „zaślepienie młodzieży płci obojga w uwielbieniu wszystkiego, cokolwiek wyszło spod pióra Przybyszewskiego, wszystkiego, cokolwiek odnosi się do jego osoby”¹⁰⁶. Również słabsze dramaty, jak *Gody życia*, ściągaly do teatru liczną publiczność, która „przyjmowała sztukę ciepło”, nawet

¹⁰³ Trzytomowa edycja listów Przybyszewskiego w oprac. Stanisława Helsztyńskiego nie obejmuje żadnej korespondencji pisarza do łódzkich fabrykantów.

¹⁰⁴ Zob. Z. Bartkiewicz, *Złe miasto. Obrazy z 1907 roku*, nakładem Jana Czempieńskiego, Warszawa 1911. Ten zbiór reportaży prezentował Łódź okresu rewolucyjnego jako miasto anarchii, zbudowane na zbrodni, krzywdzie, społecznym i moralnym złu.

¹⁰⁵ Zob. Janusz [Stanisław Łapiński], *Kronika tygodniowa*, „Rozwój” 1903, nr 7, s. 4–5.

¹⁰⁶ Tamże, s. 4.

jeśli „bez entuzjazmu”¹⁰⁷. Nigdy nie odmówiono pisarzowi miana „pierwszorzędnego dramaturga”¹⁰⁸, doceniano jego doskonałą znajomość teatru i umiejętność operowania efektami scenicznymi.

Trudno rozstrzygać, czy niesłabnące zainteresowanie Przybyszewskim – również w okresie, gdy prądy modernistyczne były wypierane przez nurty awangardowe, a odzyskanie przez Polskę niepodległości postawiło przed literatami nowe zadania – było pochodną jałowości kulturalnej miasta i niedosytu głośnych nazwisk, czy też wynikało z przekonania o artystycznej i myślowej wartości dzieł „smutnego Szatana”, ale łódzka publiczność do końca nie zawiodła pisarza. Gdy w 1927 r. – roku śmierci – schorowany Przybyszewski zdecydował się przybyć na premierę *Mściciela* w Teatrze Miejskim tylko ze względów finansowych („[...] dają mi za przyjazd mój 250 zł, a to pieszo nie chodzi”¹⁰⁹), zgotowano mu coś na kształt jubileuszu. W dniu spektaklu (w piątek 8 kwietnia) „Rozwój” zamieścił na swych łamach fotografię portretową twórcy, a dyrekcja teatru, aktorzy, delegacje Klubu Artystycznego i Syndykatu Dziennikarskiego urządziły ze sceny owację, by „jednemu z największych dziś żyjących pisarzy polskich złożyć publiczny hołd uwielbienia i podziwu za jego 30-letnią służbę pod sztandarem piękna”¹¹⁰. Widzowie wywoływali autora, któremu urządzono również bankiet z kwiatami dla pisarza i jego żony. Łódź ostatecznie oceniła więc Przybyszewskiego niemal jako geniusza – dysponenta „mistrzowskiej mowy polskiej [...], głębokich myśli i niezwykłych, fascynujących sytuacji scenicznych”¹¹¹. W dwudziestoleciu międzywojennym zakorzeniona w Młodej Polsce, nieco anachroniczna już wówczas twórczość nie wszędzie mogła liczyć na taki aplauz.

Bibliografia

Andrzejewski Jerzy, *Cyps Aleksander Bolesław*, [w:] *Słownik pracowników książki polskiej. Suplement II*, red. H. Tadeusiewicz, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2000, s. 33.

„Budzi się Łódź...”. *Obrazy miasta – między literaturą a publicystyką. Antologia*, część II, red. M. Kucner, A. Warda, K. Kołodziej, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

¹⁰⁷ S. Łapiński, *Teatr. „Gody życia”...*, s. 3.

¹⁰⁸ [brak autora], *Różne. Teatr „Victoria”*, s. 2.

¹⁰⁹ S. Przybyszewski, *List do Józefa Znanińskiego z 7 kwietnia 1927 r.*, [w:] tenże, *Listy*, t. 3, s. 494.

¹¹⁰ [brak autora], *Teatr i sztuka. Premiera „Mściciela”, „Rozwój” 1927*, nr 97, s. 10.

¹¹¹ Tamże.

- Fallek Wilhelm, *Odczyt Stanisława Przybyszewskiego „O czarownicy i czarnej magii”*, „Republika” 1924, nr 88, s. 4.
- g., *Teatr, muzyka i sztuka*, „Goniec Łódzki” 1904, nr 349, s. X.
- Grubiński Wacław, *Jak się poznałem z Przybyszewskim*, „Wiadomości” 1953, nr 51/52, s. 11.
- S. Helsztyński, *Malström Przybyszewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 17, s. 3.
- Helsztyński Stanisław, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973.
- Helsztyński Stanisław, *Przybyszewski w Gdańsku (5.X.1920 – 31.X.1924)*, „Rocznik Gdański” 1937, t. 11, s. 250–276.
- Hrycek Miłosz, *Prasa łódzka w języku polskim* [hasło w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 roku*, red. K. Badowska et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.
- Hrycek Miłosz, *Stosunki w łódzkiej prasie okresu międzywojennego. Polemika prasowa na łamach łódzkich dzienników na przykładzie „Głosu Polskiego” i koncernu Republiki*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2011, t. 14 nr 1.
- Janusz [Łąpiński Stanisław], *Kronika tygodniowa*, „Rozwój” 1901, nr 243, s. 4–5.
- Janusz [Łąpiński Stanisław], *Kronika tygodniowa*, „Rozwój” 1903, nr 7, s. 4–5.
- Kaden-Bandrowski Juliusz, *Czy rozumieliśmy...?*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 50, s. 1029–1030.
- Kaszubina Wiesława, *Notatki o prasie łódzkiej*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1968, z. 7/1, s. 171–197.
- K.Ł. [Karol Łaganowski], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Goniec Łódzki” 1901, nr 238, s. 3.
- K.Ł., *Teatr*, „Goniec Łódzki” 1901, nr 276, s. 4.
- K. Łag. [Karol Łaganowski], *Stanisław Przybyszewski (wzmianka biograficzna)*, „Goniec Łódzki” 1901, nr 274, s. 1–2.
- K. Łag. [...], *Z Teatru. „Matka”, dramat w 4-ch aktach St. Przybyszewskiego*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 4, s. 2–3.
- K. Łaganowski, *Złote runo. Dramat w 3 aktach Stanisława Przybyszewskiego*, „Goniec Łódzki” 1901, nr 275, s. 2–3.
- Kuligowska Anna, *Krakowska moderna w Łodzi*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1985, z. 58, s. 155–165.
- Kuligowska-Korzeniewska Anna, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844–1918*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1995.
- Leyko Małgorzata, *Teatr polski w Łodzi*, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 roku*, red. K. Badowska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.
- St. Łp. [Stanisław Łąpiński], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1901, nr 240, s. 3.
- St. Łp. [Stanisław Łąpiński], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1901, nr 277, s. 3.
- S. Łąpiński, *Teatr. „Gody życia” – dramat w 4-ch aktach Stanisława Przybyszewskiego*, „Rozwój” 1909, nr 224, s. 2–3.

- S. Łapiński, *Teatr. „Śnieg”, dramat w 4-ch aktach St. Przybyszewskiego*, „Rozwój” 1903, nr 236, s. 4.
- S. Łapiński, *Teatr Wielki. „Śluby”, poemat dramatyczny St. Przybyszewskiego*, „Rozwój” 1912, nr 105, s. 2.
- Przybyszewski Stanisław, *Listy*, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, t. 1, Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki, Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”, Gdańsk–Warszawa 1937.
- Przybyszewski Stanisław, *Listy*, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, t. 2, Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki, Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”, Gdańsk–Warszawa 1938.
- Przybyszewski Stanisław, *Listy*, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, t. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1954.
- Przybyszewski Stanisław, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa 1926.
- Przybyszewski Stanisław, *O „polski” pancernik*, „Gazeta Gdańska” 1922, nr 116, s. 1. Przedruk [w:] T. Linkner, *Publicystyka Stanisława Przybyszewskiego...*, s. 309–310.
- Raźny Joanna, *Modernistyczny okres twórczości Wacława Grubińskiego. Pod patronatem Przybyszewskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr 6, s. 189–218. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.06.14>
- Rogacki Henryk Izidor, *Żywoł Przybyszewskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- St. B. [Stanisław Brzozowski], *Stanisław Przybyszewski jako poeta tragiczny. Z powodu wystawienia „Matki”, „Głos”* 1903, nr 35, s. 557–559.
- Stanisław Przybyszewski do Juliana Tuwima. List otwarty*, „Głos Polski” 1922, nr 164, s. 4.
- Taborski Roman, *Z dziejów scenicznych dramatów Przybyszewskiego*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1982, zwł. s. 213–233.
- Tuwim Julian, *Czary i czarty polskie oraz Wypisy czarnoksiężskie i Czarna msza*, wstęp Piotr Matywiecki, Iskry, Warszawa 2010, s. 15.
- Urbanek Mariusz, *Tuwim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004.
- Wysocki Alfred, *Sprzed pół wieku*, wyd. II uzupeł., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.
- Zapolska Gabriela, *Listy*, t. 1, zebrała S. Linowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Znamor [Roman Zrębowicz], *U Juliana Tuwima. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 5, s. 1.
- [brak autora], *Nasz gość*, „Rozwój” 1901, nr 276, s. 3.
- [brak autora], *Różne. Teatr „Victoria”*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 2, s. 2.
- [brak autora], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1903, nr 233, s. 3.

[brak autora], *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1909, nr 45, s. 7.

[brak autora], *Teatr i sztuka. Premiera „Mściciela”*, „Rozwój” 1927, nr 97, s. 10.

[brak autora], *Teatr, muzyka i sztuka*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 270, s. 4.

[brak autora], *Teatr, muzyka i sztuka*, „Goniec Łódzki” 1904, nr 350, s. 2.

Katarzyna Badowska, historyk literatury, edytorka, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi badania nad literaturą przełomu XIX i XX wieku oraz piśmiennictwem wielokulturowej Łodzi. Jest autorką wielu artykułów poświęconych Przybyszewskiemu oraz książki „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (2011). W jej opracowaniu edytorskim ukazała się dylogia powieściowa Przybyszewskiego *Dzieci nędzy* / Adam Drzazga (2023), aktualnie pracuje nad edycją *Il regno doloroso* tego autora. Jest współautorką *Słownika kultury literackiej Łodzi do 1939 roku* (2022), współredaktorką obszernej antologii „*Budzi się Łódź...*” *Obrazy miasta w literaturze do 1939 roku* (2020) i tomu *City of Modernity. Łódź* (2023). Napisała także – wraz z Karoliną Kołodziej – *Przewodnik literacki po Łodzi* (2017).

Tomasz Bocheński*

 <https://orcid.org/0000-0003-1704-3456>

Łódź w Witkacym

Streszczenie

Artykuł odpowiada na pytanie, jakie znaczenie dla twórczości Witkacego miała premiera *Persy Zwierzontkowskiej* (1927) w Teatrze Miejskim w Łodzi, dramatu, którego tekst zaginął. Na podstawie recenzji z premiery oraz wywiadu z autorem sztuki możemy odtworzyć reakcję publiczności na wystawienie awangardowego dzieła. Zapiski na marginesie *Pigułki*, tekstu krytycznego Witkacego pisanego przez dłuższy czas, pokazują stosunek autora do łódzkiej krytyki artystycznej. Rekonstrukcja recepcji *Persy* pozwala odczytać ekspresyjny fragment *Nienasycenia*, opisujący premierę w teatrze Kwintofrona Wieczorowicza jako formę polemiki z krytyką oraz wskazówkę na temat zaginięcia oryginału dramatu.

Słowa kluczowe: krytyka teatralna międzywojnia, *Persy Zwierzontkowska*, Polemiki Witkacego z krytykami, teatr w *Nienasyceniu*

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: tomaszo7@wp.pl

Łódź in Witkacy

Summary

The article addresses the question of the significance of the 1927 premiere of *Persa Zwierzontkowska* at the Municipal Theatre in Łódź for Witkacy's work, a play whose text has been lost. Based on reviews of the premiere and an interview with the play's author, we can reconstruct the audience's reaction to the avant-garde performance. Marginal notes in *Pigułka*, Witkacy's long-term critical text, reveal the author's attitude toward art criticism in Łódź. Reconstructing the reception of *Persa* allows us to interpret the expressive passage in *Insatiability* describing a premiere at Kwintofron Wieczorowicz's theatre as a form of polemic with critics and as a hint regarding the disappearance of the play's original manuscript.

Keywords: Interwar Theatre Criticism, *Persa Zwierzontkowska*, Witkacy's Polemics with Critics, Theatre in *Insatiability*

W *Nienasyce* Witkacy w stylu hiperekspresyjnym przedstawił spektakl w teatrze Kwintofrona Wieczorowicza. Hiperekspresji w pisarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza nie brakuje, a jednak trudno znaleźć w jego twórczości podobnie zmysłową, „perwersyjną” improwizację, podobnie nasycony emocjami set, jak ten szalony performans z rozdziału *Myśli wodza a teatrzyk Kwintofrona Wieczorowicza* umieszczonego w *Oblędzie* – drugiej części powieści. Na scenę przeniesiono sztukę Sturfana Abnola, muzykę do spektaklu napisał Putrycydes Tengier, grali aktorzy wyjątkowi, w tym Persy, fantastyczna publiczność, to znaczy pojmująca znaczenie fantastyczności istnienia, przeżywa mocno inscenizację¹. To teatr właściwie daleki od Czystej Formy, brudny, na miarę dekadencji i rozkładu poprzedzających poddanie się mechanizacji, ale – mimo brudu pospolitego istnienia – jednak oczyszczający, katartyczny w najwyższym stopniu, jeśli *katharsis* pojmujemy jako oczyszczanie się wszystkimi otworami. Szalone wydarzenia sceniczne, w szalonych frazach ujęte, kontrastują z innymi fragmentami powieści, również z tymi scenami, w których Witkacy daje się prowadzić czystej wyobraźni – nawet ze sceną ścienia Kocmołuchowicza. Co napędza tę teatralną improwizację,

1 Gondowicz stwierdził, że „w opisie bezmiennego spektaklu pióra Sturfana Abnola, powieściowej inkarnacji autora, Witkacy przeszedł sam siebie i granice literatury”. Por. J. Gondowicz, „Stargana za trzewia publiczność opadła jak jeden flak”. *Witkacego spektakle potencjalne*, [w:] Witkacy: *bliski czy daleki?*, red. J. Degler, Słupsk 2013, s. 224.

jaka siła? Dlaczego Witkacy z taką słowną namiętnością przedstawia wymyślone przedstawienie? Może nadekspresja pochodzi z ukrytego źródła, a nie z formalnej konsekwencji powieściowych rozwiązań? I dlaczego aktorkę z teatru Kwintofrona nazwał autor Persy, tak jak tytułową bohaterkę sztuki wystawionej po raz pierwszy w Łodzi? Może coś łączy łódzką premierę z premierą powieściową? O kim pisze autor w polemicznym fragmencie, o jakich czasach, charakteryzując autora dramatu Sturfana: „Że żył dotąd wśród tak natężonej ogólnej nienawiści, było jednym z cudów tej niezapomnianej epoki, który jednak mało kto należycie doceniał”². Oto moja „szalona” teza – ekspresyjna improwizacja w *Nienasyceniu* w dużej części wywodzi się z łódzkich doświadczeń Witkacego.

Kusi mnie, by zadać pytanie: czy Witkacy był w mieście Łodzi, wtedy na przełomie maja i czerwca 1927 r. na premierze *Persy Zwierzętkowskiej* w Teatrze Miejskim?³ A może tylko wysłał swój awatar, jedno z wielu wcieleń, może na premierę sztuki udał się Witkacuszek albo Vitkacjusz?⁴ Zapewne nie odwiedził naszego miasta Mężowitkaś Witkasiomąż, gdyż Jadwiga – żona – nie chciała wówczas przyjechać. Mógłbym nawet zdobyć się na „szalone” przypuszczenie, że wtedy Stanisław Ignacy w ogóle nie przebywał w Łodzi, a mówiąc dokładniej – wysunąć tezę, że to Łodzi nie było wtedy w autorze, tzn. nie zostawiła śladu w pisarzu, malarzu, publicyście, epistolografie, reżyserze, fotografie, aktorze, filozofie, krytyku... Ale to przecież niemożliwe, że był Łodzi, ale Łodzi w nim nie było. Rzucam się na listy do żony, na świadectwo najlepsze międzywojennej biografii Witkacego, by sprawdzić, że jadł, że śpiewał, że kogoś widział, że może pisał, że ocenił reżyserię *Persy* i grę aktorów, ale w listach wpadam w niezwykłą szczelinę, nie ma listów pisanych między 27 maja a 14 czerwca. I to częściowo zrozumiałe, bo w tym czasie, przez pierwsze dwa tygodnie czerwca, przebywał w Warszawie, gdzie mieszkała Jadwiga, choć nie u niej mieszkał wtedy chwilowo z nią skłócony. Przez dwa tygodnie listów do żony nie pisał, ale dlaczego w późniejszej korespondencji nie napomknął nic o *Persy* i o Łodzi? Nie, to musi być sprawka jakiegoś „diabła”, który prawie unicestwił Łódź, to znaczy nieledwie zatarł ślady pobytu Witkacego, a do tego zagubił tekst sztuki, choć tyle osób widziało przedstawienie, tyle spotkało Witkacego, tyle czytało *Persy*, tylu aktorów miało w rękach dramat. Z powodu tego demonicznego kaprysu, tej belzebubicznej ingerencji, troszkę wiemy tylko o pospolitych wcieleniach autora, czyli o takich postaciach, które wtedy się uroiły prasie łódzkiej i kilku jeszcze osobom. A o samej *Persy*, choć zaginęła, wiemy

2 S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 1992, s. 419.

3 Okoliczności premiery, recepcję *Persy* oraz funkcjonowanie Teatru Miejskiego w 1927 r. opisał: J. Degler, *Witkacy w Łodzi*, „Kronika miasta Łodzi” 2017, nr 2(78), s. 20–34. Na temat Teatru Miejskiego zob. także G. Romanowski, *Pod parasolem samorządu*, tamże, s. 9–19.

4 Na temat nazw „awatarów” Witkacego zob. S. Okołowicz, *Przeciw nicości*, [w:] E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986, s. 44.

całkiem dużo, bo streścili ją trzej dziennikarze „Ilustrowanej Republiki”, którzy dużo zrozumieli ze sztuki. Mimo wszystko to cud, że w mieście Łodzi znaleźli się trzej ludzie potrafiący docenić wartość Czystej Formy, skoro w całej międzywojennej Rzeczypospolitej takich ludzi było niewiele więcej. Czesław Ołtaszewski, Andrzej Nullus i Tadeusz Górski z niezwykłą starannością jak na gazetę codzienną opisali sam dramat, a poza tym scharakteryzowali formę przedstawienia, scenografię, muzykę a nawet zestawili fragmenty bardzo niemądrych recenzji premiery, które ukazały się w innych łódzkich gazetach. Ołtaszewski wydrukował też krótki wywiad z Witkacym, i ten wywiad stanowi wartościowy dowód pobytu autora w Łodzi, poświadczony sygnaturą. Naprawdę zadziwiający zbieg okoliczności. Przepadła sztuka, premierę autor prawie przemilczał, przedstawienia inni dziennikarze nie pojęli albo zbywali ogólnikami, ale wymieniona trójca zachowała *Persy* na zawsze. W przeciwieństwie do dość trywialnej większości musieli Ołtaszewski, Nullus i Górski odczuć, że uczestniczą w wydarzeniu artystycznym najwyższej wagi, jakie nie wiadomo kiedy znowu się w Łodzi zdarzy. Zresztą nie wiem, czy się coś równie ważnego wtedy, tzn. w międzywojniu, w sztuce wydarzyło, może nagroda miasta dla Strzebińskiego, ale to przecież nie było dzieło sztuki.

Czasem wątpię w tę dziennikarską trójkę i podejrzewam, że ujawnić się mogła w jednej osobie, to znaczy, że demiurgiczny wpływ na opisanie *Persy* miał redaktor naczelny „Ilustrowanej Republiki”. Może to jedynie Ołtaszewski animował działania swoich podwładnych – Nullusa i Górskiego? Ale odsuńmy te czarne przypuszczenia na rzecz jeszcze czarniejszej przyszłości, wiele mówiącej o losach polskiej inteligencji pochodzenia żydowskiego. W „Ilustrowanej Republice”, wydawanej głównie za pieniądze Maurycego Ignacego Poznańskiego, pracowało wielu polskich dziennikarzy, których ze względu na pochodzenie spotkał w czasie wojny tragiczny los. Czesław Ołtaszewski, czy też Marian Nusbaum Ołtaszewski, który uciekł w czasie wojny do Wilna, czyli trafił tam, gdzie Maurycy Poznański, zginął w czasie likwidacji getta wileńskiego w 1943 r. Andrzej Nullus, czy też Eliaż From zginął w 1939 r. w obozie na łódzkim Radogoszczu; zachorował na zapalenie płuc i został zabity kolbami karabinów. O nim napisał Tuwim dużo wcześniej w młodzieńczym kabaretowym wierszyku: „Tra-ta-tra-ta! My bezdomni/ Pójdziem walczyć – chorzy, głodni!/ – Ej, Nullusie! Nie zapomnij zabrać drugiej pary... spodni!”⁵. From, autor między innymi kabaretowego *Różowego słonia* (1915), pomysłodawca artystycznych jednodniówek, przyjaciel Tuwima z młodości, wielbiciel kubofuturysty Sewierianina i zapewne w ogóle nowoczesnej poezji, był przygotowany, żeby docenić wartość *Persy*, przynajmniej jej przewrotną opowieść. Może Nullus właśnie docenił wagę premiery, a nie Ołtaszewski? Redaktor naczelny co prawda dość rozsądnie pisał o laureatach nagrody Miasta Łodzi. Był zwolennikiem nagrody dla Boya, a nie dla Berenta, chwalił poezję Tuwima, chociaż

5 J. Tuwim, *Juwenilia* 2, red. T. Januszewski i A. Bałakier, Warszawa 1990, s. 91.

nie chciał rozsądzać, jaką ma ta poezja wartość. Z Witkacym było nieco inaczej, Ołtaszewski zapewne najpierw zachwycił się premierowym przedstawieniem, a potem dopiero jako jeden z nielicznych docenił, choć tylko prywatnie, niezwykłość *Pożegnania jesieni*. W liście z 1 lipca 1927 roku Staś donosi Jadzi, że „Dr Oszadzki powiedział o powieści, że jestem schizofrenik, a Sinko, że to gorsze od Orgaza. A p. Ołtaszewski b. sie zachwyca”⁶. Zachwycił się redaktor „Republiki”, ale nic o powieści nie opublikował, ani Nullus też nic. Z Tadeuszem Górskim było zapewne podobnie, ale ja niewiele o nim wiem. Dlaczego nie napisali nic o *Pożegnaniu jesieni* ani o *Nienasyce* czy *Narkotykach*, to rzecz zastanawiająca, i nieco poddająca w wątpliwość ich entuzjazm po premierze. Trzej dziennikarze na co dzień zanurzali się głównie w sukcesach pożyczki polskiej, samobójstwie w kawiarni, w wiadomościach z frontu bezrobocia czy w zwalczaniu konkurencji, ale wtedy, na przełomie maja i czerwca, przez kilka dni się z tej codzienności szczęśliwie wynurzyli, pisząc o Witkacym. Co prawda wynurzali się z niej też regularnie na własną rękę, ale tylko nieco ponad powierzchnię, wydając „Dodatek literacko-naukowy” do „Republiki”. Skoro potrafili w takim dodatku napisać ironiczny artykuł o współczesnym teatrze pt. *Publiczność jest zimna i obojętna i nie okazuje artystom wzruszenia i entuzjazmu. Dawniej rzucano na scenę portmonetki, brylanty, kapelusze a nawet – sztuczne zęby*⁷, skoro taki tytuł stworzyli, podążali własną drogą w stronę Witkacego. A dziennikarzy, którzy nie pojęli tego, co zobaczyli wtedy w Teatrze Miejskim, nie wspomnę z nazwiska, bo tak pisali o zdarzeniu, jakby się w ogóle nie wydarzyło, i tak pomniejszali autora („wariat”, „autor wygłupia się”, „uszminkowane aż do mdłości pozerstwo”), że ten ich autor przypominał raczej ich samych niż twórcę *Persy*⁸.

Mam zatem certyfikowany dowód pobytu w Łodzi, wywiad Witkacego dla „Ilustrowanej Republiki”. Czy autor przybył osobiście do siedziby koncernu Republika przy Piotrkowskiej 49, nie wiemy. „Wywiad” – dużo powiedziane. Jedna szósta stroniczki, na s. 7 wydania sobotniego, dziesięciostronicowego, ale to i tak dużo, ten „wywiadzik”. Nawet mimo otoczenia: *Szarańczy pod Łodzią, Groźby strejku w piekarniach* oraz informacji o śmierci Iwaszkiewicza, sędziego śledczego, który powiesił się na kłamce do drzwi kancelarii urzędowej. Pytania w tym wywiadzie bardzo konwencjonalne: co sądzi o premierze i obecnej twórczości dramatycznej oraz co będzie tworzył, chyba zostały dopisane do monologu autora, bo w wywiadzie nie znajduję śladu irytacji, a przecież Witkacego zwykle bardzo denerwowały banalne zagajenia. O premierze swej sztuki dramaturg wypowiada się z powściąganym entuzjazmem, że była „prawie bez zarzutu”. O wiele ważniejszy niż ta ocena wydaje mi się ton wywiadu: brzmienie zrezygnowania, pesymizmu, katastrofy.

6 S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, oprac. J. Degler, Warszawa 2005, s. 153.

7 „Ilustrowana Republika” 1927, nr 291.

8 O recepcji *Persy* zob. J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973, s. 140–143.

Najpierw jednak autor mówi coś wesoło-smutnego: „Miałem tylko ciężkie chwile zwątpienia co do niektórych części samej sztuki. Wystąpiły błędy, których nie dostrzegłem w czytaniu”⁹. Wiadomo, szczęściem autora jest ujrzeć własną sztuką na scenie, a szczęściem twórczego autora po dobrej premierze czy dobrym odczytaniu poprawić niedoskonałości. Takiego szczęścia rzadko Witkacy doznawał, bo – jak wiadomo – rzadko go wystawiano, a do tego często niedobrze. Premiera powinna go zatem ucieszyć, ale chyba tylko trochę, bo wystawiono sztukę sprzed trzech lat, a przez te trzy lata autor przestał tworzyć dramaty, zwątpił trochę w skuteczność Czystej Formy na scenie, w pisaniu zszedł na poziom brudnych, powieściowych form i przypuszczam, że wtedy po premierze nie miał już siły na doskonalenie *Persy*. Zobaczył zatem w Łodzi – tak to mogę podsumować – przedstawienie bez zarzutu własnej sztuki, której mógł postawić niejeden zarzut. Potem w wywiadzie też odniósł się do *Persy*, choć dość ogólnikowo – „nie twierdzę, że moje sztuki są arcydziełami, tylko konstatuję, że są jakościowo na linii artystycznej, nie przesądzając kwestii ich wartości w tej sferze.”¹⁰. Dalej w wywiadzie krytykuje „kaszę repertuarową” i trzeba się z nim zgodzić, że ta kasza przepełniała wtedy, i dziś wypełnia sceny, księgarnie, głowy i kosze na śmieci. Zresztą, jako wegetarianin wolałbym, żeby użył innej metafory, mielonych, bigosu albo pasztetu, ale nie kaszy. Mniejsza o to. Ponad tę „kaszę repertuarową” wznoszą się jego sztuki – tak się pociesza. I jeszcze w wywiadzie określa siebie na tle dość powszechnego upadku artystycznego, jak to czynił wielokrotnie w polemikach, tekstach teoretycznych, dramatach, publicystyce. Malarstwo się skończyło, on skończył z malarstwem z wyjątkiem portretów. Teatr też się skończy, a on sam czuje się wyczerpany i od dawna nie napisał niczego zadawalającego. Píše zatem powieść (mówi o *Nienasyce*) i chce rozwinąć system estetyczny w artykułach prasowych oraz dzięki tym tekstom prowadzić walkę w gazetach. Do Łodzi przyjechał zatem dramaturg nieco wyczerpany i malarz, co skończył z malarstwem, by obejrzeć na scenie dawnego siebie, a właściwie dawną swą wiarę w powodzenie Czystej Formy w teatrze. Czy to Mahatma Witkacz przyjechał do Teatru Miejskiego, czy raczej św. Witkacy zamęczony albo nawet autor *Wyprztyczek*, proszę sobie odpowiedzieć. A może przyjechał jeszcze Witkacy, ale w Łodzi przeszedł metamorfozę, powiedzmy – przemianę – Mahatmy Witkatza w św. Witkacego zamęconego? Musiało mu wtedy na premierze przyjść też głowy, że przynajmniej część jego niepowodzeń w teatrze wynika z niedoskonałości jego własnych sztuk, przecież był niesłuchanie ostrym krytykiem swojej twórczości. Dziwnie wygląda ten wywiad w „Ilustrowanej Republice”, po entuzjastycznych artykułach redaktorów pisma, i dziwnie po wycofaniu *Persy* ze sceny, po drugim przedstawieniu. Mówimy sobie: *szkoda że sztuki*

⁹ S.I. Witkiewicz, *Co myśli Witkiewicz* (Wywiad „Republiki” z autorem „*Persy Zwierzontkowskiej*”), [w:] tenże, *Varia*, oprac. J. Degler, Warszawa 2019, s. 99.

¹⁰ Tamże.

dłużej nie grano, szkoda że nie doceniono jej nowatorstwa, choć czytelnik gazety mówił sobie zapewne coś innego po lekturze wywiadu, np. *rozumiem teraz dlaczego sztuka upadła albo Persy raczej nie była doskonała*.

Kasza repertuarowa łódzka, powiedzmy o niej parę słów. W Teatrze Miejskim dawano wtedy „pełną, niesamowitych efektów i tricków” komedię amerykańską H. Ridleya *Pociąg widmo*, tego samego dnia, co po raz drugi *Persy*. A w następnych dniach *W rajskim ogrodzie* R. Bernauera i R. Osterreichera, trzykrotnie, ze St. Jarkowską w roli głównej, a poza tym *Proboszcza wśród bogaczy*. Ten sam *Pociąg widmo* „leciał” też w Teatrze Letnim w Ogrodzie Staszica. W Teatrze Popularnym szła niezmiennie *Trędowata*, ciesząca się wielkim powodzeniem¹¹. I jeszcze za chwilę dawano wodewil *Królowa Przedmieścia* w Teatrze Popularnym w Sali Geyera. O przedstawieniach operetkowych nie wspomnę. Czysta Forma wpadła w tę kaszę.

Witkacy przenikliwie krytykował własne dzieła i od krytyki oczekiwał podobnej przenikliwości, bezkompromisowości, teoretycznego namysłu, unikania osobistych argumentów oraz oczywiście uwolnienia się spod partyjnych nakazów. Odpowiadał zwykle na wszystkie artykuły krytyczne, nawet na te całkiem banalne. Tuż przed przyjazdem pracował „w transie”¹² nad taką odpowiedzią, pięknie zatytułowaną: *Ostatnia pigułka dla „wrogów”*, próbując załatwić sprawę z wieloma krytykami naraz, jeszcze przed łódzką premierą. Dołączał kolejne fragmenty, rozprawiał się z kolejnymi recenzjami, i mógłby w transie dołączyć też odpowiedzi łódzkim krytykom, ale Łódź wyrwała go z transu. Przerwał pisanie, męczyła go kontynuacja, nigdy nie dokończył *Pigułki*. W rękopisie *Odpowiedzi* widzimy adnotację „Łódź (zaczęte) NP4 20 VII 1927”¹³. Rzeczywiście w Łodzi zaczął pisać dalszą część *Pigułki* z zamiarem publikacji tego fragmentu w gazecie Ołtaszewskiego, to widać w tekście. Napisał zapewne pierwszy akapit, a potem na prawie trzy tygodnie przestał polemizować. Trudno mu było wrócić do pracy, skoro zdecydował się NP4, i chciał na tym czterodniowym niepaleniu dołożyć z Łodzi krytykom. Skąd te trudności? Poza artykułami z „Republiki” większość recenzji schodziła na poziom łódzkich rynsztoków. „Postaram się” – powstrzymuje sam siebie Witkacy – „jednak zachować formy dżentelmeńskie, mimo że w karczmie, gdzie się ludzie łupią po pyskach, wymyślają i rzygają na siebie, jest to bardzo trudnym zadaniem”¹⁴. Charakteryzuje tę krytyczną karczmę łódzką, tego mogłem się spodziewać, ale bez wdawania się w szczegóły, czyli w bełkot i wymyślania.

¹¹ „Rozwój” 1927, nr 150, z 2.06.

¹² S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, s. 144. List z 17 V 1927. Na temat procesu pisania *Pigułki* zob. J. Degler, *Nota wydawnicza do: S.I. Witkiewicz, Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 646.

¹³ S.I. Witkiewicz, *Teatr*, s. 418.

¹⁴ Tamże.

U prymitywnych, niekulturalnych natur niezrozumienie i brak pewności, czy dane coś rzeczywiście jest pozbawione sensu, przeradza się w złość. Brak inteligencji i wykształcenia, niemożność dialektycznego uporania się z danym zjawiskiem wywołuje bezsilną pasję, chęć wrzesczenia, tupania nogami, bicia. Lubię walkę, lubię mądrych wrogów, ale nie lubię umysłowej tandety i hołotnych manier¹⁵.

Uff, kończy akapit tym niedokładnym rymem: tandeta – hołota, i zdaje się, że jednak schodzi zbyt nisko, do łódzkiej krytycznej suteryny. Dodaje jeszcze uwagę o powietrzu życia artystycznego, którym tu w Łodzi musiał oddychać: „Plugawa atmosfera artystycznego życia u nas zaczyna dusić już za gardło”¹⁶. Chyba samo miasto podpowiada mu te metafory – karczma, plugawa atmosfera, łupanie się po pyskach itd. Kończy krótki fragment zaczęty w Łodzi na wyrażeniu 2 x w: czyli wstydu i wstrętu, że musi się „babrać”. Czy po takim, po łódzku, „rozbabraniu” *Pigułki* jeszcze może ją skończyć? Próbuje, ale dopiero po prawie pół roku 13 I 1928, znowu na niepaleniu NP 3, wraca myślami do Łodzi. Chwali oszczędnie artykuły trójcy dziennikarzy z „Republiki”, z zastrzeżeniem, że „i w tych pozytywnych wypowiedzeniach się mało jest artystycznej oceny”¹⁷ i te recenzje przeciwstawia „bezmyślnemu waleniu na oślep, niegodnemu odpowiedzi”. W recenzji Ołtaszewskiego znajduje przenikliwą uwagę o znaczeniu deformacji i karykatury rzeczywistości oraz idei w teatrze. Jakże to marne pocieszenie! Pół roku od premiery może Witkacy z dystansu spojrzeć na łódzkie recenzje. Tuż po wyjeździe z Łodzi uważał, że mimo wszystko warto odpowiadać na te artykułiki, ale teraz po czasie pisze: „widzę, że nie warto”. Zdaje się, że artykuły z „Ilustrowanej Republiki” także straciły według niego na wartości. Tylko wzmianka Ołtaszewskiego o znaczeniu deformacji w sztuce jeszcze jest godna uwagi. „Tego jeszcze nikt oprócz mnie nie napisał – w *Pigułce* chwali redaktora. Ale jest to błędny ogień na tle mrocznego bagniska”¹⁸. I tę metaforę „bagnisko” to już podpowiada mu inna dziura – Zakopane, a nie Łódź. Dodać muszę, że Witkacy nie był entuzjastą gazet takich jak „Ilustrowana Republika”, bo w „grubiejących z roku na rok gazetkach codziennych” widział przyczyny intelektualnego upadku kultury¹⁹. I to właściwie koniec tej Łodzi w biografii twórczej Witkacego, ale nie koniec *Persy*, która wraca w innym wcieleniu w *Nienasyceniu*.

Ale coś mnie niepokoi. Skąd Witkacy znał napastliwe recenzyjki łódzkie? Z „Ilustrowanej Republiki” przecież znał tylko część, z tego przeglądu łódzkich

¹⁵ Tamże, s. 419.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 420.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ „Grubiejąca z roku na rok gazетка codzienna i tandeta książkowa dokonały reszty (czyli ogłupienia, TB)”. S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, s. 422.

krytykantów, który miał udowadniać dwie sprawy, że jedynie autorzy „Republiki” pojęli znaczenie premiery *Persy*, i że reszta dziennikarzy łódzkich niewiele rozumiała. Ale to nie ten przegląd łódzkiej – powiedzmy – „krytyki” tak go zatrzymał w pisaniu, tak go wytrącił z transu, tak go ubabrał, że żadne NP nie mogło pomóc, żadna recepta nie mogła popchnąć dalej *Pigułki*, zatrzymać go mogły tylko wycinki ze wszystkich łódzkich gazet. Skrupulatnie czytał dostępne recenzje własnych działań twórczych – to wiemy z jego publicystyki. Janusz Degler napisał, że brak odpowiedzi na *Walkę o treść* Irzykowskiego nie pozwolił Witkacemu dokończyć i wydać *Odpowiedzi*²⁰. Przypuszczam, że było inaczej, że to Łódź uświadomiła Witkacemu, jak podła może być atmosfera artystyczna. To Łódź przerwała krytyczny trans, bo pokazała, że można pognać i znieważyć autora w imię partyjnych albo pospolitych uprzedzeń. Można też, dzięki w miarę wnikliwym recenzjom, udokumentować swoją odrębność i wyższość wobec innych dziennikarzy, a potem o autorze zapomnieć. Co lepsze? Partykularne ataki czy rzetelne recenzje? Kto lepszy, krytycy normalni i „szczególnie wnikliwi, którzy nosorożca od lokomotywy rozróżnić mimo szalonych wysiłków nie mogą”²¹ czy krytycy, którzy jednak rozróżniają? Retoryczne alternatywy. Nusbaumie, Fromie, Górski, zginęliście, ale udało się Wam ocalić *Persy* i odrobinę nadziei na istotną krytykę.

Możemy tylko wyobrażać sobie, jak reagowała publiczność Teatru Miejskiego w Łodzi – zapewne entuzjastycznie. Wiele osób przyjechało ze stolicy, m. in. Boy-Żeleński, on też niczego o premierze nie napisał. Reżyserowane przez Szukiewicza przedstawienie mogło zapewne „iść” jeszcze kilkanaście razy. Sztukę zdjęto raczej z innych powodów niż z braku zainteresowania. Ale jaki efekt dałaby *Persy Zwierzętkowskaja*, gdyby Mahatma Witkatz ją poprawił, i gdyby wyreżyserowano ją nie tylko „bez zarzutu”, ale z pasją i inwencją, tego dowiadujemy się częściowo z *Nienasycenia*. Łódź przerwała Witkacowski trans krytyczny, udaremniła kontynuację *Pigułki*, ale wyzwoliła inną twórczą manię i zastępczą szaloną krytykę. Czytam niezwykle namiętny, gwałtowny, szalony opis teatru Kwintrofrona Wieczorowicza, tak, tego teatru, w którym gra *Persy*, jako kompensację po krytyce łódzkiej premiery. Co wystawiono u Wieczorowicza? Na pewno Nie-Czystą Formę, ponieważ „Czysta Forma w teatrze nie istniała już dawno, zdeptana brudnymi nogami paserów zachodniego towaru i zwykłych po prostu idiotów [...]”²² Paserzy? To ironiczne określenie dobrze opisuje producentów „kaszy repertuarowej”. Królowała w teatrze rzeczywistość, którą przedstawia Witkacy z najwyższym wstrętem: „śmierdząca surowym mięsem i śledziami, rokfortem i krajową

²⁰ Zob. J. Degler, *Nota wydawnicza*, s. 650.

²¹ S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, s. 361.

²² S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, s. 385.

psychiczną bryndzą” oraz innymi tandetnymi zapachami. „Nie można się było od tego oderwać”²³. Ale co to było?

Mózg skończonego fiksata, oglądany przez jakiś hiperultramikroskop, mózg Boga (gdyby go miał i gdyby zwariował) oglądany przez zwykłą tekturową rurę bez szkieł, mózg diabła w chwili pogodzenia się z Bogiem, widziany gołym okiem, mózg zakoninowanego szczura, gdyby ten zrozumiał cały idealizm pojęciowy Husserla – biezobrazje. Dlatego to krytyka była bezsilna w opisie tych rzeczy²⁴.

Ta zmetaforyzowana charakterystyka przedstawienia zaprzecza innemu opisowi, w którym Witkacy traktuje teatr Kwintofrona jako dowód upadku sztuki. Przypuszczam, że to improwizacja na początku krytyczna, a potem już swobodna, każe autorowi stworzyć niezwykły opis Czystej Formy, w końcu mózg wariata na scenie to jego ulubiona metafora idealnego dzieła teatralnego. Improwizacja prowadzi go od brudnych treści do czystego mówienia formą, od powieści z jej balastem obowiązków epickich do lekkich, poetyckich nadrealnych obrazów. Co chwila jednak autor przypomina sobie o epickich obowiązkach i wtedy z pomocą krytyki upadłej sztuki ponownie charakteryzuje sztukę Abnola jako „zaprzeczenie wszelkiego artyzmu”²⁵. Taki to ślad zostawiła Łódź w Witkacym. Przerwała trans krytyczny, ale wywołała hipertrans powieściowy, zainspirowała jedną z najintensywniejszych improwizacji, coś z tego, że napędzaną repulsją, że womitalną, że wywołaną przez społeczeństwo, które zapadło na „ostrą śmierdziączkę”²⁶. Możemy w inwencjach *Nienasycenia* znaleźć także radykalne fragmenty krytyczne, zapewne zbyt radykalne, by mogłyby się znaleźć w *Pigułce*. Kiedy Witkacy pisze sarkastyczne kwestie Sturfana Abnola, pamięta dobrze łódzkie recenzje *Persy* i zapewne w tych fragmentach odnosi do artykułów w prasie:

A potem pienieł się (Sturfan Abnol – przyp. TB) na tę „bandę pasożytów zamierającej sztuki”, jak nazywał krytyków całego świata: „...to stado tchórzliwych impotentów, bojących się walki ze mną w obawie kompromitacji i mego wywyższenia, operujące przekreśloną myślą, fałszem lub udaną nawet czasem głupotą, aby mnie zwyciężyć w mózgach skretyniałej publiczności...” itd. itd.²⁷

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 387–388.

²⁵ Tamże, s. 385. Gondowicz ujmuje tylko jeden aspekt przedstawienia w teatrze Wieczorowicza, ten zapowiadany przez narratora jako dowód upadku sztuki. Zob. J. Gondowicz, *Witkacego spektakle potencjalne*, s. 224–228.

²⁶ S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, s. 390.

²⁷ Tamże, s. 361.

Witkacy wzmacnia obraz zdegenerowanej krytyki – w końcu powieść przedstawia ponury obraz przyszłości – wzmacnia, ale nieznacznie. Podobnie sarkastyczne uwagi znajdziemy przecież w tekstach krytycznych autora. Zdaje się, że odległa przyszłość przedstawiona w *Nienasyce* bardzo zbliża się do lat trzydziestych XX w., szczególnie wtedy, gdy Witkacy opisuje sytuację wyjątkowego twórcy pośród trywialnej społeczności. To Sturfanowi powinniśmy współczuć, a nie publiczności teatralnej, chociaż wszyscy podlegają mentalnemu upadkowi charakterystycznemu dla „mdłej, pocziwej, kłamliwej demokracji”²⁸. Najdziwniejsze, że możemy współczuć autorowi dramatów również z innego powodu – jego sztuka zanika na kartach powieści. Powieściopisarz wielokrotnie zabiera się do charakterystyki przedstawienia, ale poprzestaje na kilku szczegółach i w efekcie wiemy, że inscenizacja była nadzwyczajna, ale co zainscenizowano, możemy tylko sobie wyobrażać. To niezwykle analogia, daleko wykraczająca poza sferę racjonalności – znamy zaginioną *Persy Zwierzontowską* Witkacego tylko z recenzji i karty tytułowej, nieznaną z tytułu sztukę Sturfana Abnola znamy tylko z enigmatycznych opisów w powieści. Nie chcę powiedzieć, że Witkacy przewidział zniknięcie własnej sztuki, ostatniego dramatu napisanego według teorii Czystej Formy, albo że to zniknięcie zainscenizował; proszę wybaczyć tę spiskową teorię. Wobec tajemniczego zanikania dzieł w epoce schyłku sztuki pozostaje mi tylko przeżywać nienasyce: „Kto nie widział, niech wyje z żalu. Nic innego poradzić mu nie można”²⁹.

Bibliografia

- Degler Janusz., *Witkacy w Łodzi*, „Kronika miasta Łodzi” 2017, nr 2(78).
 Degler Janusz., *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973.
 Gondowicz Jan., „Stargana za trzewia publiczność opadła jak jeden flak”. Witkacego spektakle potencjalne, [w:] *Witkacy: bliski czy daleki?*, red. J. Deglera, Słupsk 2013.
 Okołowicz Stefan., *Przeciw nicości* [w:] E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986.
 Romanowski Gustaw, *Pod parasolem samorządu*, „Kronika miasta Łodzi” 2017, nr 2(78).
 Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Co myśli Witkiewicz (Wywiad „Republiki” z autorem „Persy Zwierzontowskiej”)*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Varia*, oprac. J. Degler, Warszawa 2019.

²⁸ Tamże, s. 419.

²⁹ Tamże, s. 389.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1923–1927)*, oprac. J. Degler, Warszawa 2005.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nienasycenie*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 1992.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995.

Tomasz Bocheński, literaturoznawca, eseista, krytyk literacki i teatralny. Profesor Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Zakładu Literatury Polskiej XX i XXI wieku tej uczelni. Pisze głównie o polskich dysydentach modernizmu: Witkacym, Schulzu, Gombrowiczu, Leśmianie, Mrożku, Myśliwskim. Opublikował m.in. *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste* (2005); *Witkacy i reszta świata* (2010); *Tango bez Edka. Eseje o literaturze współczesnej* (2018), *Myśliwski Bocheński. Rozmowy istotne* (2021), *Improwizacja w literaturze polskiej XX w.* (2022).

Karolina Kołodziej*

 <https://orcid.org/0000-0003-3122-1108>

Nieoczywista Łódź w zapomnianej powieści Ludwika Stolarzewicza

Streszczenie

Celem artykułu jest przybliżenie czytelnikom zapomnianej powieści dydaktycznej łódzkiego pisarza, pedagoga i społecznika Ludwika Stolarzewicza pt. *Młodości! Wszystkiego dziedzicu* (1933). Szerszemu gronu odbiorców jest on znany przede wszystkim jako autor pierwszego opracowania poświęconego łódzkiej literaturze – *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia* (1935). Opracowywana powieść pozostawała do tej pory nieznaną, ponieważ Stolarzewicz tworzył pod różnymi pseudonimami, m.in. Adam Galiński, Ludwik Rozłucki.

Powieść Ludwika Stolarzewicza pokazuje życie grupy przyjaciół, uczniów klasy maturalnej, na tle rzeczywistości łódzkiej lat trzydziestych XX wieku. Autor pokazał podział miasta na przestrzeń męską i żeńską (wyznaczaną przede wszystkim przez szkołę) i – usankcjonowaną przez wcześniejszą literaturę łódzką – biedną i bogatą. Autor opisał też przestrzenie wspólne: ulicę Piotrkowską i park Poniatowskiego.

W artykule zwrócono uwagę na niekonsekwencje w prowadzeniu narracji w omawianej powieści – Autor posługuje się zarówno narracją trzecioosobową (w przeważającej części tekstu), jak i pierwszoosobową, co może świadczyć o tym, że dla Stolarzewicza wartość dydaktyczna powieści była ważniejsza od jej wartości literackich.

Słowa kluczowe: Ludwik Stolarzewicz, Łódź, dwudziestolecie międzywojenne, powieść, dydaktyzm, topografia miasta

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: karolina.kolodziej@uni.lodz.pl

The Unobvious Łódź in the Forgotten Novel by Ludwik Stolarzewicz

Summary

The aim of this article is to introduce readers to a forgotten didactic novel by the Łódź-based writer, educator, and social activist Ludwik Stolarzewicz, titled *Youth! Heir to All* (1933). Stolarzewicz is better known to a wider audience as the author of the first comprehensive study of Łódź literature – *The Literature of Łódź Throughout Its Existence* (1935). This particular novel has remained largely unknown, as Stolarzewicz often wrote under various pseudonyms, including Adam Galiński and Ludwik Rozłucki.

Ludwik Stolarzewicz's novel portrays the lives of a group of friends, high school seniors, set against the backdrop of Łódź in the 1930s. The author illustrates the division of the city into male and female spaces (primarily designated by school settings) and into rich and poor zones, a contrast already established in earlier Łódź literature. He also describes shared spaces, such as Piotrkowska Street and Poniatowski Park.

The article highlights the inconsistencies in narrative style within the novel. Stolarzewicz employs both third-person narration (predominantly) and first-person narration, which may indicate that he prioritized the novel's didactic value over its literary quality.

Keywords: Ludwik Stolarzewicz, Łódź, interwar period, novel, didacticism, city topography

W historii łódzkiej literatury fascynujące jest to, że wciąż jeszcze pozostało wiele do odkrycia. Badania prowadzone w Uniwersytecie Łódzkim, m.in. publikacje będące pokłosiem grantu „Kultura literacka Łodzi do 1938 roku”¹, stopniowo wypełniają luki, ale wciąż pozostaje dużo do zrobienia.

¹ Por. *Budzi się Łódź. Obrazy miasta w literaturze do 1939 roku. Antologia*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Piertych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020; *Budzi się Łódź. Obrazy miasta – między literaturą a publicystyką. Antologia cz. II*, red. K. Kołodziej, M. Kucner, A. Warda, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022; *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939*, red. K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Piertych, K. Radziszewska, A. Warda, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022;

Każdy, kto kiedykolwiek interesował się historią literackiej Łodzi, trafił na pionierską pracę Ludwika Stolarzewicza² *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia*³, wydaną w 1935 r. To dzieło zapewniło mu należne miejsce wśród badaczy kultury przemysłowego miasta, przysyłając jednocześnie jego dorobek literacki. Celem niniejszych rozważań będzie przybliżenie tej mniej znanej części spuścizny Ludwika Stolarzewicza.

Łódź. Miasto modernistyczne, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Piertych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023; *Pogranicze folkloru i kultury popularnej w wielkomińskiej Łodzi. Od połowy XIX wieku do 1939 roku*, red. P. Owczarek, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.

- 2 Ludwik Stolarzewicz urodził się 1890 r. w Krakowie, gdzie rozpoczął edukację w Gimnazjum św. Jacka. Edukację kontynuował w Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie przez rok studiował na Wydziale Prawa i Administracji, by później rozpocząć studia polonistyczne na Wydziale Filologicznym tegoż uniwersytetu. Studia ukończył w 1914 r., po odbyciu praktyk nauczycielskich, został polonistą w krakowskich gimnazjach. W roku 1916 uzyskał tytuł doktora filozofii. Brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej (1920 r.), po zakończeniu której opuścił Kraków. Wraz z małżonką przeniósł się do Chełmna, gdzie pracował jako polonista w gimnazjum męskim. Po dwóch latach spędzonych w Chełmnie, rodzina Stolarzewiczów przeniosiła się do Wilna. Miasto to puścili w 1925 r. w atmosferze skandalu – Ludwik Stolarzewicz został oskarżony o kradzież i sprzedaż cennych zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego. W 1925 r. rodzina Stolarzewiczów zawitała do Łodzi, zajmując mieszkanie przy ulicy Radwańskiej 70. W przemysłowym mieście Ludwik kontynuował karierę pedagogiczną, prowadził także badania naukowe. Po wybuchu II wojny światowej, Stolarzewicz zaangażował się w działalność konspiracyjną, w wyniku której został wysiedlony do Krosna, w którym pozostał po zakończeniu wojny. Do Łodzi powrócił w 1947 r., do emerytury (1956 rok) pracował jako nauczyciel. W 1956 r. przeniósł się do rodzinnego Krakowa, gdzie zmarł w 1960 r.. Wiadomości biograficzne podaje za: Aneta Stawiszyńska, *Życie i działalność Ludwika i Heleny Stolarzewiczów na tle życia literackiego i naukowego Łodzi w okresie międzywojennym*, „Przegląd Archiwalno-Historyczny”, Poznań 2021, t. VIII, s. 55–77.
- 3 Pierwsze opracowanie poświęcone łódzkiej literaturze wywołało skrajne emocje. J. Gładyszcz-Szczygielski docenił pionierski charakter opracowania: „*Literatura Łodzi* jest pierwszym w swoim rodzaju próbą zobrazowania życia literacko-naukowego Łodzi. Autor zadał sobie niepomierny trud zebrania materiałów, rozproszonych po całej Polsce, a częstokroć już zaginionych [...]. Rzecz charakterystyczna, że druków łódzkich, zwłaszcza starszych, najmniej posiadają biblioteki łódzkie [...]” cyt. za: „Orędownik” 1935, nr 195, s. 8. Liczne błędy, nie tylko merytoryczne, polegających na nieuwzględnieniu wielu znaczących twórców, ale także metodyczne, wypunktował dziennikarz „*Iustrowanej Republiki*” (1935, nr 174, s. 2). W podobnym, krytycznym tonie wypowiedział się na łamach „*Tygodnika Ilustrowanego*” (1935, nr 32, s. 632): „[...] piśmiennictwo tak świeże, tak jeszcze nie ostygłe w upałach wielkiego miasta przemysłowo-robotniczego nie może obejść bez pewnego odczynnika socjologicznego, niezbędnego dla właściwego zrozumienia przedmiotu”.

Opracowanie *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia* warto potraktować jako początek badań nad spuścizną łódzkiego⁴ nauczyciela i społecznika. Warto zaznaczyć, że Stolarzewicz tworzył pod różnymi pseudonimami⁵, co spowodowało, że przez długi czas jego dorobek był rozproszony. Omawianą w niniejszym artykule powieść *Młodości! Wszystkiego dziedzicu!* opublikował pod nazwiskiem Ludwik Rozłucki⁶, natomiast *Naszą trójkę w lasach Beskidu* pod pseudonimem Adam Galiński.

Dorobek Ludwika Stolarzewicza można podzielić na kilka kategorii. Pierwsza obejmuje opracowania bibliograficzne, poświęcone m.in. twórczości Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego. Te obszerne, choć nie bezbłędne kompendia powstawały na początku lat dwudziestych dwudziestego wieku i prawdopodobnie były pokłosiem naukowych rozpoznań autora. Podobny charakter mają opracowania krytycznoliterackie poświęcone Młodej Polsce (część pierwsza – poezja i dramat, część druga – powieść epicka, część trzecia – powieść liryczna), nad nimi Stolarzewicz pracował od roku 1925 do 1930. W latach trzydziestych ukazała się także *Antologia odrodzonej Polski*, *Antologia 120 poetów* oraz studium o poezji i dramacie pozytywistycznym. W latach dwudziestych i trzydziestych na rynku wydawniczym pojawiały się książki poświęcone wielkim Polakom: *Pierwszy żołnierz odrodzonej Polski* (1928), *Dzieje i czyny Nieśmiertelnego Wodza Narodu* (1936), *Włodarz Rzeczypospolitej Polskiej Ignacy Mościcki – człowiek – uczonec* (1937), *Marszałek Józef Piłsudski, budowniczy Polski* (1939). W roku 1933 Ludwik Stolarzewicz opublikował swoją pierwszą powieść, *Młodości! Wszystkiego dziedzicu!*, której fabuła koncentruje się wokół życia łódzkich maturzystów, a rok później – kolejną powieść dla młodzieży *Nasza trójka w lasach Beskidu*⁷. W kolejnych latach stworzył szereg utworów scenicznych będących gotowymi materiałami dla uczniów i nauczycieli przygotowujących szkolne akademie oraz książki stanowiące zbiór materiałów (antologia tekstów i piosenek, nuty itp.) dla nauczycieli na konkretne szkolne uroczystości, głównie o charakterze patriotycznym.

4 Aneta Stawiszyńska zauważyła, że choć Ludwik i Helena Stolarzewiczowie „nie byli rodowitymi łódzianami, z pewnością mieli duży wpływ na kulturę literacką oraz życie umysłowe międzywojennej Łodzi”, [w:] *też*, dz. cyt., s. 55.

5 Ludwik Stolarzewicz używał następujących pseudonimów: A. Galiński, Elski, Jan Barta, Ludwik Rozłucki, Stefan Hincza.

6 L. Rozłucki, właściwie Ludwik Stolarzewicz, *Młodości! Wszystkiego dziedzicu! Powieść z życia młodzieży*, nakładem „Czytaj”, druk J.K. Baranowski, Łódź 1933.

7 Obie powieści w dalszej części artykułu będą lokalizowane w sposób skrótowy: *Młodości! Wszystkiego dziedzicu!* – MWD i dalej numer strony, powieść *Nasza trójka w lasach Beskidu* – NTWLB i dalej numer strony.

„i moc fabryk... tyle kominów... i ogromne gmachy”

Powieść Stolarzewicza jest interesującym zapisem rzeczywistości Łodzi w latach dwudziestych dwudziestego wieku. Autor pokazał przemysłowe miasto z zupełnie innej perspektywy, niż ta, którą przynosiły dotychczasowe utwory literackie poświęcone Łodzi, koncentrujące się wokół zagadnień związanych z przemysłem. Bohaterowie *Młodości! Wszystkiego dziedzicu!* to uczniowie klasy maturalnej, co w oczywisty sposób wpływa na kształt przestrzeni pokazanej w powieści. Autor umiejscowił akcję w ścisłym centrum miasta, na Polesiu i na obrzeżach Bałut. Tam, przy ulicy Ogrodowej znajdowała się szkoła, do której uczęszczali maturzyści, przy tej samej ulicy, w ponurej „czteropiętrowej kamienicy fabrycznej” [MWD,118] mieszkał jeden z głównych bohaterów, Janek Makowski. Stolarzewicz mocno osadził fabułę w topografii miasta. Wymienia kilkanaście ulic (Piotrkowska, Kopernika, Żeromskiego, Konstantynowska, Gdańska, Andrzeja, Zielona, Narutowicza, Przejazd, Nowomiejska, Ogrodowa, Skwerowa), a także łódzkie parki (Poniatowski, Sienkiewicza, Julianowski, Helenów), kościoły (św. Józefa, św. Krzyża), kina (Czary⁸, Oświatowe⁹), księgarnie (Fiszera¹⁰, Arcta¹¹, „Czytaj”¹², Neumilera¹³).

Miasto uwiecznione przez Stolarzewicza nie jest jednorodne: autor zaznacza linie podziału i części wspólne. Są one jednak przeprowadzone inaczej, niż np. w *Ziemi obiecanej*, w której przestrzeń Łodzi dzielono m.in. z uwagi na przynależność narodową bohaterów.

Pierwszy podział wydaje się klasyczny, tzn. zakorzeniony w łódzkiej literaturze: podział na część miasta biedną, robotniczą i tę drugą – bogatszą, inteligencją lub

8 Kino Czary mieściło się przy ulicy Rzgowskiej 74. Powstało w 1912 r. w miejscu funkcjonującego wcześniej (od 1909 r.) kinematografu Orion. Kino dysponowało salą na 300 osób i własnym agregatem prądotwórczym; repertuar był przeznaczony głównie dla robotników. Kino Czary funkcjonowało z przerwami, a w 1924 r. ponownie zmieniło nazwę na Colosseum i dzięki fuzji z pobliskim kinem Rekord i staraniom jego właściciela Bronisława Zygałlewicza działało przez kolejne cztery lata. Od 1928 przy Rzgowskiej działało kino Sfinks.

9 Kino Oświatowe, właściwie Miejski Kinematograf Oświatowy został powołany przez Wydział Oświaty i Kultury łódzkiego magistratu. Jego misją było propagowanie za pomocą specjalnie dobranej repertuaru filmowej kultury i oświaty wśród młodzieży. Preferowano repertuar popularnonaukowy, choć wyświetlano także filmy o charakterze rozrywkowym.

10 Księgarnia Ludwika Fiszera funkcjonowała od 1882 r., kilkakrotnie zmieniała swoją lokalizację, mieszcząc się kolejno przy ulicy Piotrkowskiej 17 (od 1882 r.), Zawadzkiej 1 (obecnie ul. Próchnika, od 1884 r.), ul. Piotrkowskiej 48 (od 1896 r.), a od roku 1918 w prywatnym doku Fiszaków przy Piotrkowskiej 47.

11 Księgarnia Michała Arcta kilkakrotnie zmieniała lokalizację, mieściła się m.in. przy Piotrkowskiej 13, Piotrkowskiej 105, Zielonej 6, Piotrkowskiej 93.

12 Właściwie: Księgarnia „Czytaj” mieściła się przy ulicy Narutowicza 2.

13 Księgarnia Neumilera miała swoją siedzibę przy ulicy Pomorskiej 20/22.

(we wcześniejszych tekstach) fabrykancką. W powieści tę polaryzację reprezentują dwaj główni bohaterowie: Janek Makowski i Józek Kalita. Makowski jest synem zmarłego robotnika fabryki Poznańskiego. Chłopak wraz z matką, ojczymem i przyrodnim rodzeństwem mieszka w jednym z domów rodzinnych przy ulicy Ogrodowej. Na przeciwległym biegunie znajduje się inteligencki dom Józka Kality, którego rodzina przeniosła się do Łodzi z rodzinnego Krakowa (pod tym względem biografia powieściowego bohatera jest odbiciem życiorysu Stolarzewicza).

Autor niemal z naturalistyczną dosłownością opisuje ekstremalnie trudne warunki życia Janka Makowskiego: złą sytuację mieszkaniową oraz destrukcyjny wpływ ojczyma – przemocowego alkoholika. Stolarzewicz trafnie porównuje fabryczną kamienicę do małego miasteczka¹⁴, w którym wszyscy wiedzą wszystko o wszystkich i którego centrum, integrującym mieszkańców, jest podwórze:

Miejszem wspólnych spotkań jest podwórze. Gromadzą się tam starsi, przez cały boży dzień bawią się dzieci. Wszak tam znajdują się ścieki, do których zlewa się po-myje, na podwórzu latem suszy się bieliznę...tam jest studnia...tam są i dla całej kamienicy ustępy...

W takim miasteczku nic się przed sąsiadem nie ukryje. Wie on wszystko i zna wszelkie domowe tajemnice.

W kamienicy, oczywiście, gnieździ się sama biedota.

Robotnicy, rzemieślnicy, a dla okrasy... trochę arystokracji: majstrowie i biuraliści fabryczni.

Wielu z nich jednak bez pracy, lub pracuje dwa...trzy dni w tygodniu [MWD,118].

Stolarzewicz, znany pedagog i społecznik, pokazał, jak w takich warunkach wyglądało życie najmłodszych. Dzieci całe dnie spędzały na podwórzach, ponieważ brakowało dla nich miejsca w ciasnych, przeludnionych izbach mieszkalnych. Ich rozrywki, puszczanie po „rynsztokach, którymi płyną mydliny” (s.118), papierowych statków, przywodzi na myśl słynny passus z *Kwiatów polskich* Tuwima:

Siadają w kucki nad rynsztokiem,
Puszczają papierowe łódki
Na ścieki, tęczujące tłusto
Mętami farbek z apretury –
I płyną w ślad nędzarskich jachtów

¹⁴ „Ogromna czteropiętrowa kamienica fabryczna, Wielki w głębi dziedziniec, a wokół niego czteropiętrowe również oficyny.

Niby małe miasteczko.

Mieszkają w nim setki rodzin, a chyba kilka tysięcy ludzi” [MWD, 118].

Marzenia, a za nimi – szczury.
 Wiatr zawiał. A z szumnego wiewu
 Napływa śpiew rozkołysany
 Szaleńca: J'ai heurté savez-vous?
 D'incroyables Florides? -- --Pijany
 Rozbijał statek oceany
 Śród tłoku cudów, barw zalewu,
 Tańcząc na pieśni fal – i nagle:
 „Jeżeli jakiej wody pragnę
 Tam w Europie, to kałuży.
 Gdzie dziecko schyla się nad bagnem
 I puszcza o zmrokowej chwili
 Statki wątlesze od motyli [...]”¹⁵.

Podobny wątek poruszyła Maria Przedborska w wierszu *Nad rynsztokiem*:

Z farbiarni wypuszczają ciecz jasno-zieloną,
 Pędzą fale w rynsztoku – radość to nielada:
 Obdartych, brudnych dzieci krzykliwa gromada
 W świat wysyła okręty – swą baśń wymarzoną.

Mkną pudelka, łupiny i lśniące papierki,
 śmiech je goni, cudowny śmiech radości bytu.
 Na dole głęb zielona, w górze toń błękitu,
 między niemi tęczowe chwile – barwne skierki!

Mętnieje ciecz ... Szarzyzna zgęszcza się w rynsztoku...
 Dzieci milkną ... czar baśni wymarzonej pryska...
 Świat odgradza znów tama powszedniości bliska...
 Chwile – skry – gasną... Ciemność szkli się w każdym oku¹⁶.

Pozostawione samo sobie dziecko przedwcześnie dojrzewa, a poznając wszelkie tajemnice życia, wyzbywa się złudzeń, o czym pisze inspektorka fabryczna w wierszu *Za wcześniej*¹⁷.

W takim otoczeniu dorastał Janek Makowski: „razem więc w pokoju i kuchni gnieździło się pięć osób. Janek pod oknem miał swój stolik, zarzucony książkami, a pod ścianą barłóg” (120).

¹⁵ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, red. T. Januszewski, Czytelnik, Warszawa 1993.

¹⁶ Maria Przedborska, *Nad rynsztokiem*, „Głos Poranny” 1932, nr 357, s. 27.

¹⁷ Maria Przedborska, *Za wcześniej*, „Głos Poranny” 1932, nr 357.

Ojczym chłopaka nie ukrywał, że nienawidził pasierba, nie chciał zaakceptować faktu, że Janek przygotowywał się do matury. Wolał, aby nastolatek jak najszybciej zaczął zarabiać, co prowokowało nieustające konflikty między nimi, często zakończone rękoczynami. Uczeń, wspierany przez ciężko pracującą matkę, był jednak zdeterminowany, by ukończyć szkołę. Janek zdecydował się opuścić rodzinny dom dopiero wówczas, gdy agresja ojczyma zagrażała jego bezpieczeństwu. Schronienie znalazł w domu Kalitów...

Czterooosobowa rodzina Józka Kality zajmowała przestronne, sześciopokojowe mieszkanie w pobliżu Paku Kolejowego¹⁸:

Przez okna dochodził do uszu gwar ulicy.

Słychać było turkot wozów, rozległa się trąbka samochodowa, dolatywał dzwonek tramwaju, rozdarł powietrze gwizd lokomotywy [MWD, 40].

Zgiełk miasta dopełniał gwar panujący w domu Kalitów, gdzie rozmowy rodziców z dziećmi i przekomarzania rodzeństwa przeplatały się z patriotycznymi pieśniami i dźwiękiem fortepianu (w domu rozbrzmiewały pieśni Moniuszki). Ciepło rodzinnego domu Józka kontrastowało z chłodem panującym w domu Janka. Państwo Kalitowie dbali o wszechstronny (młodsza siostra Józka, Halka, rozwija swe muzyczne talenty w konserwatorium Kijeńskiej¹⁹) i patriotyczny²⁰ rozwój dzieci. „Ośrodkiem życia rodzinnego, żywo interesującym się wszystkim, we wszystko wglądającym” [MWD, 32] był ojciec, ceniony pediatra, który doskonale zaaklimatyzował się w przemysłowym mieście po przyjeździe z Krakowa. To był ten fundament rodziny, którego brakowało w rodzinie Makowskich. Matka Józka dbała o dobrostan rodziny, angażując się jednocześnie w działalność społeczną.

Kontrast pomiędzy obiema rodzinami – Makowskich i Kalitów – oraz przypisanymi do nich przestrzeniami miasta jest uderzający. Autor, pedagog i społecznik z wieloletnim doświadczeniem, nie deprecjonuje młodzieży wywodzącej się z patologicznego środowiska, czego dowodem jest przestrzeń wspólna, w której funkcjonują synowie obu rodzin – cieszące się dobrą opinią gimnazjum Taczoskiego.

¹⁸ Park Kolejowy (Skwer Kolejowy), obecnie park im. Stanisława Moniuszki, powstał w roku 1874 między ulicami Składową – Kilińskiego (dawniej Widzewska) – Polskiej Organizacji Wojskowej (dawniej Skwerowa) – Narutowicza. Był drugim publicznym parkiem w Łodzi, zaprojektowanym z myślą o podróżnych korzystających z pobliskiego dworca kolejowego. W roku 1884 w parku wzniesiono prawosławną katedrę św. Aleksandra Newskiego. W latach sześćdziesiątych XX wieku park przemianowano i nadano mu imię Stanisława Moniuszki.

¹⁹ Konserwatorium Kijeńskiej, właściwie Konserwatorium Heleny Kijeńskiej-Dobkiewiczowej, działało od 1922 r. przy ulicy Traugutta 9.

²⁰ „W domu panowała atmosfera podniosła, na każdym kroku odczuwało się duch patriotyczny” (s. 38).

W szkole nie liczy się pochodzenie i stan majątkowy uczniów, świadczą o nich inne wartości: koleżeństwo, zaangażowanie i patriotyzm.

Kolejna widoczna w powieści linia podziału przestrzeni miasta przebiega między światem chłopców i światem dziewcząt. O tej specyfice międzywojennego szkolnictwa wspominał również Julian Tuwim:

Zajmowało to [szukanie nowej miłości, przypis K.K.] dużo czasu i wymagało nie lada strategii z powodu rozmieszczenia żeńskich szkół m. Łodzi w różnych punktach. Trzeba więc było mieć w głowie pewnego rodzaju rozkład jazy, aby wiedzieć, że czwarta klasa pensji p. Okuszeko-Konarzewskiej ma dziś pierwszą godzinę wolną, więc nie spotkam Niusi jak co dzień, na rogu Andrzeja i Piotrkowskiej, gdyż będzie przechodziła dopiero około dziesiątej. Pójdę więc do gimnazjum nie przez Andrzeja i Przejazd, lecz Piotrkowską na prawo, i Nawrotem, bo tamtędy będzie przed samą dziewiątą przechodziła ta uroczą Niemeczka, której imienia dziś już nie pamiętam. Na dużą pauzę trzeba skoczyć do Mikołajewskiego ogrodu (dziś park Sienkiewicza), bo szkoła Jadzi jest na Widzewskiej, a ona na drugie śniadanie chodzi do domu przez ogród. Ze szkoły pójdę Dzielną, bo tam na rogu Skwerowej spotka się o tej porze Rosjaneczkę Wierę, wracającą piechotą z gimnazjum na Średniej do domu na Olgińskiej²¹.

Podobnie jak w przypadku opisanej powyżej ambiwalencji, i ta nie wyklucza istnienia przestrzeni koedukacyjnych, w których spotykają się młodzi. Uwidocznienie tego innowacyjnego podziału było możliwe tylko przy takim wyborze bohaterów, jakiego dokonał Stolarzewicz. Autor doskonale oddaje realia łódzkiego szkolnictwa międzywojennego:

Mali...średniacy...poważni siódmacy i niedalecy maturzyści...chłopcy...dziewczęta... Koperniki²²... kupcy²³... szczenieckie²⁴... piłsudzczy²⁵, miklaszewszczanki i ... kto by tam zresztą ich policzył! [MWD, 2].

²¹ J. Tuwim, *Nauka szkolna i zainteresowania pozaszkolne*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 3, s. 2.

²² „Koperniki” – uczniowie Państwowego Gimnazjum im. Mikołaja Kopernika w Łodzi (obecnie I Liceum Ogólnokształcące, ul. Więckowskiego 41), którego powstanie było związane ze strajkami uczniów w zaborze rosyjskim w 1905 r..

²³ „Kupcy” – uczniowie otwartej w 1898 r. Szkoły Zgromadzenia Kupców w Łodzi przy ulicy Narutowicza 68, obecnie rektorat Uniwersytetu Łódzkiego.

²⁴ „Szczenieckie” – uczennice Państwowego Gimnazjum Żeńskiego im. Emilii Szczenieckiej (obecnie IV Liceum Ogólnokształcące, ul. Pomorska 18), które w 1920 r. zastąpiło funkcjonujące wcześniej Żeńskie Rosyjskie Gimnazjum Rządowe.

²⁵ „Piłsudzczy” – uczniowie działającego od 1916 r. gimnazjum męskiego (obecnie III Liceum Ogólnokształcące, ul. Sienkiewicza 46), które w 1921 r. przyjęło imię Józefa Piłsudskiego. Po wojnie (w 1946 r.) przemianowane na szkołę im. Tadeusza Kościuszki.

Wspomina także inne miejscowe szkoły: Skorupki²⁶, Zimowskiego²⁷, Prusa²⁸ czy Sobolewskiej²⁹.

Interesujące jest to, że choć Stolarzewicz tak dokładnie rozrysował mapę łódzkich szkół, bohaterowie *Młodości! Wszystkiego dziedzicu!*, Janek, Józek i ich przyjaciele uczęszczają do fikcyjnego gimnazjum męskiego Taczoskiego, a siostra Józka, Halinka, do nieistniejącej szkoły Zofii Karczewskiej. Taki zabieg można wytłumaczyć bezpieczeństwem, jakie autorowi zapewnia literacka fikcja, tym bardziej, że Stolarzewicz był nauczycielem w łódzkich szkołach: Prywatnym Gimnazjum i Liceum Żeńskim Janiny Czapczyńskiej, Żeńskim Gimnazjum Humanistycznym im. Elizy Orzeszkowej, Gimnazjum Humanistycznym K. Tomaszewskiego i Państwowej Szkole Włókienniczej³⁰. Można przypuszczać, że doświadczenie pedagogiczne miało ogromny wpływ na kształt powieści.

Szkoła Taczoskiego jest przestrzenią męską. Czytelnik poznaje ją dzięki grupie osiemnastolatków, którzy w roku szkolnym 1924/1925 przygotowywali się do matury. Stolarzewicz wykorzystał popularny w utworach adresowanych do młodzieży zabieg, aby oś fabularną powieści stanowiły przygody grupy przyjaciół³¹. Towarzysze ze szkolnej ławy Janka Makowskiego i Józka Kality mają odmienne zainteresowania: Tułasiewicz – nauki przyrodnicze, Stefański – filozofię, Jankowski – matematykę, Siekorski – taniec, Mackiewicz – „największy elegant, bywalec Piotrkowskiej” [MWD 10], Żelewicz – filolog, Jakubowski – społecznik. Ta różnorodność stwarzała okazję do konfrontacji odmiennych poglądów i promowania pożądanych przez autora postaw i wartości. W powieściowym gimnazjum panowała kindersztuba, szacunek wobec autorytetów i kształtowanie uczuć patriotycznych. Szczególnie to ostatnie zagadnienie było bliskie Stolarzewiczowi, którego twórczość literacka – obie powieści i seria krótkich utworów scenicznych – miała być orężem w walce o formowanie świadomego obywatela odrodzonej

²⁶ Szkoła Skorupki – właściwie Prywatne Gimnazjum Męskie Towarzystwa „Oświata” im. Ks. Ignacego Skorupki, mieściło się przy ulicy ks. Skorupki 13, działało w latach 1913–1934

²⁷ Szkoła Zimowskiego – Prywatna męska Szkoła Aleksandra Zimowskiego, działająca od 1907 r. przy ulicy Piotrkowskiej 271.

²⁸ Szkoła Prusa – Gimnazjum Męskie im. Bolesława Prusa z prawami szkoły państwowej, mieściło się przy ulicy Narutowicza 56.

²⁹ Szkoła Sobolewskiej – Gimnazjum Humanistyczne Romany Konopczyńskiej-Sobolewskiej, mieszczące się przy ulicy Gdańskiej 90, od 1936 r. szkoła koedukacyjna.

³⁰ A. Stawiszyńska, dz. cyt., s. 59.

³¹ Podobny zabieg zastosował autor w swojej drugiej powieści *Nasza trójka w lasach Beskidu*, opublikowanej rok później, niż jego łódzka powieść. Bohaterami utworu podróżniczego jest trójka krakowskich harcerzy, uczniów szóstej klasy renomowanego gimnazjum: Stach – utalentowany matematyk i fizyk, przebojowy syn urzędnika kolejowego, Adam – nieśmiały filolog klasyczny i wcześniej osierocony Janek, zapalony historyk.

Polski. W sposób oczywisty zdeterminowało to kształt powieści: nastolatkiem, nawet w okolicznościach prywatnych, wygłaszają zdania pełne patetyzmu, np: „Jakież to naprawdę przeogromne szczęście mieć własne państwo, być wolnym, móc dla samego siebie pracować, móc tworzyć” [MWD, 17]; „Perspektywa matury nie zwalnia nas od pracy społecznej. Czyż damy upaść naszym organizacjom szkolnym?” [MWD, 17; „Chwila przełomowa, w jakiej się obecnie Polska znajduje, wymaga i od nas wystąpienia. Nie możemy pozostać w bezczynności” [MWD, 18]; „Nie zapomnijmy nigdy, iż jedyną realną ostoją Polski odrodzonej jesteśmy my sami” [MWD, 90] itp.

Maturzyści czytali m.in. Żeromskiego³² („należał do najukochańszych pisarzy ósmaków” [MWD, 144]), Reymonta, Prusa, Dąbrowską, Nałkowską, Tuwima, Słowackiego, Horacego; dyskutowali o *Nad głębinami* Asnyka, *Hymnach* Kasprowicza, *Tristianie i Izoldzie* w tłumaczeniu Boya, *Cierpieniach młodego Wertera* Goethego, *Zbójcach* Schillera. Ale także chadzali do kina na filmowe nowości, ekscytując się aktorstwem Ramona Novarro³³, Charlie Chaplina³⁴, Willego Fritscha³⁵, Janningsa³⁶; podziwiali wyścigi motocyklowe na placu Uniiu w Helenowie, bywali na meczach ŁKS-u.

Przestrzeń szkół, zarówno męskich jak i żeńskich, jest w oczywisty sposób przypisana do konkretnej płci i w pewien sposób przez płć determinowana (poruszane tematy, sposób mówienia, zainteresowania). Podział ten autor zaznaczył w swoich obrazkach scenicznych, przeznaczonych do wystawiania na scenach szkolnych podczas uroczystych akademii. W utworach przeznaczonych dla szkół męskich³⁷

32 „Żeromski zawsze należał do najukochańszych pisarzy ósmaków.

Większość znała dokładnie całą jego twórczość. Entuzjazmowała się bogactwem problemów i głębią myśli zawartych w dziełach autora „Popiołów”.

Widzieli w Żeromskim najwybitniejszego pisarza Polski Współczesnej.

Twórca to wiecznie młody, umiejący oddać wszelkie drgania społeczne!

Najbliższy zwłaszcza młodym [MWD, 144] i dalej: „*Siłaczka, Popioły, Uroda życia, Walka z szatanem, Przecióręczka, Wszystko i nic, Duma o hetmanie...* jakież to przewspiały cykl dzieł, poświęconych walce o nowego człowieka-Polaka-obywatela!” [MWD, 146].

33 Ramon Novarro (właściwie Jose Ramon Gil Samnigos) meksykański aktor występujący w hollywoodzkich produkcjach, bohaterowie powieści mogli oglądać „Ben Hura” z jego udziałem, który wszedł na ekrany kin w roku 1925.

34 Charlie Chaplin (właściwie: Charles Spencer Chaplin) brytyjski aktor, największa gwiazda filmu niemego; bohaterowie powieści mogli oglądać *Paryżankę* z 1923 lub *Gorącą złotą* z 1925 r.

35 Willy Fritsch (właściwie: Wilhelm Egon Fritz Fritsch) niemiecki aktor urodzony w Katowicach, gwiazda międzywojennego kina.

36 Jannings (właściwie: Emil Jannings), niemiecki aktor, grał Nerona w *Quo vadis* z 1924 r.

37 *My zuchy, harcerze. Obrazek sceniczny z życia młodzieży szkolnej w dwóch odsłonach. Na obchód imienin Pana Prezydenta* (Łódź 1935), *Na placówce. Obrazek sceniczny w jednej odsłonie z czasów walk legionowych na Wołyniu. Na dzień 19 marca* (Łódź 1935), *W Zalasowej. Obrazek sceniczny z życia młodzieży szkolnej w dwóch odsłonach. Na obchód imienin Pana Prezydenta* (Łódź 1935).

– bohaterami byli chłopcy³⁸ (uczniowie, harcerze), dla szkół żeńskich³⁹ – gimnazjalistki, harcerki, Pewiaczki⁴⁰. Osobną część stanowią utwory dla szkół koedukacyjnych⁴¹.

Na podstawie powieści Stolarzewicza trudno odtworzyć jak wyglądał świat dziewcząt. Bohaterami obu jego książek są chłopcy, dziewczęta pełnią role drugoplanowe. W obu utworach pojawiają się siostry głównych bohaterów, które wraz z najbliższymi koleżankami wprowadzają do fabuły pierwiastek żeński. Bohaterki *Naszej trójki w lasach Beskidu*, nastoletnie harcerki, samodzielnie wyruszają na wakacyjną górską wyprawę, udaje się im nawet zakraść nocą do obozu starszego brata. Halinka, młodsza siostra Józka Kality, już w dzieciństwie stanowczo deklaruje swoją niezależność⁴², twierdząc, że gdy dorośnie zostanie „żołnierzycą”⁴³. Dziewczęta dbają o swoją urodę, nawet wówczas, gdy noszą mundur pewiaczek⁴⁴; pracują społecznie, prowadzą dyskusję na tematy polityczne i kulturalne, cieszą się czasami, w których żyją. Halinka tłumaczy mamie, jaka jest nowoczesna kobieta – „samodzielna i niezależna” [MWD,143]:

Ależ mamó, muszę wystąpić w obronie rodu niewieściego.

Nie są one inne, niż były za twoich czasów... Że są więcej bezpośrednie i szczerze w swoich sądach, że nie ukrywają tego, co myślą, że znikła u nich przesadna pruderia, że kochają życie i odczuwają w pełni radość jego, że nie oczekują w salonie, aż zjawi się jakiś królewicz, który zechce starać się o ich względy nie u nich, lecz u ich

38 W obrazku scenicznym *Z Zalasowej* pojawia się adnotacja: „Obrazek sceniczny dla szkół męskich (ewentualnie o ile by się dziewczęta przebrały za chłopców) i dla szkół żeńskich”.

39 *I my dziewczęta wojować będziemy. Obrazek sceniczny w dwóch odstępach z życia młodzieży szkolnej* (Łódź 1935), *Między Pewiaczkami. Obrazek sceniczny z życia młodzieży szkolnej w jednej odstępach. Na obchód imienin Pana Prezydenta* (Łódź 1935), *W dzień majowy. Obrazek sceniczny w dwóch odstępach z życia młodzieży. Na dzień 3 maja* (Łódź 1935), *W gronie dziewcząt. Obrazek sceniczny w dwóch odstępach z życia młodzieży. Na dzień 19 marca* (Łódź 1935).

40 Pewiaczki – kobiety należące do Przysposobienia Wojskowego Kobiet (PWK), czyli paramilitarnej organizacji kobiet, założonej w 1923 r.. Powołana przez dawne członkinie Związku Strzeleckiego i Polskiej Organizacji Wojskowej.

41 *Nasz komendant. Obrazek sceniczny w trzech odstępach z życia młodzieży szkolnej. Na dzień 19 marca* (Łódź 1935), *Radujmy się! Obrazek sceniczny z życia młodzieży w dwóch odstępach. Na obchód imienin Pana Prezydenta* (Łódź, 1935) *Za Twoim przewodem... Obrazek sceniczny w dwóch odstępach z życia młodzieży. Na dzień 19 marca* (Łódź 1935).

42 „– To i ja, jak będę już taka wielka, o taka jak mama, też pójdę na moskali... będę żołnierzycą... – Tak, córeczko! Każdy Polak życie całe musi służyć ojczyźnie. A Tyś Polka” [MWD, 115]. Podobne stwierdzenie wygłasza bohaterki obrazku scenicznego: „Na równi z mężczyznami bronić będziemy ojczyzny” (*Między Pewiaczkami*, s. 12)

43 Feminatyw „żołnierzyca” pojawia się również w obrazku scenicznym *Między Pewiaczkami*, s. 11.

44 *Między Pewiaczkami*, s. 11–12.

rodziców, że same wkraczają w życie, że kształcą się, że stają się równorzędnym mężczyznom – pracownikiem społecznym, że... [...].

Za nic w świecie nie chciałabym wrócić do długich spódnic, do wiecznego „nie wypada”, „nie uchodzi”... do lęku i obaw przed staropanieństwem. Nie, mammo!

Dzisiejsze czasy są dla nas lepsze.

My młodzi nie damy się okuć w kajdany [MWD, 140].

Przestrzeń Łodzi, jak wspomniano wcześniej, jest podzielona na świat chłopów i dziewcząt. Stolarzewicz pisze o tym wprost:

Łódź – miasto przeszło półmilionowe posiada trzydzieści kilka zakładów naukowych, tak męskich, jak i żeńskich, oraz kilkunastotysięczną rzeszę uczniowską.

Mimo braku koedukacji, istnieje współzycie między młodzieżą męską i żeńską” [MWD, 149].

Przestrzenią wspólną⁴⁵ dla obu tych grup jest ulica Piotrkowska, park Poniatowskiego, Helenów, czasem także szkoła (gdy uczniowie razem organizują akademie, jak dzieje się w *Młodości! Wszystkiego dziedzicu!* – chłopcy i dziewczęta organizują akademię na cześć Reymonta i Żeromskiego).

Akcja powieści Stolarzewicza rozpoczyna się ostatniego dnia wakacji. Sierpniowe słońce i roześmiane grupy uczniów spacerujących po mieście sprawiają, że Łódź wydaje się bardziej przyjazna:

W dniach podobnych nawet Łódź zadymiona wydaje się piękniejsza. Wówczas zapomnieć łatwiej o brzydocie murów obdrapanych i o kocich łbach i o tumanach kurzu i o podwórzach ponurych. Złote słońce zewsząd wyprosi mroki, budząc uśmiech, wznosząc radość [MWD, 2–3].

Młodzież chętnie spędza czas w parkach będących enklawami zieleni. Jest to przestrzeń waloryzowana przez Stolarzewicza jednoznacznie pozytywnie, mająca rysy arkadyjskie, kontrastująca z brudem i biedą obszarów zurbanizowanych. Są to miejsca przynoszące wytchnienie, do których człowiek instynktownie ucieka, by odpocząć od zgiełku miasta⁴⁶. Park Poniatowskiego⁴⁷ chlubi się zadbaną roślinnością i przestronnymi alejkami. Helenów ma właściwości terapeutyczne

⁴⁵ „Terenem spotkań jest Piotrkowska... parki... boiska sportowe... a nade wszystko zabawy uczniowskie” [MWD, 149].

⁴⁶ „W parku nie ujrzyś ludzi smutnych. Cudowne słońce, czar przyrody, odurzająca woń kwieć wypłaszają uczucia ponure. Brak tu miejsca na mroki” [MWD, 18].

⁴⁷ „Największy to w Łodzi rezerwuár świeżego powietrza. Rozległe trawniki, piękne gazony strojne w barwne kwiaty i rzadkie krzewy. Pełno w nim zawsze ludzi, najwięcej zaś dzieci

– bliskość przyrody „koi smutki” [MWD, 57]. Opisując ten park Stolarzewicz porównuje jego obecny kształt z tym, jak wyglądał w czasach *Ziemi obiecanej*. Konkluduje, że zaszły w nim niewielkie zmiany, które nie wpłynęły na jego największe atrakcje („figuryнки”, wodotryski, sztuczne grotty, zoolog).

Odminną przestrzenią wspólną jest ulica Piotrkowska, nazywana przez autora „uświęconym tradycją deptakiem łódzkim” [MWD, 23] lub „Pietryną” [MWD, 23]. Młodzi łodzianie niczym flanerzy przemierzają reprezentacyjną ulicę Łodzi, dają się nieść tłumowi [MWD, 27]. Autor nie skupia się na opisie głównej arterii miasta, koncentrując na oddaniu jej atmosfery – niesamowitym tempie (tworzonym nie tylko przez śpieszących się ludzi, ale także przez tramwaje i samochody) oraz światłach⁴⁸, co wskazuje, że Piotrkowska nie jest jedynym centrum świata bohaterów powieści. To znacząca różnica w porównaniu z wcześniejszymi tekstami o przemysłowym mieście. Wszystkie wymienione powyżej przestrzenie wspólne (dziewczęce i chłopięce) są tak samo istotne dla młodych ludzi. Na Piotrkowskiej nadal „dobrze jest” być⁴⁹, ale podobne stwierdzenia dotyczą parku Poniatowskiego i Helenowa.

Stolarzewicz nie koloryzuje obrazu miasta. Pokazuje biedę i istniejące w nim kontrasty. Ciekawym zabiegiem literackim jest danie czytelnikowi nowej perspektywy – spojrzenia człowieka przyjeżdżającego do miasta z zewnątrz. Rodzina Kalitów, przeprowadzająca się do polskiego Manchesteru w Krakowa, zauważa to, do czego przywykli rdzenni łodzianie:

„Nie masz pojęcia [...] jaka w mieście straszliwa bieda, wiele nędzy! Straszliwy bruk... Ulica jedna...druga...i moc fabryk...tyle kominów... i ogromne gmachy... jest ich bez końca” [MWD, 114].

i młodzieży. Ławki mrowiem ludzkim wprost oblepione. Niełatwo wyszukać kawałka wolnej deski, na której byś złożył strudzone spacerem członki.

Park przecina cała sieć szerokich dróg. Są one naprawdę wymarzoną eldorado dla rowerystów, śpieszących z najdalszych krańców miasta” [MWD, 18].

⁴⁸ Stolarzewicz w jednym zdaniu zawarł trzy symbole nowoczesności: światła, reklamy i kino: „Morze reklam i światła zalewało ulicę Piotrkowską. Tłumy ludzi zapełniały chodnik. Zwłaszcza koło kinoteatrów trudno było się przycisnąć” [MWD, 152].

⁴⁹ „Gdzieś od Zielonej i Narutowicza po Przejazd i Andrzeja przelewały się z obu stron chodnikami rzesze młodzieży obojga płci. Byli tam przedstawiciele i przedstawicielki wszystkich łódzkich szkół.

Uświęcony tradycją deptak łódzki cieszy się niebywałą popularnością wśród młodych. Każdy szanujący się uczeń uważa wprost za swój obowiązek powłóczyć się po „Pietrynie”, pogapić się trochę tu i tam, rzucić „okiem” na koleżanki, zetknąć się z tymi od Piłsudskiego, Kopernika, Skorupki, Kupców, Zimowskiego” [MWD, 23].

Obraz miasta zmienia się wraz ze zmianami pór roku (wystarczy przypomnieć marcowe błoto, będące integralną częścią opisu, i wartościowania, Łodzi w *Ziemi obiecaniej*). Podobnie przygnębiające wrażenie wywołuje miasto jesienią:

Unoszą się w łódzkim powietrzu tumany pyłu, miliardy bakcyli, chmury prochu węglowego i przeróżnego śmiecia.

Pora to najróżniejszych choróbsk. Sroży się między starszymi „hiszpanka” – czy też... jak ją teraz nazywają „grypa”. Dają się we znaki katary... [...]. Do dzieci zagląda dyfteryt... czasem koklusz i odra... nieraz groźna szkarlatyna.

Brak kanalizacji i wodociągów powoduje, iż niektóre choroby zakaźne gwałtownie się rozszerzają, znajdując dogodny podłoże w straszliwych warunkach mieszkaniowych Łodzi [MWD, 171–172].

„Niedobre powietrze”⁵⁰ [MWD, 116], będące skutkiem ubocznym produkcji fabrycznej, wdiera się i sieje spustoszenie w niewietrzonych, nieogrzewanych, przeludnionych mieszkaniach, do których nie docierają promienie słoneczne⁵¹. Podobne diagnozy i opisy nie były niczym odosobnionym na tle wcześniejszej łódzkiej literatury, poczynając od *Ziemi obiecaniej* (m.in. mieszkanie Jaskólskich) poprzez teksty poświęcone rewolucji (szczególnie *Złe miasto* Bartkiewicza) po *Kwiaty polskie* Tuwima.

Ludwik Stolarzewicz nie miał ambicji być literatem. Świadczyć o tym może chociażby widoczna w obu powieściach niekonsekwencja w konstrukcji narratora. Przeważa narracja trzeciosobowa, z narratorem posiadającym cechy pozytywistycznego rezonera (to również przemawia za dydaktycznym charakterem pisarstwa Stolarzewicza). Autor chętnie sięga po bezpośredni zwroty do czytelnika, dodatkowo angażując go w ten sposób w opowiadaną historię – posługuje się czasownikami w pierwszej osobie liczny mnogiej, podkreślającymi wspólnotę między autorem a czytelnikiem („Idziemy za nimi” [MWD, 15]; „Opuśćmy jednak owe pary” [MWD, 15]; „Nie mniemajmy jednak” [MWD, 23], „nie dziwny się tym tłumom” [NTWLB, 22]) lub zaimkiem „nasza”, odnoszącym się do bohaterów powieści („Gdzież to nasi znajomi” [MWD 15]; „Cóż takiego tymczasem dzieje się z naszą gromadą” [MWD 26]; „Grupa nasza z trudem wygramoliła się z wozu” [MWD 27], „Naszej trójce zabrakło ochoty na rozmowy [NTWLB, 24]). Wykorzystanie zaimka dzierżawczego prawdopodobnie ma wskazywać na ideologiczne powinowactwo między autorem

⁵⁰ „W lecie jeszcze jako tako, ale w zimie... kiedy chwyci mróz, a tutaj brak opału. Jak przecenne jest wówczas ciepło – szacuje się je na wagę złota. Nigdy przeto nie otworzy się okna. Po co? Uciekłoby ciepło z izby, a że zaduch, że ciężkie, przyprawiające o zawrót głowy powietrze... to cóż z tego? I tak człowiek wszystko zniesie!” [MWD, 119].

⁵¹ „Okno wychodzi na dziedziniec smrodliwy, zawsze pełen zaduchu i stęchlizny, Do wnętrza izby, jak rok długi, nie zajrzy promień słoneczny” [MWD, 5].

a wykreowanymi przez niego bohaterami (np. „Nasza trójka w lasach Beskidu”). W bezpośrednim zwrocie do czytelnika autor sięga także po czasowniki w drugiej osobie liczby pojedynczej⁵². W łódzkiej powieści pojawia się rozdział z narratorem pierwszoosobowym („Ze wspomnień Józka”), w którym jeden z głównych bohaterów opisuje swoje krakowskie dzieciństwo i przeprowadzkę do Łodzi. Najwięcej kontrowersji pod tym względem wzbudza rozdział „Na wieczny spoczynek” w którym autor wykorzystuje narrację pierwszoosobową, nie wskazując, kto jest osobą mówiącą. Pierwszoosobowy narrator jest uczniem szkoły Taczoskiego, uczestniczącym w pogrzebie kolegi z szkolnej ławy i przemawiający podczas ceremonii („Odprowadziliśmy Zymka po raz ostatni” [MWD, 80]; „Každy z nas z krepą na rękawie” [MWD, 82]; „My ósmacy” [MWD, 82]; „Brakowało mi słów” [MWD, 84]). Choć autor nie zaznaczył tego wyraźnie, można się domyślać, że pierwoosobowym narratorem jest Józek Kalita (analogicznie, jak w rozdziale „Ze wspomnień Józka”). Zwraca uwagę następująca po sobie sekwencja zdań kończących opis pogrzebu osiemnastolatka, w której pojawia się narrator pierwszo- i trzecioosobowy:

„Usłyszałem szept cichy – Chodźmy Józku...

Był to Makowski.

Wziął Kalitę pod ramię i pociągnął go w boczne aleje” [MWD 84].

Powyższe nieścisłości, nadmiernie patetyczny styl pewnych fragmentów partii narracyjnych i dialogowych, a także momentami przesadna indokryncja świadczą o tym, że Stolarzewicz był przede wszystkim ideologiem i społecznikiem. Jego powieści i obrazki sceniczne o charakterze dydaktycznym, propagandowym i patriotycznym były narzędziem, dzięki któremu autor chciał upowszechniać słuszny, jego zdaniem, model wychowania młodzieży.

Debiutancką powieść *Młodości! Wszystkiego dziedzicu!* Ludwik Stolarzewicz zakończył niespełnioną obietnicą: „Dalszych losów naszych bohaterów dowiesz się, ciekawcy czytelniku, z powieści *Niezapomniane młodości chwile*” [182].

⁵² „A kiedy spocony i zgnieciony dostałeś się już do okienka i otrzymałeś bilet, oddychasz z ulgą, ocierasz pot z czoła, by po chwili jak szalony pędzić na peron” [NTWLB, 22].

Bibliografia

Podmiotowa

- Galiński Adam, właściwie Ludwik Stolarzewicz, *Nasza trójka w lasach Beskidu*, Łódź 1934.
- Rozłucki Ludwik, właściwie Ludwik Stolarzewicz, *Młodości! Wszystkiego dziedzicu! Powieść z życia młodzieży*, nakładem „Czytaj”, druk J.K. Baranowski, Łódź 1933.
- Stolarzewicz Ludwik, *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia*, Łódź 1935.

Przedmiotowa

- Archiwum Państwowe w Łodzi: Od teatru świetlnego do multipleksu, <https://www.lodz.ap.gov.pl/index.php?c=article&id=54&print=1> [dostęp: 24.06.2024].
- Błażejewski Tadeusz, *Z dziejów łódzkiego środowiska Pisarskiego* „Odgłosy” 1981, nr 1, s. 8.
- Boruc Alicja, Michał Arct. Dylematy warszawskiego księgarza-wydawcy schyłku XIX wieku, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2013, t. 4, nr 1, s. 39–46.
- Buczek Katarzyna, „Nie łzawe wspomnienia dawnych bojów, ale realna nauka z przeszłości”. O świętowaniu rocznicy niepodległości w szkołach II Rzeczypospolitej refleksji kilka, „Kwartalnik Pedagogiczny” 2018, R. 63, nr 4. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0013.1697>
- Dunin Janusz, *Moja Łódź pełna księzek – o kulturze książki ze źródeł i wspomnień*, Łódź 2002.
- Hein-Kirchner Heidi, *Kult Piłsudskiego i jego znaczenie dla państwa polskiego 1926–1939*, Warszawa 2008.
- Kaszuba Elżbieta, *System propagandy państwowej obozu rządzącego w Polsce w latach 1926–1939*, Warszawa 2004.
- Kempa Andrzej, *W atmosferze skandalu*, „Odgłosy” 1991, nr 24.
- Konieczka Jadwiga, *Biblioteki łódzkie przełomu XIX i XX wieku (1890–1918)*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Librorum” 1989, nr 1, s. 4–200.
- Kotlarz Piotr, *Teatr szkolny w Drugiej Rzeczypospolitej (1918–1939). Koncepcja, działalność, znaczenie*, Gdańsk 2018.
- Kozikowski Edward, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi bądź z Łodzią związanych*, Łódź 1972.
- Krajewski Anna Maria, *Niepodległościowe legendy w międzywojennej literaturze młodzieżowej*, „Biuletyn IPN” 2011, nr 8–9.
- Krakowiak Janina, *Od Fiszera do „Pegaza”. 123 lata łódzkiej księgarni. Księgarnie łódzkie okresu międzywojennego*, Łódź 2005.

- Kulesza Piotr, Michalska Anna, Koliński Michał, *Łódzkie kina. Od Bałtyku do Tatr*, Łódź 2015.
- Ladorucki Jacek, *Wzniosłe, piękne i polskie – o poszukiwaniu stylu narodowego o w masowych wydaniach tomików poezji w II RP*, „Kultura Popularna” 2016, t. 47, nr 1, s. 114–131.
- O tradycjach literackich i kulturalnych w Łodzi*, „Odgłosy” 1967, nr 39, s. 2–3.
- Pleszkun-Olejniczak Elżbieta, *Kulturalny rozwój Łodzi w okresie międzywojennym*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 29, s. 7–24. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.29.02>
- Poturała Wioletta, „Praca Polonistyczne” (1937–1939) – pismo i środowisko łódzkich polonistów w latach trzydziestych XX wieku, „Polish Biographical Studies” 2019, nr 7, s. 115–129. <https://doi.org/10.15804/pbs.2019.05>
- Rola nauczycieli łódzkich w tworzeniu dziedzictwa kulturowego Łodzi*, red. S. Gala, Łódź 1998.
- Sawrycki Władysław, *Wiedza o literaturze w szkolnej refleksji polonistycznej w latach 1869–1939*, Toruń 1993.
- Sosnowska Joanna, *Działalność firmy księgarsko-wydawniczej Ludwika Fiszer na rzecz oświaty i szkolnictwa w Łodzi w latach 1882–1932*, [w:] *Działalność instytucji wydawniczych na rzecz oświaty i edukacji w XIX i początkach XX wieku*, red. I. Michalska, G. Michalski, Łódź 2014, s. 109–123
- Stawiszyńska Aneta, *Życie i działalność Ludwika i Heleny Stolarzewiczów na tle życia literackiego i naukowego Łodzi w okresie międzywojennym*, „Przegląd Archiwalno-Historyczny”, Poznań 2021, t. VIII, s. 55–77.
- Stawiszyńska Aneta, Badowska Katarzyna, *Ludwik Stolarzewicz*, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939*, pod red. K. Badowska, T. Cieslak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Piertych, K. Radziszewska, A. Warda, E. Wiar, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 345–346. <https://doi.org/10.4467/2391-890XPAH.21.003.15308>
- Stefański Krzysztof, *Gmachy użyteczności publicznej w dawnej Łodzi*, Łódź 2000.
- Stolarzewicz Ludwik, [w:] *Słownik badaczy literatury polskiej*, red. J. Starnawski, t. 2, Łódź 2000.
- Szczerba Adrianna, *Szkoła Zgromadzenia Kupców Miasta Łodzi (1898–1939)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Szlawski Dariusz, *Nauczyciele łódzcy w okresie międzywojennym*, Łódź 2013, s. 618, 658, 662, 676, 781.
- Witczak Krzysztof Tomasz, *Stolarzewicz Ludwik (1891–1960)*, [w:] *Słownik badaczy literatury polskiej*, t. 3, pod red. J. Starnawskiego, Łódź 2000.
- Wójcik Mirosław, *Ludwik Stolarzewicz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. A. Romanowski, t. 44, z. 180, Kraków 2006.

Wypiórczyk-Przygoda Katarzyna, „Miklaszanki” – wspomnienia biograficzne absolwentek Prywatnego Gimnazjum i Liceum im. Heleny Miklaszewskiej w Łodzi, Wydawnictwo AHE, Łódź 2017.

Załączny Jolanta, *Tradycje patriotyczne elementem kształtowania zbiorowej świadomości historycznej w II Rzeczypospolitej*, red. T. Skoczek, Warszawa 2017.

Żurawski Jacek, *Józef Piłsudski w bibliofilstwie*, [w:] *Józef Piłsudski: Niepodległość. Dziedzictwo. Pamięć*, red. T. Skoczek i J. Załączny, Warszawa 2019.

Karolina Kołodziej, pracuje w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka monografii *Obraz Łodzi w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, współautorka książek *Zabytkowe przestrzenie Uniwersytetu Łódzkiego* oraz *Przewodnik literacki po Łodzi*, a także autorka przewodnika dla dzieci *Odkryj Łódź. Bardzo twórcza książka o niezwykłym mieście* i współautorka *Spacerkiem po Łodzi. Przewodnik dla dzieci*. Współredagowała drugi tom monografii *Budzi się Łódź. Obrazy miasta – między literaturą a publicystyką* oraz *Słownika kultury literackiej Łodzi do 1939 r.* Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury pozytywizmu i Młodej Polski, skupia się na odkrywaniu i badaniu literackiej przeszłości Łodzi, szczególnie na literaturze popularnej dwudziestolecia międzywojennego (powieści odcinkowych, komiksów itp.).

Małgorzata Domagalska*

 <https://orcid.org/0000-0002-7104-134X>

*W dziurawym czepku urodzona*¹ Łódzka biografia Renaty Jabłońskiej zapisana w wierszach

Streszczenie

Renata Jabłońska należy do grona poetów piszących po polsku w Izraelu, ściśle związanych z polską kulturą. Wyjechała z Polski w 1957 r. w tzw. aliji gomulkowski. W jej poezji można dostrzec podwójną tożsamość, niepewność, poczucie obcości. Próba zakorzenienia w nowym kraju nie kończy się pełnym sukcesem, a nostalgia, a przede wszystkim język ekspresji twórczej, skłaniają do powrotu do utraconego kraju. Urodzona w Łodzi Renata Jabłońska powraca mentalnie do miasta swojej młodości. To w tym mieście przeżyła krótkie szczęśliwe dzieciństwo, w nim rozpoczęła się jej wojenna gehenna, tu powróciła i budowała życie na nowo, aż do decyzji o wymuszonej emigracji. W jej poezji powroty do Łodzi spowija melancholia, świadomość niemożności odzyskania czasu, który przeminął. Jest to jednak miasto – kolebka, w którym formowała się osobowość poetki, jej widzenie świata i wrażliwość.

Słowa kluczowe: Renata Jabłońska, Łódź, Tel Awiw, filologia polska, Uniwersytet Łódzki

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: malgorzata.domagalska@uni.lodz.pl

¹ Cytat z wiersza Renaty Jabłońskiej *dziwy*, z tomu *dziwy*, Wydawnictwo Akcenty, Tel Awiw, 2001, s. 6.

Born in a holey bonnet Łódź in the biography of Renata Jablonska written in her poems

Summary

Renata Jabłońska belongs to the group of writers settled in Israel who write in Polish and they are strictly tied to Polish culture. She left Poland in 1957 in the so-called *Alija Gomułkowska*. She was twenty years old so the problems of identity, uncertainty and the feeling of strangeness can be visible in her poetry. An attempt to take root in a new country does not end in full success, but nostalgia, and above all, language, leads to returning to the country. Born in Łódź, Renata Jabłońska mentally returns to the city of her youth. In this city she experienced a short, happy childhood, here her war ordeal began, and here she returned and built her life anew before forced emigration to Israel. In her poetry, the return to Łódź is shrouded in melancholy because of the reasons for the inability to regain the time that has passed. However, it is a “cradle city” where the poet personality was formed, her perspective of the world and sensitivity.

Keywords: Renana Jabłońska, Łódź, Tel Aviv, Polish philology, University of Łódź

W swoim literackim archiwum Renata Jabłońska odnalazła niepublikowany wcześniej wiersz, w którym w poetyckim zapisie przywołała reminiscencje łódzkiej młodości. W lapidarnym, charakterystycznym dla siebie stylu, przypominała czas dojrzewania w powojennej rzeczywistości. Spojrzała na niego z perspektywy dojrzałej kobiety z bagażem niełatwych doświadczeń. W syntetycznym skrócie zawarła tu elementy biografii, w której Łódź była miejscem urodzenia, szczęśliwego, ale krótkiego dzieciństwa przerwane niemiecką inwazją na Polskę, a także powrotną destynacją z zesłania w ZSRR i przestrzenią rozkwitającej młodości. Była też punktem, od którego rozpoczął się nowy etap życia poetki, która jak wielu polskich Żydów, skazanych po wojnie na wygnanie z Polski, wraz z rodzicami musiała znaleźć dla siebie nowe miejsce do życia i inną ziemię obiecaną.

* * *

czym jest dla pani Łódź? pyta uczestnik
 promocji mojej książki
 kolebką – mówię

budzę się w nocy i myślę: kolebką –
 Łodzią moich dziadków
 pradziadków wujów kuzynów
 tych bez grobów
 zmarłych w łódzkim getcie

po wojnie ulice Narutowicza Zielona
 Jaracza Południowa to tło
 opowieści o życiu rodziny której już
 nie ma

niewielki pokój we wspólnym
 mieszkaniu ale z mamą i tatą
 którzy są

szkoła na Jaracza
 koleżanki koledzy
 letnie kolonie wycieczki
 deptak na Piotrkowskiej

studia na Lindleya nowe
 przyjaźnie dyskusje
 ulubieni profesorowie

to wszystko często odżywa
 i płynie przed oczami
 jak filmowa taśma²

W życiorysie Renaty Jabłońskiej, który znajduje się w aktach przechowywanych w archiwum Uniwersytetu Łódzkiego, biografię autorki trzeba odczytać między wierszami. Niczym w wierszu Wisławy Szymborskiej *Pisanie życiorysu* przyszła studentka polonistyki wymienia w nim najważniejsze etapy swojej dwudziestoletniej egzystencji. W *Życiorysie kandydata* zapisuje: „Urodziłam się w 1934 roku w Łodzi”³, a jak doda później w swoim wierszu: „to nie był dobry czas/ na rodzenie

² Wiersz przesłany autorce artykułu przez Renatę Jabłońską dnia 13 stycznia 2024 roku.

³ W aktach Renaty Jabłońskiej oraz w odpisie aktu urodzenia znajdujących się w archiwum Uniwersytetu Łódzkiego, ul. Pomorska 149/153, podana data urodzenia to rok 1934. W biogramach pisarki pojawia się jednak rok 1935. Jak wyjaśnia Renata Jabłońska w liście do autorki z dnia 27 maja 2024 r.: „Jeśli o datę urodzenia chodzi, to rodzice zawsze mówili, że urodziłam się o trzeciej w nocy z 14 na 15 grudnia 1935. Ale podobno było jakieś poplątanie

dzieci/ skazanych na wojnę”⁴. Gdy miała niecałe pięć lat skończyło się jej dzieciństwo. Po wybuchu wojny ojciec, zmobilizowany w Brzezinach, wziął udział w kampanii wrześniowej. Po klęsce przedostał się na wschód, a jego żona, Maria, zabrawszy córkę ze sobą pojechała w poszukiwaniu męża do Łucka. Choć Jabłońscy uniknęli losu łódzkich Żydów, skazanych na getto i śmierć w obozie zagłady, stali się ofiarami drugiego totalitarnego reżimu⁵. Przymusowe przesiedlenia ludności cywilnej w głąb ZSRR w latach 1940–1941 objęły ok. 316–325 tysięcy osób. Wśród deportowanych przeważali Polacy (ok. 200 tysięcy), drugą grupę stanowili Żydzi (ok. 70 tysięcy), poza nimi byli też Ukraińcy, Białorusini oraz Niemcy, Litwini, Rosjanie i Czesi⁶.

Sporządzony w życiorysie Renaty Jabłońskiej zapis: „W czasie wojny przebywaliśmy w ZSRR” kamufluje to, co wydarzyło się naprawdę. Dodana w „Ankiecie

z moją siostrą stryjeczną, też Renatą Jabłońską (zamordowaną w Auschwitz). Dokument repatriacyjny z ZSRR podaje rok 1935. Ale w szkole zapisali 14.12.1934 i tak to się wlecze”.

- 4 R. Jabłońska, *starzenie młodości*, w: tejsze: *statysty*, Gołdap 2008, s. 5. W dorobku Renaty Jabłońskiej znajdują się tomy prozatorskie i poetyckie. W Polsce ukazała się proza zebrana w tomach: *Sen na cztery ręce* (Wydawnictwo „Cis”, Warszawa 1995), *Śpiew kameleona* (Wydawnictwo „Obserwator”, Poznań 2000), *Niknące twarze* (Prószyński i S-ka, Warszawa 2004), *Zimno, ciepło* (Wydawnictwo „Bonobo”, Warszawa 2006), *Przed odlotem* (Oficyna „Z bliska”, Gołdap 2009), *Rozmowa z Losem* (Oficyna „Z bliska”, Gołdap 2011), W wydawnictwie „Werset” w Lublinie ukazały się: *Zabawy białych plam* (2012), *Śmierć lekarzy* (2016), *Jesień snów* (2016) oraz *Fragmenty. Urywki wspomnień 1939–2009* (2014).

W wydawnictwie Akcenty w Tel Awiwie tomiki wierszy: *obca* (2000), *to co jest* (2000), *chwile* (2000), *dziwy* (2001), *oczekiwania* (2001), *oddech* (2001), *inny wymiar* (2001), *delete* (2006), *blask* (2009), *dotyk* (2012), *skok* (2013), w Polsce: *chamsin* (SPP Oddział, Olsztyn 2002), w Oficynie „Z bliska” (Gołdap): *statysty* (2008), *i tyle* (2010), *inna* (2015), w *Signi klucze i zaulek* (Warszawa 2020, 2022).

W przypadku cytowania obowiązuje zapis: tytuł wiersza, zbioru, numer strony. Tytuły wierszy i zbiorów rozpoczynają się minuskułą.

- 5 Zarządzenie prezydenta policji o utworzeniu getta w Łodzi zostało ogłoszone 8 lutego 1940 roku. Dzielnica została zamknięta 30 kwietnia tego roku. W dniach 3–12 września 1942 roku miała miejsce „wielka szpera”, podczas której wywieziono z getta ponad 15 tysięcy dzieci i ludzi starszych. Ostateczna likwidacja getta miała miejsce latem 1944 roku, a ostatni transport do Auschwitz odjechał 29 sierpnia. Por. J. Baranowski, *Łódzkie getto 1940–1944. Vademecum*, Archiwum Państwowe w Łodzi, Łódź 2013; zob. także: *Litzmannstadt-Getto*, red. H. Siemiński, Muzeum Tradycji Niepodległościowych, Łódź 2014; A. Sitarek, *Otoczone drutem państwo. Struktura i funkcjonowanie administracji żydowskiej getta łódzkiego*, Łódź 2016; J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto. Miejsca. Ludzie. Pamięć*, Fundacja Wspierania Inicjatyw Kulturalnych i Wydawniczych; Księży Młyn Dom Wydawniczy M. Koliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- 6 W. Borodziej, S. Ciesielski, J. Kochanowski, *Wstęp*, [w:] *Przesiedlenie ludności polskiej z kresów wschodnich do Polski 1944–1947*, wybór, opracowanie i redakcja dokumentów S. Ciesielski, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999, s. 11.

indywidualnej kandydata na I rok studiów wyższych” informacja o zawodzie ojca w czasie okupacji „robotnik leśny” brzmi w tym kontekście groteskowo. Kubę Jabłońskiego już na początku zesłania odseparowano od żony i córki – i pognano w głąb tajgi do wyrębu drzew. Po kilku miesiącach tej „pracy”, straszliwie wychudzony na syberyjskim wickie, pluł krwią i walczył o życie⁷.

Udręka Jabłońskich rozpoczęła się w 1940 r., zimą, w bydlęcych wagonach zmierzających do Asina nad rzeką Czuluym, później na statku do Kicy, wreszcie w pieszej wędrówce do Bergajewa⁸. Tam, w zimnie i o głodzie, toczyła się walka o przetrwanie, złagodzona nieco w 1944 r., gdy po powstaniu podległego Stalinowi Związku Patriotów Polskich 55 tysięcy obywateli polskich przesiedlono na znośniejsze klimatycznie tereny⁹. Jabłońscy zostali przeniesieni na Podkaukazie, a w 1946 r. na mocy umowy repatriacyjnej, podpisanej pomiędzy Tymczasowym Rządem Jedności Narodowej RP a władzami ZSRR, uzyskali pozwolenie na powrót do kraju. Mogli to uczynić jedynie dlatego, że wciąż byli obywatelami polskimi¹⁰.

Dla córki Jabłońskich wyjazd do Łodzi był niemal powrotem do mitycznego, opowiadanego miasta. Jak pisze w autobiograficznym opowiadaniu *Miasto moje*:

Pamiętam nasz powrót po wojnie do Łodzi. Do miasta, o którym marzyłam w ciągu wojennego dzieciństwa, gdy Mama opowiadała o domu, w którym przed wojną mieszkaliśmy przy Narutowicza, róg Piłsudskiego (Wschodniej), o parkach, o skwerze przed Dworcem Fabrycznym, tak zwanym Kolejniaku, o Placu Wolności, o Piotrkowskiej, nawet o tramwajach...¹¹.

Powojenna Łódź, niezniszczona jak Warszawa, przejęła funkcje stolicy. Działy tu teatry, kabarety, toczyło się życie kulturalne¹². Ludzie, którzy przetrwali

7 R. Jabłońska, *Fragmenty, Urywki wspomnień 1939–2009*, Wydawnictwo Werset, Lublin 2014, s. 21.

8 Więcej o wojennych losach pisarki, zob. B. Tarnowska, *Syberiada Renaty Jabłońskiej*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski. Seria XII: Uciekinierzy, ukrywający się, uchodźcy*, red. nauk. J. Ławski, J. Partyka, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2024, s. 261–278.

9 W.F. Marciniak, *Powroty z Sybiru. Repatriacja obywateli polskich z głębi ZSRR w latach 1945–1947*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2014, s. 58.

10 Tamże, s. 79–80.

11 R. Jabłońska, *Miasto moje*, „Tygiel Kultury” 2005, nr 1/3, s. 128.

12 R. Jabłońska, *Moja Łódź*, [w:] *też: Skok*, Wydawnictwo Akcenty, Tel Awiw 2013, s. 129. Zob. też: E. Wiatr, *Życie kulturalne Żydów w Łodzi*, [w:] *Spółeczność żydowska i niemiecka w Łodzi po 1945 roku*, red. A. Rykała, A. Lech, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 140, 163–164; także J. Królikowska, G. Mnich, *Teatry, kina, muzea, prasa*, [w:] *Łódź poprzez wieki. Historia miasta*, t. 4: *od 1945 roku*, red. K. Lesiakowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 383–399.

wojnę, zaczęli żyć na nowo. Jabłońscy zamieszkali na ulicy Narutowicza 3, tuż przy Piotrkowskiej, w dzielonym mieszkaniu. Znaleźli pracę, matka w księgowości, ojciec jako kierownik w Spółdzielni Pracy Laboratorium-Wzorcownia. Renata rozpoczęła naukę w trzeciej klasie szkoły Towarzystwa Przyjaciół Dzieci na ulicy Jaracza 26¹³. W klasie było kilkoro żydowskich uczniów, „ale powoli znikali – wyjeżdżali”¹⁴. Po wojnie w Łodzi mieszkało ok. 30 tysięcy ocalonych z Zagłady Żydów. Wracali po opuszczeniu kryjówek po „aryjskiej” stronie, z partyzantki, ze Wschodu. Jednak od połowy 1946 r. liczba ta systematycznie spadała, a po fali emigracji do Izraela z lat 1949–1951 w mieście pozostało ich ponad 10 tysięcy¹⁵.

Pamiętające głód dziecko, mieszkające w śródmieściu, często spoglądało na smakołyki w garmażerii na rogu Piotrkowskiej i Zielonej. Wkraczająca w wiek nastoletni dziewczynka przyglądała się też fatalaszkom w witrynie sklepu z ubraniami pani Andrzejewskiej przy Narutowicza 3. Dorastająca panienka fundowała sobie rurkę z kremem u Granowskiej¹⁶ albo „śmietankowe lody w kwadratowych/waflach z wózka ulicznego sprzedawcy”, co po latach znalazło swój wyraz w wierszu zatytułowanym *dawna Łódź* (*skok*, s. 32). Z Piotrkowskiej niedaleko było na Zielony Rynek, gdzie owoce i warzywa piętrzyły się na straganach¹⁷.

Wśród rozrywek dorastających dziewcząt dominowało kino, ale szkoła organizowała też przedpołudniowe koncerty w filharmonii i popołudniówki teatralne w „Teatrze Powszechnym”. Serca uczennic skradł wówczas aktor Teatru im. Stefana Jaracza Ryszard Barycz występujący w *Marii Stuart* Juliusza Słowackiego¹⁸.

Po zdaniu matury w I liceum ogólnokształcącym TPD i uzyskaniu świadectwa dojrzałości 25 czerwca 1954 r. Renata Jabłońska ubiegała się o przyjęcie na dziennikarstwo na Uniwersytecie Warszawskim, a egzaminacyjną rozprawę pisała na temat: *Słowacki jako szermierz idei rewolucyjnej i patriotyzmu (na podstawie znanych utworów)*¹⁹. W obowiązującej wówczas „Karcie Kandydata” na uczelnię wyższą odnotowano również jej uzdolnienia literackie, duże odczytanie, swobodę wypowiedzania się oraz umiejętność redakcji artykułów do gazetki szkolnej. Została

¹³ W latach 1946–1949 było to Gimnazjum i Liceum Koedukacyjne im. Jarosława Dąbrowskiego Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci, w latach 1949–1957 szkoła przyjęła nazwę: I Ogólnokształcąca Szkoła TPD Stopnia Podstawowego i Licealnego im. Jarosława Dąbrowskiego w Łodzi.

¹⁴ R. Jabłońska, *Fragmenty*, s. 31.

¹⁵ Por. L. Olejnik, *Struktury życia społeczno-politycznego łódzkich Żydów w latach 1945–1950*, [w:] *Spółczesność żydowska i niemiecka w Łodzi...*, s. 140; zob. także: Andrzej Rykała, *Skupisko żydowskie w Łodzi po zakończeniu wojny – refleksje ogólne, cel badania*, [w:] tamże, s. 273–281.

¹⁶ Cukiernia Marii Granowskiej znajdowała się w podwórku przy ulicy Piotrkowskiej 56.

¹⁷ R. Jabłońska, *Moja Łódź*, s. 130.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Wszystkie wskazane dokumenty znajdują się w *Aktach* Renaty Jabłońskiej w Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego przy ul. Pomorskiej 149/153.

przyjęta, ale nie otrzymała akademika, a trudna sytuacja finansowa oraz kłopoty zdrowotne ojca skłoniły ją do powrotu do Łodzi. Podjęła studia na łódzkiej polonistyce. Choć filologia wolna była od antysemityzmu, incydenty o takim charakterze zdarzały się²⁰. Renacie Jabłońskiej pocięto płaszcz, ale wykładowcy i studencka brać sprawiali, że odnalazła tu swoje miejsce. Zmagiała się jednak z wieloma przeciwnościami, ciężką chorobą ojca, własną, gdyż pobyt w syberyjskiej tajdze nie przeszedł bez echa, czy wreszcie problemami finansowymi. Jak świadczą archiwalne dokumenty, w czasie wakacji Renata Jabłońska pracowała jako wychowawczyni na koloniach letnich. Pomimo przeszkód przez trzy lata przyszyła poetka zgłębiała tajniki polskiej literatury. W jej kartach egzaminacyjnych widnieją nazwiska profesorów, którzy kładli podwaliny pod rozwój łódzkiej polonistyki. Historię rodzimej literatury wykładali prof. Stefan Kawyn i prof. Jan Dürr-Durski, powszechnej – prof. Stefania Skwarczyńska oraz Aniela Kowalska, wówczas doktor, gramatykę historyczną – prof. Karol Dejna.

Po dziesięciu latach od powrotu z Podkaukazia, rok 1957 przyniósł kolejne zmiany. Ojciec Renaty Jabłońskiej przeżył zawał, a odradzająca się hydra antysemityzmu budziła niepokój. Na decyzję o wyjeździe, podjętą przez ojca, miał wpływ pozornie nieznaczący incydent. Po badaniach kontrolnych w Szpitalu im. Norberta Barlickiego córka z ojcem odpoczywali w Parku Staszica: „Naprzeciw nas pojawiły się dwie bardzo ładne młode kobiety. Popatrzyły na nas. – Jaki przystojny Żyd! – powiedziała jedna z nich, dość głośno. Przeszły. Tata zbladł, przystanął i po chwili powiedział, z trudem łapiąc oddech: – Dlaczego przystojny Żyd, dlaczego nie przystojny mężczyzna?!”²¹

Ta identyfikacja, dramatyczna dla tych, którzy przeżyli wojnę, bo decydująca o życiu lub śmierci, wpłynęła na ostateczną decyzję podjętą przez głowę rodziny. Ojciec zdecydował: „jedziemy do Izraela”. Było to wówczas możliwe, bo po kilkuletniej przerwie, od jesieni 1955 r., można było uzyskać pozwolenie na wyjazd, a do 1957 r. właściwie wszystkie wnioski rozpatrywano pozytywnie²². W czerwcu 1957 r. Jabłońscy, tak jak 51 tysięcy Żydów z tzw. alii gomulkowskiej, pociągiem z Dworca Gdańskiego do Wiednia i dalej z portu w Nicei, wyruszyli statkiem do Hajfy²³.

²⁰ R. Jabłońska, *Fragmenty*, s. 40.

²¹ R. Jabłońska, 1957, „Tygiel Kultury” 2011, nr 4/6, s. 93.

²² Sytuacja ocalałych Żydów w pierwszych latach powojennych ulegała istotnym przeobrażeniom. W 1949 roku decyzją PZPR zlikwidowano wszystkie organizacje syjonistyczne, otworzyła się jednak możliwość emigracji do Izraela, zastopowana w 1950 roku. Tę możliwość wznowiono w roku 1955 i praktycznie do 1957 wnioski nie były odrzucane. Zob. K. Famulska-Ciesielska, „Alija Gomulkowska”. *Obraz odwilży w oczach Żydów – pisarzy polskich, którzy wyemigrowali z Izraela w latach 1957–1958*, „Archiwum Emigracji”. *Studia – Szkice – Dokumenty*, 2009, z. 1, s. 58.

²³ Zob. także: E. Kossewska, *Adaptacja alii gomulkowskiej w Izraelu (1955–1960)*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 6, s. 97–118; B. Szaynok, *Z historią i Moskwą w tle. Polska a Izrael 1944–1968*,

Studentka polonistyki nie chciała wyjeżdżać, ale po doświadczeniach wojennych nie mogła opuścić rodziców. Po latach w autobiograficznym opowiadaniu *Harmonia czy dysonans* pisała:

I właśnie w ważnym okresie silnych przyjaźni, zaangażowania, podejmowania istotnych decyzji – trzeba było wszystko rzucić i jechać w świat! Odsunąć na bok przywiązanie do rodzinnego miasta, do krajobrazów, do przyrody. Do kultury. I oderwać się od tego, co było tak istotne – od języka²⁴.

Po dotarciu do Erec Israel, w niemalże tropikalnym gorącym i wilgotnym klimacie, Jabłońscy po raz kolejny musieli kłaść podwaliny pod nowe życie. Nie było im łatwo. Ojciec, do czasu kolejnego zawału, pracował w fabryce konfekcyjnej, matka w sklepie spożywczym. Dwudziestoletnia Renata, z początkującym hebrajskim, próbowała zbudować im chociaż podstawy egzystencji, znaleźć mieszkanie i miejsce dla siebie. „Zupełnie jak w Łodzi” udało jej się uzyskać lokum z dzieloną łazienką, ale dające choć odrobinę ochrony przed izraelskim żarem. Sama pracowała ciężko, fizycznie, aż do momentu rozpoczęcia kursu pedagogicznego w Beer Szewie dla nowoprzybyłych nauczycieli i studentów z zaliczonymi przedmiotami pedagogicznymi. Zwróciła się wówczas do dziekanatu Wydziału Filologicznego UŁ z prośbą o szczegółowy wyciąg z indeksu, w którym uwzględnione zostałyby także zaliczenia z przedmiotów nieobjętych egzaminami, w tym hospitacje w gimnazjum im. Kopernika. Na wniosku widnieje adres byłej już studentki: Tel Awiw, Israel, 22 Nachmani str. W lutym 1961 r. Uniwersytet przekaze jej indeks z uprzejmą prośbą o pokwitowanie odbioru. W dążeniach o odzyskanie dokumentów wspomogła Jabłońską mgr Ija Pawłowska, później profesor Uniwersytetu Łódzkiego.

W tym trudnym adaptacyjnym czasie listy nie łagodziły rozłąki z byłym krajem, a tęsknota za znajomymi i przyjaciółmi z Łodzi była dojmująca. Życie jednak toczyło się dalej, pomimo poczucia obcości, które słabło wraz z poznawaniem nowej ojczyzny, a przede wszystkim języka hebrajskiego. Jednak potrzeba obcowania z polszczyzną była wciąż silna. Emigracja z Polski czytała po polsku, rozmawiała, a przede wszystkim spotykała się w siedlisku polskości, w księgarni Edmunda Neustejna na ul. Allenby 84 w Tel Awiwie. Wśród przybyłych do Izraela emigrantów narastała również potrzeba pisanie w języku opuszczonego kraju²⁵. Droga

Warszawa 2007, s. 283–298. D. Stola, *Kraj bez wyjścia? Migracje z Polski 1949–1989*, Warszawa 2010, s. 129–136; E. Węgrzyn, *Wyjeżdżamy! Wyjeżdżamy?! Alija gomułkowska 1956–1960*, Buda-peszt–Kraków 2016.

²⁴ R. Jabłońska, *Harmonia czy dysonans*, „Tygiel Kultury” 2001, nr 1/3, s. 23.

²⁵ Wśród późniejszych pisarzy, przybyłych w aliji gomułkowskiej, znaleźli się m.in. Ruth Baum, Irena Bronner, Henryk Dankowicz, Eleasar Feuerman, Ida Fink, Herbert Friedman, Roman Frister,

do literackiego debiutu dla Renaty Jabłońskiej była jednak daleka. Jak odnotowuje Beata Tarnowska, badaczka analizująca literacki dorobek pisarki, Jabłońska weszła w krąg polskojęzycznego środowiska literackiego w Izraelu na początku lat osiemdziesiątych. Współpracowała wówczas z tygodnikiem „Nowiny-Kurier” wydawanym w Tel Awiwie, a wraz z Elim Barburem założyła Sekcję Polską przy Federacji Związków Pisarzy Polskich w Izraelu (później Związek Autorów Piszących po Polsku). Redagowała też związane z organizacją pismo „Kontury”, a w latach dziewięćdziesiątych, po rozłamie Związku, współtworzyła „Grupę Literacką Akcenty”²⁶ i związany z nią periodyk²⁷. Początkowo, w latach dziewięćdziesiątych, publikowała w języku hebrajskim, później powróciła do polszczyzny²⁸. W jej wierszach, być może ze względu na odmiennosć losów żydowskich w ZSRR oraz wczesny okres życia w czasie wojny, trauma, choć obecna, nie zajmuje wiele miejsca. Pojawia się natomiast doświadczenie obcości w nowym kraju i miasto, którym rozpoznać można Tel-Awiv²⁹. W przeciwieństwie do gorącej, palącej żarem ziemi Izraela oraz kakofonii dźwięków Orientu przywoływany w kontrze polski krajobraz mieści się w spektrum swojskości³⁰. Umiejscawia się w aurze nostalgii i jest niczym proustowska magdalenka, odsyłająca do smaków młodości, wśród których „kartofle z ogniska są ciepłym / wspomnieniem” (*kiedys, fotografia*, s. 14). Głód zapisany w pamięci podmiotu sprawia, że czarny chleb uruchamia receptory szczęścia, wyzwala uczucie sytości. Przypomina dom dziadków, w którym wnuczkę rozpieszczala babcia.

Jerzy Herman, Renata Jabłońska, Aleksander Klugman, Maria Lewińska, Jerzy Mering, Edward Nejman i Mieczysław Rolnicki, zob. K. Famulska-Ciesielska, „*Alija Gomułkowska*”, s. 59.

26 „Nowiny-Kurier”, od 1991 roku dziennik, później tygodnik publikowany w języku polskim do 2009 roku. Przez ponad 50 lat miał znaczący wpływ integrujący środowisko polskich Żydów w Izraelu; „Akcenty” – grupa literacka, rocznik oraz wydawnictwo od 1990 roku z siedzibą w Tel Awiwie. Działała do 1989 roku, gdy zmiana sytuacji politycznej umożliwiła bezpośrednie kontakty literackie i wydawnicze w Polsce. Zob. hasło: „Nowiny – Kurier”, „Akcenty”, [w:] K. Famulska-Ciesielska, S.J. Żurek, *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2012, s. 16–17, 116–118.

27 Zob. B. Tarnowska, „*Ir zara – ir szeli. Obce miasto – moje miasto*”. *Tel Awiw jako przestrzeń zadomowienia w twórczości Renaty Jabłońskiej*, [w:] tejże, *Tel-Awiv – Jerozolima. Literackie kreacje przestrzeni miejskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2019, s. 51.

28 W 1993 roku Renata Jabłońska wydała tom opowiadań *Kikar hamelech Albert* [*Plac króla Alberta*], sześć lat później tomik wierszy *Ir Zara* [*Obce miasto*].

29 Więcej na ten temat w artykule Beaty Tarnowskiej, „*Ir zara – ir szeli*” oraz Małgorzaty Domagalskiej, *Gdy wieje chamsin... Doświadczenie migracyjne w wierszach Renaty Jabłońskiej*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2022, nr 1, s. 101–120.

30 Jak zauważa Beata Tarnowska („*Ir zara-ir szeli*”, s. 62–63), powołując się na prace socjologa miasta Andrzeja Wallisa (*Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1977) negatywnie nacechowany obraz metropolii złagodzony zostaje poszukiwaniem miejsc przyjaznych, przestrzeni własnego domu, enklaw spokoju i wytchnienia, takich, w których rozkwita egzotyczna roślinność.

najbardziej lubię jeść
chleb

dawno przed wodospadem
lat
babcia przynosiła na śniadanie
kajzerki i grahamki

potem sto gramów czarnego
gliniastego chleba smakowało
jak rarytas

teraz mogą jeść tyle chleba
ile chcę
wybieram czarny
jest najsmaczniejszy (*chleb, fotografia*, s. 20)³¹

Czas, częsty *leitmotiv* w poezji Jabłońskiej, postrzegany jest subiektywnie, mierzony miarą przemijania, doświadczeń własnych i potworności XX wieku, których ciężar sprawia, że to, co było dobre, wydaje się odległe. Jak zauważa Lucyna Skompska, w wielonurtowej codzienności wyłaniającej się z kart tych wierszy żyją wydarzenia z różnych czasów mierzonych inną, nieobiektywną miarą. Gradację wyznaczają „ich »ranga« i piętno, jakie odcisnęły w pamięci. Chwile szczęścia wydają się zatem bardziej odległe niż doznane krzywdy i ból”³².

więc kiedy?
dawno bardzo dawno temu
dzieciństwo miało smak czekolady
i ananasów ze sklepu dziadka

objęcia babci pachniały bzami
dziadka tytoniem
taty lawendą
a mamy chanelem pięć (*dawno, to co jest*, s. 11)

³¹ Podobna refleksja pojawia się w wierszu *chleb* (*statystki*, s. 24): chleb ma nagle inny smak/ i nie o mąkę chodzi/ ani o wypiek/ ten smak przypomina/ tamten dawny/ nasycony żywiołową/ zachłannością głodu (...).

³² L. Skompska, *Za ruchomą przegrodą*, „Tygiel Kultury” 2002, nr 7–9, s. 178.

Zapach szarych renet ewokuje świat, w którym bliskość rodziców dawała poczucie bezpieczeństwa, pewności i ochrony. Daleki od komfortu pokój we współlokatorskim mieszkaniu w łódzkiej kamienicy był przestrzenią wypełnioną ciepłem, tym realnym i wewnętrznym, o wiele ważniejszym w egzystencjalnej powojennej perspektywie.

z drewnianej skrzynki pod łóżkiem
sączy się ulubiony zapach
kołysz mnie do snu

to było życie całe temu w mojej
klitce w kuchni w łódzkim domu

zapach szarych renet
którego już później nigdy
nigdzie nie czułam (*zapach, fotografia*, s. 10).

Intensywna woń, zarówno w dodatnim, jak i ujemnym aspekcie, generuje nastroj. Jest silnym nośnikiem pamięci, bo jak zauważa poetka: „zapachy przywołują wspomnienia/ które długo drzemały a teraz wróciły (zapachy, dotyk, s. 8). Woń kwiatów bliskowschodniego drzewa izdarechet ożywia obraz rosnącej w opuszczonym już świecie czeremchy. Prowadzi do skojarzeń z lat młodości, „wywołuje zmysłową nostalgię i uruchamia poczucie podwójnego zakorzenienia”³³.

Czeremchy nie rosną w tym kraju
Rozchodzi się jednak uparcie
Silny zapach wczesnej młodości
Wiosny parku śmiechu i łez
I szeptów pełnych napięcia. (*I tyle, zapach*, s. 76)

W poezji Renaty Jabłońskiej, jak zauważa Jerzy Jarzębski, izraelska przyroda: „nie jest idylliczna, atakuje palącym słońcem, owiewa wichrem i tumanami piachu, jest bliska ciału, czasem dolegliwa, nigdy neutralna”³⁴. Na drugim biegunie,

³³ B. Tarnowska, *Jak pachnie Tel Awiw (i Łódź)? O przestrzeniach olfaktorycznych w poezji Renaty Jabłońskiej*, [w:] *tejże, Tel Awiw – Jerozolima*, s. 78.

Podobnie w wierszu z tomu *obca*, s. 21: nasza młodość gdzieś tam została/ i trwa obarczona wszystkim/ co wspominamy/ dobrym smutnym wesołym [...] pod starymi sykomorami/ na kamiennej ławce wspominam/ kasztan za domem i deszcz.

³⁴ J. Jarzębski, *Wiersze Renaty Jabłońskiej. Łódź – Tel Awiw*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 34, s. 21.

w krainie młodości, króluje zima, ale w przeciwieństwie do izraelskiego żaru, nie smaga mrozem. Raczej przyjemnie chłodzi i rozgrzewa serce, wydobywając z pamięci młodzieńcze zauroczenie, gdy w Łodzi:

gałęzie drzew pokryte czapami
śniegu sople lodu zwisające
z gzymsów mróz szczypał
w policzki

i było super „zadawać szyku”
biegać z gołą głową w rozpiętym
płaszczu
w nadziei na spotkanie tego
który chodził w czarnej
kurtce i z gołą głową (*mróz, skok*, s. 21)³⁵.

Śnieg osłaniał też brzydotę miasta, okrywał białym płaszczem odrapane szare gzymsy kamienic i łódzki brud. W gorącym Tel Awiwie bryły lodu przywożone przez ulicznego sprzedawcę służyły już do innych, jedynie spożywczych celów (*dawny i nowy Tel Awiw*, *skok*, s. 33).

Pomiędzy Łodzią a Tel Awiwem nie istnieje mentalny most, po którym z łatwością przechodzi się z jednej przestrzeni do drugiej. Czas zaciera ślady dawnej tu bytności, a materia rozpada się i zmienia swój kształt. Podobnie do świadomości podmiotu, który rozdwojony w sobie szuka śladów przeszłości i próbuje odnaleźć w niej siebie. Jak pisze Renata Jabłońska w wierszu *daleko*:

jestem daleko
tam jest i nie ma
tutaj jest i nie ma tego
co było

zostało tylko coś
w steranych chodnikach
w łuszczących się wykuszach
na znanej ulicy
w znanym mieście

³⁵ W wierszu *strach* w tomie *chamsin* s. 19 Renata Jabłońska napisze: „wspominam sople lodu zwisające/ z gałęzi drzew łódzkiego parku/ i przebiśniegi/ i konwalie/ i wrzosy na wzgórzu/ gdy radość była młoda.

już nie ma mojego tutaj
domu i moich snów
nie ma mojej młodości (*daleko, inna*, s. 6)

Powrót do miasta młodości wypełniony jest nostalgią, ale i rozczarowaniem. Zmieniły się lub nie istnieją miejsca młodzieńczych zabaw i rozterek, a przede wszystkim nie ma ludzi, którzy rozjechali się po świecie, odeszli. Nic już nie jest takie samo, jest płynne jak w Heraklitowej rzece. Spełnione marzenie o zamieszkaniu w eleganckim łódzkim hotelu nie budzi dawnej euforii. Kładzie się na nim cień przemijania, świadomość czasu, którego nie można odzyskać.

Zatrzymuję się w starym hotelu w mieście
W którym się urodziłam
Też już jestem stara

w młodości marzyłam że kiedyś
do tego hotelu wejść jako gość

po tylu latach ziściło się
jestem gościem z dalekich stron

dlatego więc odczuwam
ten intensywnie gorzki
smak? (*hotel, inna*, s. 12)

Nad poezją Renaty Jabłońskiej z Łodzią w tle, nazwaną lub sugerowaną poprzez topografię, unosi się cień melancholii. Łódź to nie tylko miasto początku, pierwszych uczuć, przyjaźni, fascynacji i rozczarowań. To także miejsce, w którym zapadły decyzje zmieniające wielokrotnie i diametralnie całe życie mówiącego podmiotu. Jak zauważa Jerzy Jarzębski, poetka: „wyjechała z rodzinnego miasta dawno, niedługo po wojnie, ale w to nowe wrosła jedynie na poły. [...] Ale w Łodzi tej już nie jest »swoja«: zapadły jej w pamięć sceny z dostatniego dzieciństwa zmieszane z doznaniem skruszenia ścian świata, jakie dokonało się w czasie wojny – i ten świat już nigdy do końca nie podniósł się z katastrofy”³⁶.

Autorka *Fragmentów* ma świadomość własnego rozdwojenia, podwójnej tożsamości, osobności i nieprzystawalności, braku pełnego zakorzenienia. Zadaje sobie egzystencjalne pytania i bezskutecznie szuka na nie odpowiedzi. W tej perspektywie Łódź jest więc przestrzenią formacyjną, najważniejszą w procesie

³⁶ J. Jarzębski, *Łódź – Tel Awiw*, s. 21.

kształtowania osobowości³⁷. Stąd jako dziecko rozpoczęła wojenną tułaczkę, tutaj wróciła, by po dekadzie opuścić to, co było już oswojone i bliskie, wyjechać na zawsze, jako obca bez prawa powrotu³⁸.

może winę ponosi dzieciństwo
wojną przerwane w czwartym roku życia
niemożliwe do spełnienia obietnice
miłość bliskich wymazana razem
z ich istnieniem tułaczka
powrót potem odjazd w nieznane (*wina, delete*, s. 28)³⁹.

Łódź w poezji Renaty Jabłońskiej otoczona jest więc aurą oksymoronicznej nostalgii. Wywołuje ból, ale niekiedy i radość wspomnień. Wyzwała traumę utraczonego dzieciństwa i uruchamia sensoryczną pamięć najbliższych, których zabrała wojna. Niesie ze sobą „ciężar niespełnień”⁴⁰. Przypomina najprostsze radości i smaki dzieciństwa, gdy kartofle i chleb kojarzyły się z sytością, a rozkoszą dla podniebienia była rurka z kremem kupiona na Piotrkowskiej. Jest niewątpliwie przestrzenią najważniejszą, „miastem-kolebką, na dobre i złe”⁴¹. Pozostaje miastem zawieszonym w czasie, gdy sprzedawane na ulicy/ bukieciki konwalii/ pachniały inną rzeczywistością⁴².

37 W wierszu *daleko, blask*, s. 21 poetka pisze: „w nowe życie w upragnionym/ mieście weszłam/ przedwcześnie cyniczna/ przemądrzała/ lecz nauczyłam się z czasem szczerze/śmiać i to był mój/ jedyny ratunek.

38 W wierszu *obca, chamsin*, s. 35 napisze: biegła ścieżką ku rzece/ lekka biała sukienka/ płaśsa nad kolanami/ pamięć wykreśliła/ szczegóły krajobrazu/ zachowała drzewa jako tło/ promienie słońca zza chmur/ nadętych białoszarych/ i łzy zaczajone/ pod powiekami szesnastolatki/ która poczuła smak obcości/ narzuconej wbrew jej woli i uczuciom/ bo nie była obca/ ale oni o tym/ nie wiedzieli.

39 W wierszu *z boku, blask*, s. 34 stwierdzi: od dwudziestego roku życia/ jestem outsiderem/ zawsze z boku/ nigdy wśród.

40 Zob. Z. Chojnowski, *Marzycielka z charakterem*, „Nowe Książki” 2013, nr 3, s. 84.

41 R. Jabłońska, *Miasto moje*, s. 132.

42 Tejże, *dawna Łódź (skok)*, s. 32.

Bibliografia

- Baranowski Julian, *Łódzkie getto 1940–1944. Vademecum*, Archiwum Państwowe w Łodzi, Łódź 2013.
- Chojnowski Zbigniew, *Marzycielka z charakterem*, „Nowe Książki” 2013, nr 3, s. 84.
- Domagalska Małgorzata, *Gdy wieje chamsin... Doświadczenie migracyjne w wier-
szach Renaty Jabłońskiej*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2022, nr 1, s. 101–120.
- Famulska-Ciesielska Karolina, *„Alija Gomułkowska”. Obraz odwilży w oczach Ży-
dów – pisarzy polskich, którzy wyemigrowali z Izraela w latach 1957–1958*, „Ar-
chiwum Emigracji”, Studia – Szkice – Dokumenty, 2009, z. 1, s. 58–71. <https://doi.org/10.12775/AE.2009.012>
- Famulska-Ciesielska Karolina, Żurek Sławomir Jacek, *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2012.
- Jabłońska Renata, 1957, „Tygiel Kultury” 2011, nr 4/6, s. 92–95.
- Jabłońska Renata, *blask*, Wydawnictwo Akcenty, Tel Awiw 2009.
- Jabłońska Renata, *chamsin*, SPP Oddział, Olsztyn 2002.
- Jabłońska Renata, *delete*, Wydawnictwo Akcenty, Tel Awiw 2006.
- Jabłońska Renata, *dziwy*, Wydawnictwo Akcenty, Tel Awiw 2001.
- Jabłońska Renata, *fotografia*, Wydawnictwo Akcenty, Tel Awiw 2016.
- Jabłońska Renata, *Fragmenty, Urywki wspomnień 1939–2009*, Wydawnictwo Wer-
set, Lublin 2014,
- Jabłońska Renata, *Harmonia czy dysonans*, „Tygiel Kultury” 2001, nr 1/3, s. 23–26.
- Jabłońska Renata, *Miasto moje*, „Tygiel Kultury” 2005, nr 1/3, s. 128–132.
- Jabłońska Renata, *obca*, Wydawnictwo Akcenty, Tel Awiw 2000.
- Jabłońska Renata, *skok*, Wydawnictwo Akcenty, Tel Awiw 2013.
- Jabłońska Renata, *statyści*, Oficyna Z bliska, Gołdap 2008.
- Jarzębski Jerzy, *Wiersze Renaty Jabłońskiej. Łódź – Tel Awiw*, „Tygodnik Powszech-
ny” 2002, nr 34, s. 21.
- Kossewska Elżbieta, *Adaptacja alii gomułkowskiej w Izraelu (1955–1960)*, „Przegląd
Humanistyczny” 2013, nr 6, s. 97–118
- Litzmannstadt-Getto, red. Henryk Siemiński, Muzeum Tradycji Niepodległościo-
wych, Łódź 2014.
- Łódź poprzez wieki. Historia miasta*, t. 4: od 1945 roku, red. Krzysztof Lesiakowski,
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024.
- Marciniak Wojciech Franciszek, *Powroty z Sybiru. Repatriacja obywateli polskich
z głębi ZSRR w latach 1945–1947*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2014.
- Podolska Joanna, *Litzmannstadt-Getto. Miejsca. Ludzie. Pamięć*, Fundacja Wspie-
rania Inicjatyw Kulturalnych i Wydawniczych; Księży Młyn Dom Wydawniczy
Michał Koliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 1, red. Z. Andres i J. Wolski, Rzeszów
2005.

Przesiedlenie ludności polskiej z kresów wschodnich do Polski 1944–1947, wybór, opracowanie i redakcja dokumentów S. Ciesielski, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999.

Sitarek Adam, *Otoczone drutem państwo. Struktura i funkcjonowanie administracji żydowskiej getta łódzkiego*, Łódź 2016.

Skompska Lucyna, *Za ruchomą przegrodą*, „Tygiel Kultury” 2002, nr 7–9, s. 178–180.
Społeczność żydowska i niemiecka w Łodzi po 1945 roku, red. Andrzej Rykała, Andrzej Lech, Krystyna Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Stola Dariusz, *Kraj bez wyjścia? Migracje z Polski 1949–1989*, Warszawa 2010.

Szaynok Bożena, *Z historią i Moskwą w tle. Polska a Izrael 1944–1968*, Warszawa 2007.

Tarnowska Beata, *Tel-Awiv – Jerozolima. Literackie kreacje przestrzeni miejskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2019.

Węgrzyn Ewa, *Wyjeżdżamy! Wyjeżdżamy?! Alija gomułkowska 1956–1960*, Buda-peszt–Kraków 2016.

Żydzi wschodniej Polski. Seria XII: *Uciekinierzy, ukrywający się, uchodźcy*, red. nauk. Jarosław Ławski i Jacek Partyka, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2024.

Małgorzata Domagalska, profesor w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski. W swoich badaniach podejmuje problematykę relacji polsko-żydowskich, kwestii nacjonalizmu i antysemityzmu w utworach literackich oraz prasie XIX wieku i międzywojnia. Poddaje także refleksji twórczość polskich Żydów, którzy wyjechali z Polski do Izraela w okresie powojennym.

Magdalena Lachman*

 <https://orcid.org/0000-0003-2908-3420>

Dominika Nowicka**

 <https://orcid.org/0009-0005-2879-007X>

Łódź w *Narodzie zatracenia* Macieja Świerkockiego i Mariusza Sołtysika

Streszczenie

Artykuł koncentruje się na opublikowanej w 2014 r. powieści graficznej *Naród zatracenia* Macieja Świerkockiego (autor koncepcji oraz warstwy tekstowej) i Mariusza Sołtysika (twórca oprawy graficznej), której fabuła została umocowana w realiach II wojny światowej w przestrzeni możliwej do zidentyfikowania jako Litzmannstadt-Getto (wydzielony obszar miasta, gdzie na mocy zarządzeń niemieckich władz okupacyjnych skoszarowana i odseparowana została ludność żydowska). Autorki ukazują, jak utwór konfrontuje się z Łodzią, i szczegółowo omawiają wymiary, w jakich to czyni. Zwracają zwłaszcza uwagę na sygnały topograficznego umocowania miejsca akcji, czytelne determinanty historyczne rzutu-jące na treść i formę dzieła oraz liczne odwołania tematyczne w warstwie werbalnej i wizualnej, a także na takie kwestie jak geneza utworu, jego patronat wydawniczy, recepcja, biograficzne uwarunkowania twórców. Jednocześnie formułują postulat, by badania nad wizerunkiem miasta skupić też w przyszłości na tym, jak funkcjonuje ono w splocie słowa i obrazu w przekazach, w których dochodzi do kooperacji tworzyw, czego forma komiksowa jest tylko jednym z przykładów.

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: magdalena.lachman@uni.lodz.pl

** Uniwersytet Łódzki, e-mail: dominika.nowicka@edu.uni.lodz.pl

Słowa kluczowe: Maciej Świerkocki, Mariusz Sołtysik, *Naród zatracenia*, komiks, powieść graficzna, logowizualność, Łódź, Litzmannstadt-Getto, II wojna światowa, Holocaust, Zagłada

Łódź in *Lost Souls* by Maciej Świerkocki and Mariusz Sołtysik

Summary

The focus of this text is the 2014 graphic novel *Lost Souls* by Maciej Świerkocki (author of the idea and all texts) and Mariusz Sołtysik (graphic designer), set during World War II in a location identifiable as the Litzmannstadt Ghetto – a segregated area of the city where the Jewish population was confined and isolated by German occupation authorities. The article explores how the work engages with the city of Łódź, examining in detail the dimensions in which this occurs. The authors pay particular attention to the topographical markers anchoring the story, clear historical determinants influencing the work's content and form, as well as the thematic references within its verbal and visual layers. Additionally, they address aspects such as the work's origin, publication sponsorship, reception, and the creators' biographical backgrounds. The authors propose that future studies of the city's representation should also consider how it is portrayed in hybrid formats that merge word and image – of which the comic form is just one example.

Keywords: Maciej Świerkocki, Mariusz Sołtysik, *Lost Souls*, comic, graphic novel, logovisuality, Łódź, Litzmannstadt Ghetto, World War II, Holocaust

Mieszkaliśmy w mieście, które nazywało się Łódź.

M. Świerkocki, M. Sołtysik,
Naród zatracenia, s. 11

Naród zatracenia to powieść graficzna, której twórcami są Maciej Świerkocki, inicjator projektu, autor fabuły i warstwy językowej, oraz Mariusz Sołtysik, artysta odpowiedzialny za ilustracje i kształt wizualny całości. W tej narracji równorzędne znaczenie mają słowo i obraz. Oba media nie występują w hierarchicznej zależności, ale współpracują ze sobą, tworząc spójny przekaz. Utwór został opublikowany

w 2014 r.¹, zaś w 2019 r. doczekał się edycji w języku angielskim² i promocji w Stanach Zjednoczonych, do czego asumpt dało nagrodzenie książki przez The Donovan Foundation Grant na Uniwersytecie Kentucky³.

Publikacja w różnych wymiarach odnosi się do Łodzi. Czyni to przede wszystkim poprzez topograficzne umocowanie miejsca akcji, czytelne determinanty historyczne rzutujące na treść i formę dzieła oraz liczne odwołania tematyczne w warstwie werbalnej i wizualnej. Przy śledzeniu powiązań *Narodu zatracenia* z łódzką przestrzenią istotne są też jego geneza, patronat wydawniczy, recepcja, a także biograficzne uwarunkowania twórców.

Akcja utworu, co zostaje w nim wprost zakomunikowane, osadzona jest w Łodzi. Rozpoczyna się przed wybuchem II wojny światowej, ale koncentruje się na dramatycznych wydarzeniach podczas okupacji niemieckiej. W szczególności chodzi o zagładę Żydów z Litzmannstadt-Getto⁴ oraz Wielką Szperę, czyli kulminację

-
- 1 M. Świerkocki, M. Sołtysik, *Naród zatracenia*, Centrum Dialogu im. M. Edelmana w Łodzi [seria: Biblioteka Centrum Dialogu], Łódź b.r.w. [2014]. Tekst dostępny także online na stronie wydawcy: https://www.centrumdialogu.com/ebooks/narod_zatracenia/mobile/index.html [dostęp: 15.06.2023].
 - 2 M. Świerkocki, M. Sołtysik, *Lost Souls*, Fundacja Rozwoju Sztuki Intermediów w Krakowie, Kraków 2019. Przekładu warstwy werbalnej dokonał Maciej Świerkocki.
 - 3 Zob. <https://mariusz-soltysik.com/projects/narod-zatracenia-lost-souls/> [dostęp: 27.12.2022].
 - 4 Posługujemy się nazwą „Litzmannstadt-Getto”, mając świadomość labilności w tym zakresie. Por. np. K. Radziszewska, E. Wiatr, *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018 – w publikacji występują równorzędnie takie terminy jak m.in.: „łódzkie getto”, „getto łódzkie”, „Getto Łódzkie”, „getto Litzmannstadtu”, „getto w Litzmannstadt”, „Litzmannstadt Getto”, „Litzmannstadt” (na oznaczenie przestrzeni getta), „Litzmannstadt Ghetto”, „Litzmannstadt-Getto” (także w wersji odmiennej: „Litzmannstadt-Getta”). Podobnie rzecz wypada również w świetle dokumentów i prac obcojęzycznych przywołanych we wskazanej pozycji – por. np. N. Blumental, *Dos getto fun Lodz*, [w:] S.B. Szajewicz, *Lech lecho*, Łódź 1946; G. Flam, *Singing for Survival. Songs of the Lodz Ghetto 1940–1945*, Chicago 1992; Y. Szeintuch, *Jeszajahu Szpił – proza sifruitit mi – getto Lodz*, Jerusalem 1995; *Les Vrais Riches – Notizen am Rand. Ein Tagebuch aus dem Ghetto Lodz. Mai bis August 1944*, red. H. Loevy, A. Bodek, Leipzig 1997; I. Trunk, *Lodżer geto*, Nju [sic! – ML, DN] Jork 1962; tenże, *Łódź Ghetto. A history*, tłum. i red. by R.M. Shapiro, Indiana 2006. K. Radziszewska, *Flaschenpost aus der Hölle. Texte aus dem Lodzer Getto*, Frankfurt am Main 2011 (tamże, *passim* [tu i dalej wszystkie podkreślenia są nasze – ML, DN]). Mnogość nazw jest o tyle zrozumiała, że pochodzą one z tekstów źródłowych, ich przywoływanie respektuje zatem oryginalne zapisy. Rzecz pokazuje jednak, że trudno w tym przypadku odwołać się do wzorca utrwalonego nawet uzusem. Jest zresztą wymowne, że redaktorki nie decydują się na żaden ujednoliciący gest względem praktyki onomastycznej. Zob. też J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto. Miejsca. Ludzie. Pamięć*, Księży Młyn Dom Wydawniczy – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020 – niezależnie od tytułu na okładce, w samym tekście mowa jest najczęściej o „łódzkim getcie” lub „getcie łódzkim”. Nieustabilizowana nazwa owocuje też niekiedy równoległym stosowaniem

działań służących eksterminacji społeczności żydowskiej, a także o kontrowersyjną rolę, jaką w tym procesie odegrał Chaim Mordechaj Rumkowski (utwór, gdzie tytułowany jest on Prezesem, w sposób częściowo zakamuflowany, ale z czytelną referencją odnosi się do jego postawy jako przewodniczącego Judenratu). Autorzy *Narodu zatracenia* odwołali się do faktów historycznych. Zarazem wyposażyli swoje dzieło w fikcyjną fabułę, która za pomocą środków literackich i wizualnych unaocznia dehumanizację świata. Treść skupia się na historii urodzonego przed wybuchem wojny Dawida, podrzutka, który jako niemowlę trafia do żydowskiej rodziny mieszkającej w Łodzi. Chłopiec poszukuje odpowiedzi na pytanie, kim jest, zderzając się z realiami życia w Litzmannstadt-Getto.

Łódźkość *Narodu zatracenia* wyraźnie determinują jego szyld wydawniczy oraz geneza. Utwór został opublikowany przez Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi jako druga pozycja serii: Biblioteka Centrum Dialogu (pierwszą była *Żółta gwiazda i czerwony krzyż* Arnolda Mostowicza wydana też w 2014 r.). Realizacja ma charakter okolicznościowy i upamiętniający, impuls do jej powstania dała

form obocznych – zob. np. *Kronika getta łódzkiego / Litzmannstadt Getto 1941–1944*, t. 1–5, oprac. i red. naukowa J. Baranowski, K. Radziszewska, A. Sitarek, M. Trębacz, J. Walicki, E. Wiatr, P. Zawilski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009 oraz album *Getto łódzkie / Litzmannstadt Getto 1940–1944*, red. J. Baranowski, S.M. Nowinowski, Archiwum Państwowe & Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Oddział w Łodzi, Łódź 2009. Za używaniem określenia „Litzmannstadt-Getto” (nie zawsze akceptowanego przez historyków – por. np. E. Flieger, *Łódzkie getto czy Litzmannstadt Ghetto?*, 8.02.2017, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,21345275,łódzkie-getto-czy-litzmannstadt-ghetto-opinia.html> [dostęp: 30.07.2024]) przemawia chęć wskazania na niemiecką zarządczość i jurysdykcję oraz potrzeba odseparowania doświadczeń okupacyjnych od skojarzeń z przedwojenną i obecnie stosowaną nazwą miasta. Warta podniesienia jest także kwestia subiektywnych odczuć osób ocalałych z Zagłady przywoływana przez m.in. Justynę Tomaszewską, edukatorkę z Centrum Dialogu im. Marka Edelmana: „Ocalali nigdy nie mówią »łódzkie getto«. Dlaczego? Litzmannstadt nigdy nie było dla nich tym samym miastem co Łódź” (tamże). Por. też M. Witkowska, *Łódź czy Litzmannstadt? Kontrowersyjne napisy na Kamieniach Pamięci*, 24.05.2013, <https://dzienniklodzki.pl/lodz-czy-litzmannstadt-kontrowersyjne-napisy-na-kamieniach-pamieci/ar/902033> [dostęp: 30.07.2024] – w artykule podniesiony została kwestia napisów prezentowanych w ramach projektu *Stolperstein* („Kamienie Pamięci”), którego pomysłodawcą jest niemiecki artysta Gunter Demnig. Prowadzona od lat 90. XX wieku w wielu europejskich miastach akcja służy przywracaniu pamięci o ofiarach nazizmu poprzez wygrawerowanie imion i nazwisk konkretnych osób unicestwionych w Zagładzie na kostkach brukowych umieszczonych na trotuarach w pobliżu ich ostatniego miejsca zamieszkania. Oprócz danych osobowych na kostkach podawane są daty i miejsca urodzenia oraz śmierci ofiar. Zdaniem przytaczanego w przywołanym tekście komentatora mylące wrażenie robią informacje o tym, że konkretne osoby zginęły w latach 40. w Łodzi, podczas gdy *de facto* miało to miejsce w wydzielonej mocą nazistowskiego dekretu dzielnicy mieszkaniowej w przestrzeni okupowanej przez Niemców przemianowanej przez nich na Litzmannstadt.

siedemdziesiąta rocznica likwidacji getta funkcjonującego w okupowanej Łodzi. Utwór automatycznie wpisywał się w bogaty program obchodów tego wydarzenia, firmowanych przez Centrum Dialogu. W siedzibie instytucji 23 sierpnia 2014 r. odbyło się również spotkanie promocyjne poświęcone tej pozycji⁵.

Realizacja Świerkockiego i Sołtysika doczekała się kilku recenzji i opracowań⁶, a także prezentacji na wystawach⁷. Osobno warto odnotować łódzkie odsłony recepcji. Omówienie *Narodu zatracenia* znalazło się w dodatku tematycznym „Historia” do „Dziennika Łódzkiego”⁸, a także w wydawanym w Łodzi kwartalniku „Arterie”⁹. Wzmianki o utworze pojawiły się też w pracach literaturoznawczych. Niezależnie od siebie, w szerzej zakrojonych artykułach przeglądowych, uwagę poświęcały mu badaczki z Uniwersytetu Łódzkiego: Danuta Szajnert¹⁰, Krystyna Pietrych¹¹ i Kalina Kupczyńska¹² (na zainteresowanie przekazem wpłynęło zapewne

-
- 5 Ł. Kaczyński, *Obchody 70. rocznicy likwidacji Litzmannstadt Getto. Sztuka w obliczu tragedii*, 20.08.2014, <https://dzienniklodzki.pl/obchody-70-rocznicy-likwidacji-litzmannstadt-getto-sztuka-w-obliczutragedii/ar/3545595> [dostęp: 27.11.2022]; J. Kocemba, *70. rocznica likwidacji Litzmannstadt Getto. Pierwsze wydarzenia już w ten weekend*, 23.08.2014, <https://dzienniklodzki.pl/70-rocznica-likwidacji-litzmannstadt-gettopierwsze-wydarzenia-juz-w-ten-weekend-program/ar/3548841> [dostęp: 27.11.2022].
 - 6 K. Wojtaszczyk, *Pionierskie przetwarzowanie traum*, „Bliza” 2014, nr 4, s. 104–108; M. Ratajczak, *Niewidzialny patrzy*, „Odra” 2016, nr 3, s. 109–110; F. Lech, *Maciej Świerkocki, Mariusz Sołtysik „Naród zatracenia”*, 6.11.2014, <https://culture.pl/pl/dzielo/maciej-swierkocki-mariusz-soltysik-narod-zatracenia> [dostęp: 27.12.2022].
 - 7 Wybrane plansze *Narodu zatracenia* prezentowane były na wystawach *Wojna! W obrazkach* podczas Międzynarodowego Festiwalu Literatury im. Josepha Conrada w Krakowie w 2015 r. (twórcy wzięli też udział w spotkaniu przygotowanym z okazji wernisażu) oraz *Czytelnia kreski / Follow The Story Lines* w Muzeum POLIN w 2016 r. (ta ekspozycja pokazywała, jak w najnowszym komiksie ujmowana jest problematyka relacji polsko-żydowskich – zob. *Czytelnia kreski – pokaz plansz komiksowych z kolekcji POLIN*, <https://www.polin.pl/pl/wydarzenie/czytelnia-kreski-wystawa-komiksu> [dostęp: 27.11.2022]).
 - 8 D. Pawłowski, *Fantastyczna historyczna powieść graficzna*, „Dziennik Łódzki” 2014, nr 229 – dod. „Historia” z 2.10.2014, s. 8.
 - 9 A. Spólna, *Niewidzialne widzialne*, „Arterie” 2015, nr 1, s. 263–264.
 - 10 D. Szajnert, *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans)*. Część pierwsza, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 12.
 - 11 K. Pietrych, *(Re)prezentacje czy symulacje? Przestrzeń łódzkiego getta w literaturze XXI wieku*, [w:] *Geograficzne przestrzenie utekstowane*, red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2017, s. 315, 324–326). W ten tekst wkradły się dwie pomyłki: na s. 315 omawiany utwór figuruje pod błędnym tytułem: *Miasto zatracenia*; na s. 324 mowa jest o „Marku Sołtysiku”.
 - 12 K. Kupczyńska, *Haunted But Not Healed. The Holocaust in Recent Polish Comics*, [w:] *Beyond MAUS. The Legacy of Holocaust Comics*, red. O. Frahm, H.-J. Hahn, M. Streb, Böhlau Verlag,

to, że mieszkają one w Łodzi i z nią się identyfikują, a także mają na bieżąco dostęp do lokalnych inicjatyw wydawniczych).

Istotne są również związki biograficzne twórców *Narodu zatracenia* z Łodzią. Obaj znają to miasto z autopsji, „czują” je co najmniej topograficznie. Maciej Świerkocki żyje tu od urodzenia, więc z przestrzenią pogettową mierzy się empirycznie na co dzień. Z rozmów z nim (zarówno tych prywatnych, jak i oficjalnych, podczas spotkań autorskich) wynika, że od dłuższego czasu nosił się z zamiarem napisania książki dotyczącej wojennej historii Łodzi. Z kolei Mariusz Sołtysik, artysta sztuk wizualnych specjalizujący się m.in. w wideo-arcie, instalacjach, pracach *site-specific*, w latach 1985–1991 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego) w Łodzi i umiejętności rozwijał pod kierunkiem wykładowców tej uczelni, m.in. Romy Hałat, Stanisława Fijałkowskiego, Andrzeja M. Bartczaka, Leszka Róży¹³. W swoim dorobku ma on wizualizację synagogi Alte Szil (znanej też jako Synagoga Altshtot lub Altsztot) przy ul. Wolborskiej 20 (dawniej: Żydowska 7) w Łodzi, spalowanej i podpalonej przez Niemców (tak jak inne łódzkie bożnice) w nocy z 10 na 11 listopada 1939 r., a potem ostatecznie zniszczonej w latach czterdziestych. Ta realizacja w formie filmu 3D, wykonana na podstawie zachowanego projektu Adolfa Zeligsona¹⁴ oraz zdjęć z Archiwum Państwowego w Łodzi, powstała z okazji 69. rocznicy likwidacji Litzmannstadt-Getto w 2013 r. (czyli na rok przed wydaniem *Narodu zatracenia*)¹⁵. Po raz pierwszy została zaprezentowana w tymże roku w Parku Starmiejskim podczas koncertu *Synagoga w wyobraźni*¹⁶. Już w świetle tych faktów nie ma wątpliwości, że obaj twórcy wiedzą, jak bolesną raną są w Łodzi wspomnienia o getcie i jakie ślady eksterminacyjna polityka okupantów pozostawiła nawet w samej przestrzeni.

Wien-Köln-Weimar 2021, s. 232–235. Dziękujemy dr Kalinie Kupczyńskiej za udostępnienie tej pozycji.

¹³ Informacje zamieszczone na stronie internetowej M. Sołtysika: <https://mariusz-soltysik.com/cv/> [dostęp: 27.12.2022]. W *dossier* artysty mowa również o tym, że w 1991 r. został on uhonorowany nagrodą główną w Konkursie im. Władysława Strzemińskiego, organizowanym od 1983 r. przez jego Alma Mater.

¹⁴ Był on *de facto* autorem przebudowy bożnicy dokonanej w 1897 r. Sama Synagoga Altshtot powstała w latach 1863–1871 według projektu Jana Karola Mertschinga. Zob. szczegółowy opis w portalu Wirtualny Sztetl: <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/l/497-lodz/112-synagogi-domy-modlitwy-mykwy/86881-synagoga-gminna-ul-wolborska-20> [dostęp: 3.12.2023].

¹⁵ Zob. biogram na stronie internetowej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, której artysta jest obecnie pracownikiem: <https://www.intermedia.asp.krakow.pl/wydzial/kadra/mariusz-soltysik> [dostęp: 27.12.2022].

¹⁶ Zob. materiał udostępniony przez Centrum Dialogu im. Marka Edelmana: *Synagoga w wyobraźni* // WIZUALIZACJA, <https://www.youtube.com/watch?v=YEt6vykX6E> [dostęp: 3.12.2023].

Łódzkość *Narodu zatracenia* podkreślają przywołane w nim realia. W utworze mowa jest o miejscach reprezentatywnych dla Łodzi z okresu przedwojennego i wojennego (wiele z nich istnieje do dziś), jak ulice: Piotrkowska i Zgierska, dzielnica Bałuty, Plac Strażacki, dom kolonijny dla dzieci na Marysinie, stacja Radegast. Dodatkowo w realizacji zamieszczona została reprodukcja mapy getta ujętego na planie całego miasta. Obecność odwołań topograficznych i kartograficznych, wzmocnionych wzmiankami słownymi oraz zabiegiem wizualizacji, dodaje wiarygodności przedstawionej historii:



Naród zatracenia, s. 14



Naród zatracenia, s. 41, 43

Utwór wypełniają liczne aluzje nawiązujące do wiedzy i wyobrażeń o getcie oraz rozgrywających się na jego terenie wydarzeń. Czy zatem celem autorów mogła być chęć skierowania uwagi na istotę miasta jako jednego z bohaterów powieści graficznej? Wydaje się, że tak, na co wskazuje graficzne odwzorowanie miejsc charakterystycznych dla przestrzeni Litzmannstadt-Getto. Chodzi szczególnie o drewnianą kładkę łączącą dwie części getta nad wyłączoną z jego jurysdykcji przelotową ulicą Zgierską, po której jeździł w Litzmannstadt tramwaj, a także o Plac Strażacki, gdzie Chaim Mordechaj Rumkowski wygłosił pamiętne przemówienie na dzień

przed Wielką Szperą¹⁷ (przewodniczący Judenratu przedstawił w nim bez kwestionowania nieludzkie żądanie władz niemieckich, by z getta usunąć wszystkich niezdolnych do pracy, tzn. osoby w starszym wieku, chorych oraz dzieci poniżej dziesiątego roku życia):



Naród zatracenia, s. 44–45, 88

Referencyjną rolę spełniają także obrazy imitujące historyczne fotografie. W *Narodzie zatracenia* pojawia się między innymi odniesienie do zdjęcia, które przedstawia udokumentowany w 1939 r. przez nazistowskie wydawnictwo propagandowe *Der grosse deutsche Feldzug gegen Polen* (opublikowane w 1940 r.)¹⁸ wrześniowy przejazd kolumny samochodowej Adolfa Hitlera ulicami Łodzi¹⁹:

¹⁷ Zob. np. Z. Trębacz, *Wielka Szpera w getcie łódzkim*, <https://www.jhi.pl/artykuly/wielka-szpera-w-getcie-lodzkiem,386> [dostęp: 20.12.2022]; J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto...*, s. 59–60, 153–161.

¹⁸ *Der grosse deutsche Feldzug gegen Polen. Eine Chronik des Krieges in Wort und Bild*, red. H. Hoffmann, Verlag für Militär und Fachliteratur A. Franz Goth & Sohn, Wien 1940.

¹⁹ Zob. *Łódź w czasie okupacji niemieckiej na fotografiach z zasobu Instytutu Pamięi Narodowej*, <https://lodz.ipn.gov.pl/pl6/aktualnosci/76276,Lodz-w-czasie-okupacji-niemieckiej-na-fotografiach-z-zasobu-Instytutu-Pamieci-Na.html> [dostęp: 24.04.2023]. Podpis pod zdjęciem opatrzonym sygnaturą GKBZpNP 60092: „Przejazd kolumny samochodowej Adolfa Hitlera ulicami Łodzi w drodze na front we wrześniu 1939 r. Samochody z żołnierzami ochrony Adolfa Hitlera wjeżdżają z ul. Nowomiejskiej na pl. Wolności. Reprodukacja zdjęcia drukowanego w niemieckiej publikacji propagandowej *Der grosse deutsche Feldzug gegen Polen*”. Źródłem zdjęcia prezentowanego w artykule jest przywołana strona Instytutu Pamięi Narodowej. Ilustracje tu i dalej zamieszczamy według zasady: po lewej stronie fotografie oryginalne, a po prawej – rysunkowe kopie Sołtyśnika.



Der grosse deutsche Feldzug gegen Polen Narod zatracenia, s. 38–39

Mariusz Sołtysik zdecydował się również na rysunkowe odtworzenie poruszającego zdjęcia autorstwa Henryka Rossa, opublikowanego w 2004 r. w zbiorze fotografii *Łódź Ghetto Album*²⁰. Henryk Ross został oficjalnie zatrudniony przez administrację Wydziału Statystycznego Judenratu w Łodzi (czy raczej w Litzmannstadt) jako jeden z dwu głównych fotografów. Oficjalnie zajmował się dokumentowaniem nierozpoznanych przez nikogo zmarłych więźniów. Zarazem nielegalnie robił zdjęcia ukazujące funkcjonowanie getta. Wykonane w latach 1940–1944 negatywy (szacuje się, że było ich ponad 6000) zakopał w ziemi. Po wojnie udało się je odnaleźć i przetransportować do Izraela. W *Narodzie zatracenia* znalazła się graficzna kopia jednej z jego fotografii:

²⁰ *Łódź Ghetto Album. Photographs by Henryk Ross*, wybór M. Parr, T. Prus, Wydawca: Chris Boot, Londyn 2004. Por. inne wyd. książkowe zdjęć H. Rossa z getta: *Memory Unearthed. The Lodz Ghetto Photographs of Henryk Ross*, red. M.-M. Sutnik, Yale, University Press, New Haven, CT 2015. Zob. też np. opis wystawy prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi: *Henryk Ross „Łódź Getto”*, 29.08–18.09.2005, https://msl.org.pl/henryk_ross-lodz_getto/ [dostęp: 16.04.2023].



Fot. Henryk Ross *Naród zatracenia*, s. 58

To zdjęcie doczekało się już osobnych analiz. Interpretacji porównawczej poddał je Jacek Leociak²¹, do czego później odniósł się też w osobnym artykule (w szerszym jeszcze kontekście problematyzującym zabawy dziecięce podczas wojny) Robert Szuchta²². Fotografia przedstawia dziecięcą zabawę w policjantów i złodziei. Szuchta podkreśla, że rodzaj rozrywki na terenie getta był dostosowany do panujących tam realiów, a zatem najmłodsi inspirowali się działaniami dorosłych, bezrefleksyjnie naśladując ich zachowania. W albumie prezentującym fotografie wykonane przez Rossa zdjęcie stanowi tylko jedno z sekwencji ujęć ukazujących żywiołową zabawę zadbanych dzieci z prominenckich rodzin w getcie. Z takimi obrazami złowieszczo „radosnej” codzienności jego zwłaszcza uprzywilejowani mieszkańcy mogli być obznajomieni. Współcześnie zdjęcie zatrważa i szokuje, ponieważ nie wpisuje się w ukształtowane (foto)narracje o Zagładzie, szczególnie jeśli zestawiamy je z przekazami wizualnymi ukazującymi los dzieci podczas wojny. Zdaniem Jacka Leociaka fotografia nie mogłaby funkcjonować w kulturze jako ikona Holocaustu:

Spojrzenie na zdjęcie zrobione przez Henryka Rossa sprawia nam ból jak cierń, którego nie możemy się pozbyć. Fotografia Rossa przynosi jeden z najstraszniejszych obrazów Holocaustu, jakie miałem okazję widzieć. Nie stosy trupów czy żywe szkielety z pałającymi oczami, lecz uśmiechnięty chłopczyk, który w zabawie zamienia bezwiednie rolę ofiary na rolę oprawcy. „Szara strefa”, o której pisał Primo Levi [...], zatarcie granicy między katem i ofiarą, wtrącenie ofiar w katowskie rzemiosło jako

²¹ J. Leociak, *Dzieci Holocaustu: awers i rewers*, [w:] tegoż, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Fundacja Akademia Humanistyczna & IBL, Warszawa 2009, s. 247–259.

²² R. Szuchta, *Zabawy dzieci podczas wojny jako źródło badań nad Zagładą*, [w:] *Pola wolności*, red. A. Bartuś, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Bankowej w Poznaniu, Oświęcim–Poznań 2020, s. 61–62 (por. też s. 61–67).

akt największego znieprawienia. Podczas zabawy prominenckich dzieci z getta łódzkiego dokonuje się taka właśnie inwersja, takie odwrócenie. Jej uczestnicy reprezentują typ ofiary, który nie mieści się we wzorcu heroiczno-martyrologicznym²³.

Wykorzystane materiały świadczą o tym, że autorzy *Narodu zatracenia* poprzedzili pracę nad utworem gromadzeniem wiedzy na temat Łodzi podczas okupacji; co więcej, śledzili informacje o sukcesywnie zasilających przestrzeń publiczną nowo odkrywanych i implementowanych w świadomość zbiorową dokumentach, a także o kodach interpretacyjnych, przez pryzmat których są one odczytywane.

Wyraźne łódzkie akcenty odnaleźć można również na ilustracjach przedstawiających w tle kamienice, bloki i ich skupiska:



Naród zatracenia, s. 77, 84, 93

To komponenty topograficzne charakterystyczne dla architektury Łodzi. Jednak można by się pokusić o wątpliwość, na ile wykreowany obraz odzwierciedla rzeczywistość łódzką akurat z lat czterdziestych XX wieku, tzn. czy nie ma on wymiaru ahistorycznego, jako że typowe blokowiska zasiły rodzime miejskie krajobrazy dopiero w czasach PRL-u. Niemniej w przypadku Łodzi ukazywanie bloków ma o tyle sens i uzasadnienie faktograficzne, że miasto przodowało w pionierskich rozwiązaniach stanowiących antidotum na niedobory mieszkaniowe, o czym świadczą wybudowane w międzywojniu Osiedle im. Józefa Montwiłła-Mireckiego czy Osiedle ZUS (znane także jako kolonia urzędniczo-robotnicza Z.U.P.U. albo kolonia urzędniczo-robotnicza ZUS w Łodzi), oba realizujące założenia modernistycznego funkcjonalizmu. Nie przeszkadza to wcale autorom, by jednocześnie odwzorować typowe dla łódzkiej przestrzeni kontrasty i architektoniczną nowoczesność zderzyć z obrazem o zgoła innym autoramencie. Charakterystycznym dla ówczesnych realiów i dlatego też regularnie powtarzającym się w *Narodzie*

²³ J. Leociak, *Dzieci Holocaustu...*, s. 258.

zatracenia motywem są bowiem kocie łby. W utworze przydano im funkcję mimetyczną. Ten standardowy w dawniejszych czasach sposób brukowania ulic pozostawał typowy zwłaszcza dla biedniejszych łódzkich dzielnic. Zarazem wybór wzoru podłoża w planszach powieści graficznej ma wymiar metaforyczny. Ulice wyłożone różniącymi się od siebie wielkością i kształtem kamieniami główny bohater utworu, czyli Dawid, postrzega jako fale morskie, po których pływa statek – miasto Łódź. Mówi o tym wprost: „Mieszkaliśmy w mieście, które nazywało się Łódź. Wyobrażałem je sobie jako wielki statek, także dlatego, że w naszej dzielnicy ulice były wykładane kocimi łbami, które w moich oczach przypominały fale”²⁴. Jedna z ilustracji bezpośrednio nawiązuje do tej wypowiedzi. Sam obraz też często powraca w kadrach i przypomina o swojej nieszablonowej symbolice, wyraziście ją uaktywniając:



Naród zatracenia, s. 11, 26

Kocie łby to na pewno ważny znak rozpoznawczy dzieła. Pojawia się on na okładce, również na jej wewnętrznych stronach z przodu i z tyłu wraz z wnętrzem skrzydełek (po ich rozłożeniu można mówić już o wielkoformatowym efekcie całej kompozycji). Mariusz Sołtysik wykorzystał go podczas promowania *Lost Souls* (anglojęzycznie wersji *Narodu zatracenia*) na wystawie trwającej od 17 października do 20 grudnia 2019 r. w Niles Gallery na Uniwersytecie Kentucky w Lexington w Stanach Zjednoczonych. O tej inicjatywie sam artysta wypowiadał się następująco: „Wystawę przedstawiłem w autorskiej aranżacji i koncepcji – w postaci wydruków oraz 9-metrowego graffiti, które w tym przypadku było dziełem *site-specific*”²⁵. Wspomniane graffiti prezentowało właśnie bruk uliczny wyłożony kocimi łbami, czyli powiększony fragment kadru, który wchodzi w skład powieści

²⁴ M. Świerkocki, M. Sołtysik, *Naród zatracenia*, s. 11.

²⁵ <https://mariusz-soltysik.com/projects/narod-zatracenia-lost-souls/> [dostęp: 27.12.2022].

graficznej. W ten sposób typowo łódzki akcent poddany został przez artystę metaforyzacji i uniwersalizacji²⁶.

MACIEJ ŚWIERKOCKI / MARIUSZ SOTTYSIK

LOST SOULS



Okładka angielskiej edycji *Narodu zatracenia*

© Copyright 2024 by Mariusz Sottysik

²⁶ Podczas publicznej dyskusji nad roboczą wersją tego artykułu na Uniwersytecie Łódzkim Adam Mazurkiewicz zastanawiał się, czy motywu wybrukowanych ulic nie dałoby się odczytać jako aluzji do projektu *Stolperstein* (por. przyp. 4). W *Narodzie zatracenia* nie ma sygnałów, które by na takie nawiązanie naprowadzały. Można jednak zapytać, czy intensywna obecność kocich łbów w warstwie wizualnej *Narodu zatracenia* nie uruchamia w odbiorcach ambiwalentnych skojarzeń, które niosą ze sobą kamienie z jednej strony jako symbole trudności, wyboistości, martwoty, zniszczenia, narzędzia eksterminacji (ukamieniowanie), a z drugiej strony jako znaki trwałości, pomnikowości, hołdu, upamiętnienia, co tworzy niejaki pomost ideowy z podwalinami akcji *Kamienie Pamięci*, ale nie w zakresie bezpośredniej inspiracji, a tylko co do korelacji wymowy i efektu oddziaływania.



Mariusz Sołtysik przy 9-metrowym graffiti (powiększona plansza z *Narodu zatracenia*) na wystawie w Niles Gallery, University of Kentucky, Lexington, USA, 2019

© Copyright 2024 by Mariusz Sołtysik

Być może motyw stanowi nawiązanie do jednego ze zdjęć Piotr Piluka, dokumentalisty, publicysty i fotografa, realizatora autorskiego projektu *Ślady obecności*, w ramach którego wykonywał on zdjęcia przedstawiające miejsca i obiekty w miastach Europy Środkowej i Wschodniej, stanowiące pozostałość po żydowskiej spuściźnie lub jej ostoję, zachowane relikty pamięci. W swoim dorobku Piluk ma m.in. cykl *Łódź-Bałuty. Północna dzielnica 60 lat po Zagładzie*, w którym dokumentował on ślady po getcie w przestrzeni współczesnej Łodzi²⁷. Jedną z fotografii, przedstawiającą aptekę przy Rynku Bałuckim, dawną siedzibę gestapo, zawierała sugestywny motyw bruku, autentycznych kocich łbów z okresu międzywojennego, niedługo po wykonaniu zdjęcia przykryty inną powierzchnią w ramach miejskich działań rewitalizacyjnych. Ten wykadrowany i powiększony fragment zdjęcia znalazł się na obwolucie i okładce publikacji *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania* w 2009 r. Jeszcze bardziej sugestywny kształt przybrał

²⁷ Por. P. Piluk, *Łódź Bałuty. Pamięć Zagłady w pejzażu miejskim*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, wyd. II zmien. i rozszerz., współpr. red. M. Wójcik, zdjęcie na okładce P. Piluk, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011, s. 233–236. Zob. też J. Lubiak, *W poszukiwaniu straconej pamięci. Bałuty w fotografii Piotra Piluka*, „Kultura Współczesna” 2003, nr 3, s. 188–193.

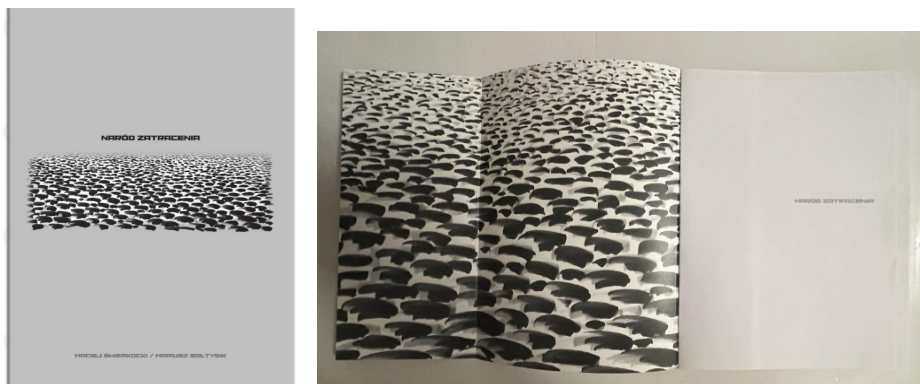
na okładce w drugim wydaniu książki z 2011 r.²⁸, gdzie ujęty z żabiej perspektywy motyw wystąpił w jaśniejszej, skontrastowanej formie, czyli w postaci negatywu. Ten kadr stał się jednym ze znaków rozpoznawczych dyskursu wizualnego dotyczącego getta w Łodzi właśnie za sprawą wskazanej publikacji i poprzedzającej ją konferencji *Pamięć Shoah – współczesne reprezentacje*, zorganizowanej przez Tomasza Majewskiego na Uniwersytecie Łódzkim 12–14 maja 2003 r. (motyw został też przywołany na jej plakacie). Maciej Świerkocki i Mariusz Sołtysik do materiałów tej konferencji na pewno mieli dostęp i z nich korzystali²⁹. Mogli także odwołać się po prostu do usankcjonowanego wyobrażenia łódzkiego i gettowego bruku albo po prostu mieć w pamięci wskazany kadr jako znak identyfikacyjny konkretnej miejskiej ikonosfery.



Powiększony kadr ze zdjęcia Piotra Piluka na okładce książki *Pamięć Shoah* (wyd. II, 2011)

²⁸ *Pamięć Shoah...* Ten sam kadr widnieje na angielskiej edycji pierwszego wydania publikacji: *Memory of Shoah. Cultural Representations and Commemorative Practices*, ed. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, ed. collab. M. Wójcik, cover photo P. Piluk, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.

²⁹ Tę informację zawdzięczamy prof. Tomaszowi Majewskiemu. Dziękujemy prof. Majewskiemu, a także Łukaszowi Urbaniakowi i Mai Wójcik z Wydawnictwa Officyna, pod której szyldem ukazała się *Pamięć Shoah*, za konsultację w kwestii motywu bruku wykorzystanego na okładce książki.

Okładka i rozkładana wyklejka *Narodu zatracenia*

W świadomości kulturowej istnieją wyobrażenia na temat Łodzi z czasów funkcjonowania w niej getta. Obraz miasta budują m.in. zachowane dokumenty i przede wszystkim fotografie dostępne w przestrzeni publicznej. Niektóre z nich mają już status ikoniczny. Oryginalność *Narodu zatracenia* polega na umiejętnym posługiwaniu się tego typu materiałem archiwalnym, który zostaje włączony do utworu, stając się częścią świata przedstawionego – na zasadzie transformacji medium, ponieważ w realizacji dochodzi do odtwarzania rozpoznawalnych zdjęć z czasów wojny w technice rysunkowej. Innymi słowy, autentyczne fotografie służą za wzorce ilustracyjne, są po prostu przerysowywane w maksymalnie wierny sposób, ale zarazem z wyczuwalną zmianą samej metody prezentacji, kiedy obiektyw i kliszę (oraz – umownie – klej i nożyczki, czyli zasadę: „wytnij” – „wklej”) zastępuje ołówek grafika. To niekonwencjonalne rozwiązanie, za sprawą którego Łódź jawi się jako podskórny bohater *Narodu zatracenia* i jego konieczny do interpretacji element – na poziomie i treści, i formy. Znamienne jest zarówno to, że autorzy wykorzystują w swoim utworze oryginalne zdjęcia, jak i to, że dokonują transformacji tworzywa: zamieniają zdjęcia na rysunki. Z jednej strony chodzi zapewne o konsekwencję podawczą, strona wizualna tekstu opiera się na grafice i operowaniu kreską, wprowadzenie do utworu zdjęć nadawałoby mu kolażowy charakter, a zatem zmieniałoby jego kształt w planie wykonawczym. Można hipotetycznie sobie to jednak wyobrazić. Niemniej wybór innego rozwiązania da się zinterpretować jako chęć zastosowania techniki o bardziej osobistym i zindywidualizowanym wymiarze. Praca rysownika w kontakcie z kartką papieru (a nawet ekranem monitora) jest na pewno bardziej intymna niż plastyka, który wkleja gotowe zdjęcie na przygotowaną płaszczyznę, po wcześniejszym poddaniu ich co najwyżej komputerowej obróbce.

Naród zatracenia Macieja Świerkockiego i Mariusza Sołtysika aspiruje do tego, by być ważnym utworem uniwersalizującym łódzkie doświadczenia historyczne. Jako przekaz dotyczący żydowskiej dzielnicy mieszkaniowej ustanowionej przez nazistów

w Łodzi ukanonicznia go (zarazem nadając mu status pełnoprawnego tekstu literackiego) gest Joanny Podolskiej, która wyróżnia tę realizację, gdy wymienia wartości osobnej uwagi dzieła zgrupowane pod szyldem: *Literatura piękna (kilka tytułów inspirowanych historią getta łódzkiego)*³⁰. Autorka umieszcza *Naród zatracenia* na krótkiej bibliograficznej liście obok tylko pięciu innych utworów (*notabene* dzieł *stricte* literackich, jeśli wziąć pod uwagę ukonstytuowanie ich w twórcywie jedynie werbalnym). Są to: *Kupiec łódzki* (1963) Adolfa Rudnickiego, *Król Żydowski* (2000) Leslie Epsteina, *Fabryka mucholapek* (2008) Andrzeja Barta, *Byłam sekretarką Rumkowskiego* (2008) Elżbiety Cherezińskiej oraz *Biedni ludzie z miasta Łodzi* (2011) Steve'a Sem-Sandberga. Takie wydzielenie podkreśla unikalność powieści graficznej Świerkockiego i Sołtysika, a zarazem wskazuje na jej reprezentatywność i pokazuje kierunek przykładowych komparatystycznych analiz, którym może ona podlegać.

Naród zatracenia rzeczywiście daje się elastycznie wpisywać w różne konteksty. Punktem odniesienia są dla niego wskazywane już utwory o Litzmannstadt-Getto, zwłaszcza te, które do obiegu weszły w XXI wieku. Do listy skonstruowanej przez Joannę Podolską warto dodać jeszcze m.in. książki stanowiące próby literackie lub udokumentowane relacje osób przebywających na terenie zamkniętej dzielnicy, takie jak (w nawiasach podane są daty wydań książkowych i tym samym zaistnienia tekstów w szerszym i pozaspecjalistycznym obiegu, większość jednak z nich to dokumenty piśmiennicze z czasów wojennych) *Wzrął się we mnie ból... Próby literackie* Abrama Cytryna (2009), *Dziennik z łódzkiego getta* (2002) Jakuba Poznańskiego, *Notatnik* (2008) Szmula Rozensztajna, *Dziennik z getta łódzkiego* (2015) Rywki Lipszyc, *Notatki z getta łódzkiego 1941–1944* (2017) Józefa Zelkowicza, *Przemierzając szybkim krokiem getto... Reportaże i eseje z getta łódzkiego* (2002) Oskara Singera, *Podczłowiek. Wspomnienia członka Sonderkommanda* (2012) Anatola Chariego i Timothy'ego Braatza (drugi z wymienionych autorów spisał wspomnienia pierwszego i pomógł im nadać kształt reportażowo-literacki).

Można zarazem dzieło Świerkockiego i Sołtysika rozpatrywać na tle utworów o Holocaustie, w szczególności biorąc pod uwagę komiksy o wojnie, Zagładzie albo skomplikowanych relacjach polsko-żydowskich. Istotne miejsce wśród nich zajmuje zwłaszcza *Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana (cz. I – 1986, cz. II – 1991; pol. przekład 2001), utwór skądinąd intertekstualnie wykorzystywany w realizacji Świerkockiego i Sołtysika. Kalina Kupczyńska³¹ uznawała *Naród zatracenia* za przykład komiksu alternatywnego, który sytuowała obok takich realizacji jak *Achtung Zelig! Druga wojna* (2004) Krystiana Rosenberga (Rosińskiego) i Krzysztofa Gawronkiewicza oraz *Złote pszczoły* (2011) Moniki Powalisz i Zofii Dzierżawskiej-Bojanowskiej. Dodatkowo wśród opublikowanych w ciągu ostatnich dekad komiksów traktujących o Zagładzie badaczka wskazywała też na istnienie nurtu edukacyjnego

³⁰ J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto...*, s. 425.

³¹ K. Kupczyńska, *Haunted But Not Healed...*, s. 209–238.

reprezentowanego przez pozycje w stylu: *Aptekarz w getcie krakowskim. Opowieść o Tadeuszu Pankiewicz* (2013) Tomasza Bereźnickiego, *Edelman* (2019) Piotra Kasińskiego, Macieja Cholewińskiego i Michała Arkusińskiego, a także *Miłość w cieniu zagłady* (2009) Michała Gałka i Marcina Nowakowskiego wydaną jako pierwszy tom serii *Epizody z Auschwitz*. To wyliczenie można uzupełnić o przywołane przez Piotra Foreckiego w artykule *Zagłada i krajobraz po Zagładzie w komiksowych kadrach*³² realizacje zawarte w antologiach: *Złote Pszczoły. Żydzi międzywojennej Warszawy* (2011), *Kompot. Polsko-izraelski album komiksowy* (2008) czy *Wrzesień. Wojna narysowana* (2003; jako t. 2 serii: *Antologia komiksu polskiego*).

Niezależnie od poruszanego tematu, istotnym wzorcem pozostają dla *Narodu zatracenia* przekazy poszerzające tradycyjne sposoby opowiadania obrazem, powstające na gruncie stylistyki komiksowej, ale zarazem z nią eksperymentujące, wychodzące poza jej typowe ramy, szukające sposobu na wykorzystanie komiksowości jako konwencji zdolnej do udźwignięcia pozarozrywkowych (lub nie tylko rozrywkowych) przesłań³³. Dodatkowy punkt podparcia dla utworu Świerkockiego i Sołtysika stanowią szerzej potraktowane ikonoteksty³⁴, a wśród nich m.in. *picturebooki*, czyli książki obrazkowe³⁵, charakteryzujące się zautonomizowaniem warstwy wizualnej komunikatu, która bierze na siebie główny ciężar narracyjny i poznawczy lub wyrażnie (zwykle: dominująco) partycypuje w jego tworzeniu. Modelową autorką takich publikacji jest ceniona w kraju i za granicą Iwona Chmielewska, która w swoim dorobku ma też książki skupione na problematyce *Zagłady*³⁶, jak *Pamiętnik Blumki* (2011) czy *Dopóki niebo nie płacze* (2016). W szerokim wymiarze kontekst dla propozycji Świerkockiego i Sołtysika tworzą również artbooki, dzieła artystyczne dystrybuowane w formie książkowej lub naśladujące jej kształt czy sam proces wytwarzania. Ponadto *Naród zatracenia* da się rozpatrywać na tle multitworzywowych eksperymentów z ostatnich dekad, będących

32 P. Forecki, *Zagłada i krajobraz po Zagładzie w komiksowych kadrach*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 275–308.

33 Zob. np. J. Szytak, *Coś więcej, czegoś mniej. Poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016.

34 Zob. J. Szytak, *To ptak! To samolot! To ikonotekst! Książka – komiks – picturebook (medium czy media?)*, [w:] *Komiks i jego konteksty*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2014, s. 11–22.

35 Zob. np. *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szytak, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016; *Książka obrazkowa. Leksykon*, tom 1, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szytak, Fundacja Instytut Kultury Popularnej – Vectio Grupa Wydawnicza, Poznań 2018; *Książka obrazkowa. Leksykon*, tom 2, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szytak, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2020.

36 Por. J. Jarniewicz, „Woleli opowieść o życiu”. O dwóch *picture-bookach* Iwony Chmielewskiej, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2002, nr 11, s. 75–86.

często wynikiem kooperatyw artystycznych³⁷, których efektem są takie projekty jak choćby *Co robi łączniczka* (2005) Darka Foksa i Zbigniewa Libery czy *Blue Pueblo* (2015) Grzegorza Wróblewskiego i Wojciecha Wilczyka.

Utwór Świerkockiego i Sołtysika można konfrontować także z przekazami logowizualnymi o Łodzi. Mieszczą się w nich pozycje literackie korzystające ze wsparcia ilustracyjnego. Ich wydzieloną grupę stanowią książki adresowane do młodych odbiorców. Wśród nich warte osobnej uwagi są takie pozycje jak *Bezsensowność Jutki* (2012) Doroty Combrzyńskiej Nogali czy *Rutka* (2016) Joanny Fabickiej, ukazujące Litzmannstadt-Getto. Poszukiwanie wspólnych mianowników da się rozszerzyć na teksty tematycznie wprawdzie odległe od *Narodu zatracenia*, ale wizualizacjami łódzkiej przestrzeni wzbogacające znaczenia zakodowane w kształcie słownym. Pod kątem współpracy tworzyw można by choćby spojrzeć na realizacje (para)komiksowe związane z Łodzią³⁸. Jeszcze innym aspektem byłaby kooperacja komponentów werbalnych i wizualnych na okładkach książek o Łodzi, w wydawnictwach albumowych i fotonarracjach jej poświęconych, w folderach i drukach użytkowych, na mapach, plakatach czy znakach identyfikacyjnych ją promujących. Chodzi przy tym nie tylko o ścisły ikonolingwistyczny stop (jaki niejednokrotnie uaktywniają tego typu komunikaty), ale w ogóle o samo uchwycenie potencjalnych prawidłowości charakterystycznych dla konkretyzowania (także z uwzględnieniem perspektywy diachronicznej, czyli w optyce historycznej) wizerunku Łodzi w splocie słowa i obrazu. Tendencja, by miejski *image* ujmować bimedialnie, jest wpisana w prawa współczesnej kultury i można prorokować, że będzie się jeszcze nasilać. Przy uruchomieniu takiego nastawienia chodziłoby o poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak kooperatywa mediów potrafi – programowo lub nieintencjonalnie, ale w sposób możliwy do uchwycenia – odzwierciedlać lub utrwałać wyobrażenia o Łodzi zakorzenione w świadomości społecznej, a także jak umie je przełamywać i wzbogacać. Niewątpliwie wartość obcowania z *Narodem zatracenia*, oprócz deponowania i podtrzymywania wiedzy historycznej o ważnych wydarzeniach historycznych w zbiorowej pamięci, zasadza się również na potencjale tego utworu do uaktywniania wizerunku miejsca przez zespolenie słowa i obrazu.

³⁷ Zob. M. Lachman, *Kooperacje artystyczne*, [w:] tejsze, *Jak (nie) być pisarzem. Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej*, IBL PAN – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Warszawa 2019, s. 282–293.

³⁸ Warte osobnej uwagi zagadnienie badawcze zawiera się też w haśle: „Łódź w komiksie. Komiks w Łodzi”.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Świerkocki Maciej, Sołtysik Mariusz, *Lost Souls*, Fundacja Rozwoju Sztuki Intermediów w Krakowie, Kraków 2019.
- Świerkocki Maciej, Sołtysik Mariusz, *Naród zatracenia*, Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi [seria: Biblioteka Centrum Dialogu], Łódź b.r.w. [2014]; on-line: Centrum Dialogu im. Marka Edelmana, https://www.centrumdialogu.com/ebooks/narod_zatracenia/mobile/index.html [dostęp: 15.06.2023].

Bibliografia przedmiotowa

- Forecki Piotr, *Zagłada i krajobraz po Zagładzie w komiksowych kadrach*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 275–308. <https://doi.org/10.14746/pspsl.2015.25.12>
- Jarniewicz Jerzy, „Woleli opowieść o życiu”. O dwóch picture-bookach Iwony Chmielewskiej, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2002, nr 11, s. 75–86. <https://doi.org/10.18778/2299-7458.11.06>
- Kronika getta łódzkiego / Litzmannstadt Getto 1941–1944*, t. 1–5, oprac. i red. naukowa Julian Baranowski, Krystyna Radziszewska, Adam Sitarek, Michał Trębacz, Jacek Walicki, Ewa Wiatr, Piotr Zawilski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.
- Książka obrazkowa. Leksykon*, tom 1, red. Małgorzata Cackowska, Hanna Dymel-Trzebiatowska, Jerzy Szyłak, Fundacja Instytut Kultury Popularnej – Vectio Grupa Wydawnicza, Poznań 2018.
- Książka obrazkowa. Leksykon*, tom 2, red. Małgorzata Cackowska, Hanna Dymel-Trzebiatowska, Jerzy Szyłak, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2020.
- Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. Małgorzata Cackowska, Hanna Dymel-Trzebiatowska, Jerzy Szyłak, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016.
- Kupczyńska Kalina, *Haunted But Not Healed. The Holocaust in Recent Polish Comics*, [w:] *Beyond MAUS. The Legacy of Holocaust Comics*, red. Ole Frahm, Hans-Joachim Hahn, Markus Streb, Böhlau Verlag, Wien–Köln–Weimar 2021, s. 209–238. <https://doi.org/10.7767/9783205210672.209>
- Lachman Magdalena, *Jak (nie) być pisarzem. Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej*, IBL PAN – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Warszawa 2019.
- Lech Filip, Maciej Świerkocki, Mariusz Sołtysik „Naród zatracenia”, culture.pl, 6.11.2014, <https://culture.pl/pl/dzielo/maciej-swierkocki-mariusz-soltysik-narod-zatracenia> [dostęp: 27.12.2022].

- Leociak Jacek, *Dzieci Holocaustu: awers i rewers*, [w:] J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Fundacja Akademii Humanistyczna – IBL PAN, Warszawa 2009, s. 247–259.
- Lubiak Jarosław, *W poszukiwaniu straconej pamięci. Bałuty w fotografii Piotra Piluka*, „Kultura Współczesna” 2003, nr 3, s. 188–193.
- Łódź Ghetto Album. *Photographs by Henryk Ross*, wybór M. Parr, T. Prus, Wydawca: Chris Boot, Londyn 2004.
- Łódź w czasie okupacji niemieckiej na fotografiach z zasobu Instytutu Pamięci Narodowej, <https://lodz.ipn.gov.pl/pl6/aktualnosci/76276,Lodz-w-czasie-okupacji-niemieckiej-na-fotografiach-z-zasobu-Instytutu-Pamieci-Na.html> [dostęp: 20.04.2023].
- Memory of Shoah. Cultural Representations and Commemorative Practices*, ed. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, ed. collab. Maja Wójcik, cover photo Piotr Piluk, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2010.
- „Naród zatracenia” („Lost souls”), <https://mariusz-soltysik.com/projects/narod-zatracenia-lost-souls/> [dostęp: 29.11.2022].
- Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, współpr. red. Maja Wójcik, wyd. II zmien. i rozszerz., zdjęcie na okładce Piotr Piluk, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2011.
- Pawłowski Dariusz, *Fantastyczna historyczna powieść graficzna* [recenzja], „Dziennik Łódzki” 2014, nr 229 – dod. „Historia” z 2.10.2014, s. 8.
- Pietrych Krystyna, *(Re)prezentacje czy symulacje? Przestrzeń łódzkiego getta w literaturze XXI wieku*, [w:] *Geograficzne przestrzenie utekstowione*, red. Bożena Karwowska, Elżbieta Konończuk, Elżbieta Sidoruk, Ewa Wampuszyc, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2017, s. 309–330.
- Piluk Piotr, *Łódź Bałuty. Pamięć Zagłady w pejzażu miejskim*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, wyd. II zmien. i rozszerz., współpr. red. Maja Wójcik, zdjęcie na okładce Piotr Piluk, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2011, s. 233–236.
- Podolska Joanna, *Litzmannstadt-Getto. Miejsca. Ludzie. Pamięć*, Księży Młyn Dom Wydawniczy – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Radziszewska Krystyna, Wiatr Ewa, *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- Ratajczak Mirosław, *Niewidzialny patrzy* [recenzja], „Odra” 2016, nr 3, s. 109–110.
- Spólna Anna, *Niewidzialne widzialne* [recenzja], „Arterie” 2015, nr 1, s. 263–264.
- Szajnert Danuta, *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans). Część pierwsza*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 7–28. <https://doi.org/10.15290/bsl.2014.05.01>
- Szuchta Robert, *Zabawy dzieci podczas wojny jako źródło badań nad Zagładą*, [w:] *Pola wolności*, red. Alicja Bartuś, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Bankowej w Poznaniu, Oświęcim–Poznań 2020, s. 59–67.

Szyłak Jerzy, *Coś więcej, czegoś mniej. Poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016.

Szyłak Jerzy, *To ptak! To samolot! To ikonotekst! Książka – komiks – picturebook (medium czy media?)*, [w:] *Komiks i jego konteksty*, red. Izolda Kiec, Michał Traczyk, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2014, s. 11–22.

Trębacz Zofia, *Wielka Szpera w getcie łódzkim*, Żydowski Instytut Historyczny, <https://www.jhi.pl/artykuly/wielka-szpera-w-getcie-lodzkiem,386> [dostęp: 20.12.2022].

Wojtaszczyk Kuba, *Pionierskie przetwarzanie traum* [recenzja], „Bliza” 2014, nr 4, s. 104–108.

Magdalena Lachman, pracuje w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii UŁ. Jest autorką książek *Gry z „tandetą” w literaturze polskiej po 1989 roku* (2004); *Jak (nie) być pisarzem. Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej* (2019) oraz współredaktorką (razem z Pawłem Politem) pracy *(Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki po 1945 roku* (2019). Główny przedmiot jej zainteresowań naukowych stanowią literatura najnowsza i komunikacja literacka w XX i XXI wieku. Zajmuje się m.in. wpływem kultury masowej na sztukę i życie artystyczne, także komparatystyką interdyscyplinarną, a w jej ramach związkami literatury z fotografią, reklamą, komiksem, miejskością.

Dominika Nowicka, studiuje filologię polską (studia magisterskie) na Uniwersytecie Łódzkim. Jest laureatką konkursu na najlepszą pracę licencjacką z zakresu literaturoznawstwa napisaną w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii UŁ w roku akademickim 2022/2023. Naukowo interesuje ją literatura XX i XXI wieku, szczególnie ta związana z II wojną światową oraz Holocaustem. Skupia się na retoryce, estetyce i praktykach opowiadania. Bada różne formy narracyjne, także powieści graficzne pod kątem współpracy m.in. słowa i obrazu.

Joanna Bachura-Wojtasik*

 <https://orcid.org/0000-0003-3247-7420>

Allgemeine Gehsperre w opowieściach dźwiękowych. Pamięć Zagłady na przykładzie słuchowiska dokumentalnego *Oddajcie mi swoje dzieci*, czyli *Wielka Szpera* w łódzkim getcie w reżyserii Janusza Kukuły oraz reportażu radiowego Barbary Wiśniewskiej *Wielka Szpera. Zakaz wychodzenia*

Streszczenie

Artykuł został przygotowany z okazji 600-lecia Łodzi; traktuje o Wielkiej Szperze, która miała miejsce w łódzkim getcie w czasie II Wojny Światowej. Materiałem badawczym, który posłużył mi do zarysowania kontekstu badań, stała się literatura audialna/dźwiękowa o Holokauście, powstająca w Polskim Radiu Łódź od zakończenia wojny do chwili obecnej. Do jej opracowania wykorzystałam metodę analizy zawartości i treści. Z wyekscerpowanego materiału wybrałam zagadnienie

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: joanna.wojtasik@uni.lodz.pl

akcji Wielkiej Szpery i przyjrzałam się obrazowi *Allgemeine Gehsperre*, jaki wyłania się z literatury dźwiękowej. Dwie audycje dokumentalne – reportaż Barbary Wiśniewskiej *Wielka Szpera. Zakaz wychodzenia* (produkcja Radio Łódź) oraz słuchowisko *Oddajcie mi swoje dzieci, czyli Wielka Szpera w łódzkim getcie* w reżyserii Janusza Kukuły (Teatr Polskiego Radia) – omówiłam posługując się analizą treści. Naukowe rozważania o literaturze dźwiękowej o Shoah wpisuję z jednej strony w uzupełnienie luki badawczej w tym temacie, z drugiej – jako obowiązek współczesnych pamiętania o okropieństwach minionego wieku.

Słowa kluczowe: literatura audialna, reportaż dźwiękowy, słuchowisko, Wielka Szpera, Holokaust, getto w Łodzi

Allgemeine Gehsperre in Audio Narratives: Memory of the Holocaust in the Documentary Radio Play *Give Me Your Children, or Wielka Szpera in the Łódź Ghetto*, Directed by Janusz Kukuła, and the Radio Report *Wielka Szpera. Zakaz wychodzenia* by Barbara Wiśniewska

Summary

The article was prepared to mark the 600th anniversary of Łódź and addresses the *Wielka Szpera*, which took place in the Łódź Ghetto during World War II. The research material used to outline the context of the study is audio literature on the Holocaust produced by Polish Radio Łódź from the end of the war to the present. I applied content analysis to develop this study. From the collected material, I focused on the *Wielka Szpera* operation, examining the depiction of the *Allgemeine Gehsperre* as presented in audio literature. Two documentary broadcasts – Barbara Wiśniewska's report *Wielka Szpera. Zakaz wychodzenia* (Radio Łódź production)

and the radio play *Give Me Your Children*, or *Wielka Szpera* in the Łódź Ghetto, directed by Janusz Kukula (Polish Radio Theatre) – were analyzed using content analysis. This scholarly exploration of audio literature on the Shoah aims to fill a research gap in this area and, at the same time, serves as a contemporary duty to remember the horrors of the past century.

Keywords: audio literature, audio report, radio play, *Wielka Szpera*, Holocaust, Łódź Ghetto

Wprowadzenie

Już od kilku lat zajmuje mnie badawczo temat Holokaustu i jego reprezentacji w literaturze dźwiękowej powstającej w Polskim Radiu – w Studiu Reportażu i Dokumentu PR oraz w Teatrze PR, a także we wszystkich rozgłoszeniach regionalnych radia publicznego.

Literatura dźwiękowa czy audialna – zgodnie z ustaleniami Maryli Hopfinger¹ – genologicznie obejmuje takie gatunki radiowe jak słuchowisko, reportaż artystyczny i reportaż publicystyczny. Nieustannie wraca do mnie pytanie, co nowego, innego, dotąd nieodkrytego może wnieść literatura realizowana w dźwięku do badań nad Holokaustem? O jej tożsamości decyduje materia semiotyczna, w której jest realizowana, nieprzekładalna na język innego medium. Słowo artykułowane i audioscenografia audycji docierają najpierw do emocji słuchacza, a dopiero w drugiej kolejności do intelektu. Walory informacyjne i edukacyjne nagrań zdają się być poprzedzone nieobojętnością odbiorcy poruszonego wagą tematu bądź „spotkaniem” z głosem prawdziwego bohatera, świadka wydarzeń, który przeszedł piekło, a ono naznaczyło jego osobowość siłą, mądrością, otwartością na Innego.

Tekst artykułu przygotowałam na wyjątkową okazję, by uczcić 600-lecie miasta Łodzi, miasta wielu kultur i wielu religii. Dla mnie miasta, w którego DNA wpisana jest żydowskość i wielkie dziedzictwo kulturowo-architektoniczne, jakie pozostawiła społeczność wyznania mojżeszowego. Aspekt naukowy pozostaje dla mnie priorytetem podczas opracowywania zagadnień dotyczących literatury dźwiękowej o Holokauście, ale rezonuje we mnie także potrzeba nieustannego przywoływania minionej, tragicznej historii, upamiętniania wszelkich śladów Zagłady, ocalania od zapomnienia przeszłości łódzkich Żydów i łódzkiego getta. Jest we mnie obawa, że kiedy ostatni świadkowie „osierocą” nas, ludzie zubożeją i wyprą ze świadomości niewygodne prawdy, dlatego – choć brzmi to górnolotnie – misją artystów tworzących w materii dźwiękowej jest rejestrowanie każdej pojedynczej

¹ Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 131–163.

historii i świadectwa Zagłady, a zadaniem badaczy różnych dyscyplin – wykorzystywanie dostępnych metodologii i narzędzi do uzupełniania oraz wzbogacania nauk humanistycznych i społecznych o deskrypcję audialnych tekstów dotyczących Holokaustu.

W dalszej części artykułu, posługując się metodą analizy treści, przyjrzę się dwóm przykładom literatury dźwiękowej, dotyczącym jednego z najistotniejszych wydarzeń w dziejach łódzkiego getta, Wielkiej Szpery. Będą to: słuchowisko dokumentalne *Oddajcie mi swoje dzieci, czyli Wielka Szpera w łódzkim getcie* w reżyserii Janusza Kukuły², które powstało na podstawie książki Marka Millera *Wielka Szpera*; oraz reportaż radiowy Barbary Wiśniewskiej *Wielka Szpera. Zakaz wychodzenia*³. By czytelnik nie miał poczucia przypadkowego wyboru audycji, ich omówienie poprzedzę opracowaniem literatury dźwiękowej o Shoah, jaka powstawała w rozgłośni Polskiego Radia Łódź od zakończenia wojny do czasów obecnych przy wykorzystaniu metody analizy zawartości i treści⁴.

Literatura audialna o Zagładzie w Polskim Radiu Łódź na przestrzeni lat 1945–2023 – zarys problematyki

Kwerendę audycji – słuchowisk i reportaży o Holokauście – jaką przeprowadziłam w rozgłośni Radia Łódź, trudno nazwać satysfakcjonującą i dostarczającą rzetelnych danych do opracowania. Rozgłośnia regionalna w Łodzi, jako jedyna chyba z szesnastu rozgłosni regionalnych w Polsce, nie posiada archiwum dźwiękowego ani skatalogowanej fonoteki, stąd też dotarcie do wszystkich nagrań i ustalenie dat ich powstania okazało się niemożliwe. W związku z tym nie mogłam ustalić, jaka była zależność między rokiem realizacji audycji, a ich ilością na przestrzeni lat. Wysłuchałam ponad 120 audycji, do których dotarłam dzięki pomocy i uprzejmości pani Barbary Pawłowskiej z Działu Programu Polskiego Radia Łódź.

2 Słuchowisko zrealizowane w 2023 roku z okazji Międzynarodowego Dnia Pamięci o Ofiarach Holokaustu. Adaptacja i reżyseria: Janusz Kukuła; realizacja akustyczna: Agnieszka Szczepańczyk; opracowanie muzyczne: Agnieszka Szczepańczyk; kierownictwo produkcji: Beata Jankowska. Obsada: Ewa Kania, Anna Figura, Dorota Landowska, Barbara Zielińska, Andrzej Ferenc, Szymon Kuśmider, Robert Czebotar, Tomasz Marzecki, Zbigniew Suszyński.

3 Reportaż najprawdopodobniej z 2004 roku zrealizowany w PR Łódź.

4 Zob. więcej na temat badania literatury audialnej w konfrontacji centrum – peryferia (Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia oraz Teatr Polskiego Radia – Warszawa a rozgłośnie regionalne) J. Bachura-Wojtasik, *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, t. 42, nr 4, s. 795–822. <https://doi.org/10.1080/01439685.2022.2041306>

Wśród nich zdecydowaną większość stanowią reportaże i szeroko rozumiane audycje dokumentalne, odnaleźć można jedynie pojedyncze słuchowiska⁵ poświęcone Holokaustowi. Audycje rozgłośni łódzkiej mają w większości charakter publicystyczny, informacyjny, sprawozdawczy, edukacyjny, niewiele jest utworów nastawionych na wydobywanie funkcji estetycznej. Wyróżniłam dwie kategorie, które zamieszczam w tabeli poniżej (tabela 1): typy wątków i tematów oraz ich realizacje wzbogacone o przykładowe tytuły audycji. Pierwsza wyróżniona przeze mnie kategoria powinna pozostać niezmienna. Jest kategorią stabilną, scala zróżnicowane wątki, wartości, zjawiska, które z kolei uzależnione są od interpretacji odbiorcy i mogą się zmieniać, podlegać uzupełnieniom w zależności od poszukiwań słuchacza. Innymi słowy: realizacje wątków i tematów to konfiguracja repertuarów badań, tropów, hierarchii wartości, sposobów problematyzacji zagadnień. Oczywiście wzajemne relacje między bardziej stabilnymi typami tematów i wątków – oraz zmiennymi ich realizacjami – są złożone i z pewnością wymagają odrębnego opracowania, na które nie ma miejsca w niniejszym artykule, bowiem inny jest jego charakter i cel.

Tabela 1. Typy wątków i tematów oraz ich realizacje poruszane w reportażach radiowych i audycjach dokumentalnych o Żydach i Holocaustie zrealizowanych w rozgłośni regionalnej Polskiego Radia – w Radiu Łódź – w latach 1950–2020.

Typy wątków i tematów	Realizacje wątków i tematów	Tytuły reportaży radiowych (wybrane)
OSOBY	Jankiel Adler Helena Bergson Abram Cytryn Marek Edelman Guta Goldstein Henryk Grynberg Jankiel Herszkowicz Jan Karski Abram Koplowicz Rywka Lipszyc Arnold Mostowicz Oskar Schindler Seweryna Szmaglewska Ślepy Maks Tova Ben Zwi Leon Weintraub	„Jan Karski. Ostatni kurier Polski” Wojśław Rodacki „Aleja Abrama Cytryna” Barbara Wiśniewska „Ballada o ślepym Maksie” Joanna Sikorzanka „Świat z Markiem Edelmanem” Barbara Wiśniewska „Docent” Kamila Litman „Dyptyk o Jankielu Adlerze” Krystyna Namysłowska „Nigdy nie wolno tracić nadziei” Barbara Wiśniewska „Powiew kartek – to ja” Joanna Sikorzanka „Salon” Jarosław Warzecha „Arnold Mostowicz – aleja” Barbara Wiśniewska „Seweryna Szmaglewska” Tadeusz Gicgier „Dom przy Parkowej” Tadeusz Gicgier „Obrazy mojej młodości” Kamila Litman

5 Między innymi *Namiestnik* Rolfa Hochhuta, reż. Feliks Żukowski. Nagranie pochodzi z 1966 r.

Tabela 1. (c.d.)

Typy wątków i tematów	Realizacje wątków i tematów	Tytuły reportaży radiowych (wybrane)
SPECYFIKA GETTA ŁÓDZKIEGO	Kronika getta łódzkiego Obóz romski Getto w kolorowych przeźroczach	„Pokochać Łódź – szlakiem Litzmannstadt Getto” Barbara Wiśniewska „Pytam, więc jestem” Joanna Sikorzanka „Rozmowy o historii” Barbara Wiśniewska „Slajdy Waltera Geneweina” Barbara Wiśniewska „Szpital im. H. Wolf” Barbara Wiśniewska „Wielka Szpera” Barbara Wiśniewska „Życie w okupowanej Łodzi” Barbara Wiśniewska „Getto w getcie” Barbara Wiśniewska
MIEJSCA ZAGŁADY	Auschwitz Chełmno nad Nerem	„Obozisk zagładki” Joanna Sikorzanka „W drodze do Delf” Barbara Wiśniewska
WIODĄCE MOTYWY	Dzieci Fotografie Guziki Karteczki w wagonach bydłęcych Most	„Dzieci z łódzkiego getta” Barbara Wiśniewska „Kiedy człowiek był numerem” Zbigniew Korzeniowski, U. Mikołajczyk „Most z widokiem” Barbara Wiśniewska „Fotografie Henryka Rossa” Barbara Wiśniewska „Guziki z getta” Barbara Wiśniewska „Karteczki” Barbara Wiśniewska
ŚWIADECTWA	Świadectwa/zwierzenia o charakterze oral history, dokumentujące przeszłość getta i obozów	„Kiedy inni świętowali zwycięstwo” Józef Wojcieszczyk „Po latach mi się śniło” Joanna Sikorzanka „Słownik polsko-hebrajski” Joanna Sikorzanka
KULTURA, RELIGIA I TRADYCJA ŻYDOWSKA	Chanukija Cmentarz żydowski Kadisz	„Linat Orchin” Barbara Wiśniewska „Listy o Zagładzie – listy o miłości” Joanna Sikorzanka „Ostatnia droga Łodzermensa” Wojśław Rodacki „Śladami mniejszości żydowskiej” Barbara Wiśniewska „Świat pięknej Europy” Joanna Sikorzanka
POSZUKIWA- NIA ŚLADÓW ŻYDOWSKICH (MIEJSCA)	Piotrków Trybunalski Tomaszów Mazowiecki Tuszyn	„Ulica Pasterska” Barbara Wiśniewska „Piotrkowskie mury” Grażyna Papier „Tuszyn – poszukiwanie mitu” Krystyna Namysłowska
UROCZYSTO- ŚCI ROCZNI- COWE	Rocznice obchodzone na żydowskim cmentarzu Promocje książek	„Gwizd życia” Barbara Wiśniewska „Księga Boga rzucona na ziemię” Joanna Sikorzanka
POMOC ŻYDOM	Pomoc Polaków ofiarowana Żydom	„Oni im pomagali” Franciszek Lewandowski „Z getta na wolność” Franciszek Lewandowski

Źródło: opracowanie własne.

Łódzkie getto i warunki życia łódzkich Żydów w literaturze dźwiękowej PR Łódź

Dominantą literatury dźwiękowej, realizowanej w łódzkiej rozgłośni radiowej, jest funkcja informująca i porządkująca fakty, omawiająca genocyd. Wysłuchane nagrania pozwoliły na zaprezentowanie krótkiego rysu historyczno-informacyjnego o łódzkim getcie i warunkach życia łódzkich Żydów. Wszystkie zawarte w nim informacje są odbiciem faktów przekazywanych w analizowanych materiałach radiowych.

Należy zauważyć, że temat zaczął szerzej funkcjonować w przestrzeni publicznej dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych. Warto odnotować, że w okresie powojennym o getcie łódzkim i Holokauście chętniej pisały ośrodki zagraniczne niż polscy historycy. Złożyło się na to wiele powodów, jak choćby ówczesna sytuacja polityczna, ale też zmienione oblicze Łodzi, która po wojnie straciła poniekąd swoją tożsamość oraz swój wielonarodowy i wielokulturowy charakter.

Literatura historyczna i naukowa na temat getta łódzkiego jest bardzo bogata. Można w niej odnaleźć wszystkie najważniejsze fakty związane z funkcjonowaniem dzielnicy zamkniętej oraz transportami Żydów do obozów zagłady. Nie zarejestrowałam, by audycje radiowe poszerzały znacząco odkryte i poznane już fakty. Niemniej jednak audycje dokumentalne i reportaże krążą wokół pewnych wątków, eksplorują je, zarysowują podstawowe zjawiska związane z tematem. Warto je przytoczyć.

Łódź była drugim co do wielkości, zaraz po Warszawie, skupiskiem ludności żydowskiej; zamieszkiwało ją ok. 230 tys. Żydów. Decyzja o utworzeniu getta zapadła w grudniu 1939 r. i miało to być pierwsze getto na ziemiach włączonych bezpośrednio do Rzeszy, co wielokrotnie podkreśla często występujący w dokumentach Julian Baranowski. Wysiedlenia mieszkańców na teren getta (w skład którego wchodziła dzielnica Bałuty, Stare Miasto i zaniedbany Marysin) trwały od stycznia do kwietnia 1940 r., wtedy też teren został zamknięty, ogrodzony płotem i drutami kolczastymi. Ostateczna likwidacja getta nastąpiła w sierpniu 1944 r., było to zatem najdłużej funkcjonujące getto i pod wieloma względami „wyjątkowe”, o czym przekonują autorzy i bohaterowie nagrań. Najsilniejszy wpływ na mieszkańców wywarły tragiczne warunki życia, szerzące się choroby i epidemia tyfusu, ciasnota (na terenie 4 km kwadratowych gnieździło się ponad 200 tys. osób), brak możliwości ucieczki, fale deportacji, głód i praca, która teoretycznie miała prowadzić do wolności. Należy podkreślić, na co wielokrotnie w nagraniach zwracają uwagę przede wszystkim ocaleni bohaterowie audycji, że getto łódzkie było miejscem hermetycznie zamkniętym, z którego nie można się było wydostać. Znajdowało się na terenie inkorporowanym do Rzeszy, stało się miejscem izolacji Żydów, kontakty ze stroną aryjską praktycznie nie istniały, niemożliwa była z niego ucieczka. Nawet drobny szmugiel jedzenia odbywał się tylko na początku istnienia getta.

Mordechaj Chaim Rumkowski od 1939 do 1944 roku, a więc do ostatecznego zlikwidowania getta, pełnił w nim, z nadania niemieckiego okupanta, funkcję przewodniczącego Łódzkiego Judenratu, Przełożonego Starszeństwa Żydów. Postać ta przez jednych uznawana jest za wojennego przestępcę, kolaborującego z faszystami i wykorzystującego swoją pozycję do czerpania prywatnych korzyści, przez innych – za uczciwego zarządcę, polityka, który wiele wysiłku włożył w to, żeby getto łódzkie trwało najdłużej w Europie. Wśród badaczy Holocaustu nigdy nie będzie pełnej zgody co do oceny tej postaci. Mówi się o nim w audycjach wiele, zwłaszcza o jego prymitywnym zachowaniu, prostactwie, śmieszności. Nazywany był pogardliwie „królem getta”, produkowano znaczki pocztowe z jego wizerunkiem, zaprojektowano pieniądze gettowe z twarzą Rumkowskiego, zwane „rumkami” lub „chaimkami”. Od swoich podwładnych wymagał bezwzględного posłuszeństwa. W gruncie rzeczy, przekonują historycy i przewodnicy łódzcy, był osobą w pełni posłuszną Niemcom i nie miał możliwości przeciwstawienia się im⁶.

W programach radiowych kilkakrotnie podkreślony został fakt przymusowych wsiadnięć do getta 20 tys. Żydów z Europy Zachodniej w 1941 r. Sytuacja lokalowa była wręcz dramatyczna. Zamknięto wtedy m.in. szkoły, zamieniając je na zbiorowe kwatery dla nowych mieszkańców. Wśród Żydów z Europy Zachodniej przeżywały osoby starsze i bardzo dobrze wykształcone, przyzwyczajone do życia na wysokim poziomie. Znikomy procent tych Żydów przeżył; nie wytrzymali zderzenia z warunkami w getcie, pierwsi też byli kierowani do unicestwienia jako nienadający się do pracy w resortach.

Na początku 1941 r. zakończono budowę obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem. Jako pierwsi zostali w nim pozbawieni życia Żydzi z okolicznych miasteczek oraz Romowie z podobozu w Litmannstadt Getto, o czym opowiada jeden z reportaży (*Getto w getcie*). W 1942 deportowano i zagazowano w obozie kilkadziesiąt tysięcy mieszkańców getta, których uznano za niezdolnych do pracy. Po straconych osobach zostały rozmaite przedmioty: ubrania, buty, pościel itp. Zostały one wykorzystane i przerobione na nowe rzeczy w resortach getta.

6 O Rumkowskim pisali m.in.: H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przekł. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 2022 (wyd. kolejne); P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przekł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007. Rumkowski stał się też bohaterem powieści: L. Epstein, *Król żydowski*, przekł. K. Petecka-Jurek, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2000; S. Sema-Sandberg, *Biedni ludzie z miasta Łodzi*, przekł. M. Kalinowski, konsultacja językowa jid. M. Polit, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012; A. Bart, *Fabryka muchołapek*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2008. A. Bart na podstawie powieści przygotował również scenariusz słuchowiska i wyreżyserował je (wcześniej spektaklu teatralnego wystawianego na scenie Teatru Nowego); zob. J. Bachura-Wojtasik, *Pamięć w literaturze (audialnej) na przykładzie słuchowiska „Fabryka muchołapek” Andrzeja Barta*, [w:] *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, red. J. Bachura-Wojtasik, N. Kowalska-Elkader, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, s. 175–189.

Przez cały okres funkcjonowania getta najstraszniejszy dla mieszkańców był wszechobecny głód. Bohaterowie mówią o bardzo niskich racjach żywnościowych, o fatalnej jakości produktów, ale podkreślają jak ważna była wtedy praca, bo zapewniała prawo do resortowej zupy, której najcenniejszym składnikiem były kartofle (*Świat pięknej Europy*).

Ostatni etap wysiedleń, często i szeroko poruszany w audycjach, przypadł na wrzesień 1942 r., kiedy Niemcy zażądali od Rumkowskiego wydania wszystkich dzieci do 10 roku życia i starców powyżej 65 roku życia. Od zarządzonego wówczas zakazu opuszczania domów – *Allgemeine Gehsperrę* – nazwano ten okres „Wielką Szperą” i stał się on najtragiczniejszym wspomnieniem w relacjach bohaterów nagrań, którzy przeżyli pobyt w łódzkim getcie. Przeszukiwaniem pomieszczeń, wyciąganiem dzieci, odbieraniem ich rodzicom początkowo miała zająć się żydowska Służba Porządkowa, ale tragizm tej sytuacji, niemożność zapanowania nad emocjami spowodowały, że do akcji wkroczyła niemiecka policja, by przyspieszyć wywózkę. Szpera zmieniła charakter getta.

Litzmannstadt-Getto „sprzed Szpery” i „po Szperze” w reportażu *Wielka Szpera. Zakaz wychodzenia Barbary Wiśniewskiej*

Reportaż, mimo konkretnego tytułu, nie odnosi się wyłącznie do tego jednego wydarzenia w życiu getta, jakim była Wielka Szpera. Audycja z udziałem Huberta Rogozińskiego⁷ Juliana Baranowskiego⁸, Zbigniewa Janeczka⁹ opowiada o historii Litzmannstadt-Getto, zagładzie jego mieszkańców, akcji „Wielka Szpera”, zakazie wychodzenia z domów oraz wywozie do obozu w Chełmnie nad Nerem dzieci i ludzi starszych, chorych, o znalezionych slajdach Geneweina i stykówkach zdjęć. Audiodokument¹⁰ Wiśniewskiej ma charakter informacyjny, najistotniejsze zdaje się być w nim przekazanie wiedzy na temat historii getta. Na drugim planie pozostaje dbałość o formę artystyczną audycji, jej fabularną strukturę, czy o audioscenografię i oprawę dźwiękową, co z kolei będzie charakteryzować słuchowisko *Oddajcie mi swoje dzieci...* w reżyserii Janusza Kukuły.

Wielka Szpera stanowiła wewnętrzną cezurę w życiu getta, które po tej okrutnej akcji zmieniło się całkowicie. Przekształcone zostało w wielki, rygorystycznie

⁷ Przewodnik

⁸ Archiwista, autor książek o getcie.

⁹ Wydawca, fotografik.

¹⁰ Inaczej reportaż radiowy, reportaż dźwiękowy. Termin coraz powszechniej stosowany przez praktyków i teoretyków gatunku, związany niewątpliwie ze zwrotem audiocentrycznym w kulturze współczesnej.

zarządzany obóz pracy, „produkującą taśmowo fabrykę”¹¹, która dostarczała towary na rynek niemiecki i pracowała na rzecz gospodarki wojennej III Rzeszy. Rumkowski, główny pośrednik między żydowską administracją a władzami niemieckimi, był przekonany, że Żydzi pozostaną bezpieczni tak długo, jak długo będą potrzebni niemieckim okupantom. Powoływano więc do życia warsztaty produkcyjne, tak zwane resorty (szopy), zapewniające pracę, a tym samym chroniące ludzi przez długi czas przed wywózką do obozów śmierci. Ani w omawianym reportażu, ani w wielu innych dostępnych odbiorcy tekstach kultury i artykułach naukowych nie ma jednoznacznej oceny postawy Rumkowskiego i trudnej historii przewodniczącego łódzkiego getta.

Formalnie reportaż organizuje drobny zabieg dźwiękowy, jakim jest odgłos spuszczonej migawki w aparacie fotograficznym, oddzielający poruszane przez bohaterów wątki i zagadnienia. Rozpoczęcie nowych tematów jest efektem przeglądania starych fotografii dokumentujących życie mieszkańców i ważnych miejsc, jak ulice, mosty, szpital. Warto nadmienić, iż esencjonalność zdjęć, a jednocześnie ich fragmentaryczność i wpisana w nie emocjonalność stanowią bardzo ważny ślad utrwalający świadectwo minionej „epoki pieców”. Stanowią one też nierzadko punkt wyjścia do organizacji różnych tekstów kultury, upamiętniających Shoah¹². Spust migawki otworzył w reportażu między innymi temat Wielkie Szpery. W głosie rozmówców słychać spontaniczne ciężkie westchnienia, oznaczające wewnętrzny trud konfrontacji z wagą tematu. Określenie to odnosi się do dramatycznych zdarzeń, jakie wydarzyły się między 5 a 12 września 1942 roku, gdy Niemcy wywieźli z getta ponad 15 tysięcy Żydów, przede wszystkim osób, jakie uważali za „nieproduktywne”, które nie były w stanie pracować (ludzie starsi powyżej 65. roku życia, chorzy i dzieci do 10 lat) do obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem. Oni byli gettu niepotrzebni, stanowili „element zbędny”, co podkreśla jeden z bohaterów reportażu. Szperę poprzedziło jedno z najbardziej znanych przemówień na świecie, przemówienie Rumkowskiego na placu strażackim, wzywające do oddania dzieci: „Ofiara z dzieci i starców jest konieczna” – mówił. – Ja muszę przeprowadzić tę krwawą operację. Muszę poświęcić członki, by ratować ciało. Muszę odebrać wam dzieci, bo inaczej inni zginą wraz z nimi”¹³.

Na zdjęciach, mówi rozmówca, widać swego rodzaju pośpiech Niemców, by transport przebiegał jak najszybciej. Oprawcy obawiali się interwencji rodziców wywożonych dzieci. Fotografie przedstawiają kobiety, które za wszelką cenę chcą

¹¹ T. Majewski, *Litzmannstadt Ghetto*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca red. M. Wójcik, wyd. II, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011, s. 128.

¹² Zob. J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 133–145.

¹³ Zob. J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto. Miejsca – ludzie – pamięć*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 153–161.

ratować swoje dzieci, są odpychane przez żydowskich policjantów. Była to okrutna akcja wymierzona w całe społeczeństwo zamieszkujące getto. Opieka nad dziećmi w łódzkim getcie – podkreślał bohater reportażu – była lepsza niż w warszawskim, więc z pewnością wydarzenia uderzyły bardzo mocno w samego Rumkowskiego, już przed wojną skoncentrowanego na pomocy dzieciom. To w końcu Rumkowski stworzył w Helenówku sierociniec. Sposób przeprowadzania szperry pozostawił w mieszkańcach traumatyczne wspomnienia. I właśnie na wspomnieniach pojedynczych osób, świadków wydarzeń, tych, którzy doświadczyli Wielkiej Szperry koncentruje się słuchowisko dokumentalne *Oddajcie mi swoje dzieci, czyli Wielka Szpera w łódzkim getcie* w reżyserii Janusza Kukuły. Bezpośredniość doświadczeń ocalałych i intymność ich wypowiedzi poruszają do głębi.

Wspomnienia świadków Wielkiej Szperry w słuchowisku polifonicznym *Oddajcie mi swoje dzieci, czyli Wielka Szpera w łódzkim getcie* w reżyserii Janusza Kukuły

Słuchowisko *Oddajcie mi swoje dzieci, czyli Wielka Szpera w łódzkim getcie* powstało na podstawie książki Marka Millera *Wielka Szpera*, składającej się z dwudziestu ośmiu wywiadów z bohaterami, przeprowadzonych przez Piotra Weycherta i Marka Millera. W sumie wywiadów było dziewięćdziesiąt jeden. Należy dodać, że publikacja jest efektem współpracy trójki łodzian: Mirosława Kulisia, Piotra Weycherta i Marka Millera. Powstała *pro publico bono*, z myślą o zbudowaniu pomnika ku pamięci ofiar Wielkiej Szperry.

Metoda polifonicznej powieści dokumentalnej, wypracowana przez Marka Millera w Laboratorium Reportażu¹⁴, została wykorzystana także przy powstaniu książki *Wielka Szpera*. Kukuła, poddając książkę radiowej adaptacji, również trzymał się wielogłosowości, dostosowując ją do potrzeb teatru wyobraźni.

Metoda ta polega – wyjaśniają jej twórcy – na podążaniu za głosem chóru świadków. Jeśli mówią oni o czymś dużo, to i w tekście o tym dużo. Jeśli oni mało, to i w tekście mało. Nie powtarza się relacji, jeśli nie wnoszą one niczego nowego. Wykorzystuje się tylko te, które poszerzają lub pogłębiają temat. Powstaje w ten sposób kondensacja zbiorowego doświadczenia. Wydarzenia, za którymi podążamy, pokazuje się z wielu punktów widzenia, aby osiągnąć ich wielopłaszczyznową panoramę. Autor

¹⁴ W 1999 roku Marek Miller wraz ze studentami rozpoczął w Laboratorium Reportażu na Uniwersytecie Warszawskim wieloletni projekt „Europa według Auschwitz”. Celem było stworzenie kroniki obozu opartej na relacjach ponad 3 tys. więźniów i zeznań oprawców. W 2009 roku ukazała się pierwsza część tej kroniki zatytułowana *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2009.

tekstu decyduje, kto mówi pierwszy, kto drugi, a kto trzeci. Kto opowiada długo, a kto krótko. Jest odpowiedzialny za wizję utworu jako całości¹⁵.

Dramaturgia słuchowiska rządzi się swoimi prawami i dlatego też wiele wypowiedzi świadków nie zostało wykorzystanych. Słuchowisko w pewnym sensie stanowi zaledwie wypisy z książki Millera, ale Kukuła jako autor adaptacji i reżyser zadbał o to, by wybrane wypowiedzi świadków i skondensowana treść utworu radiowego jak najpełniej i najszerzej opisywały omawiane wydarzenie. Przefiltrowanie wypowiedzi przez autorski punkt widzenia oraz operowanie subtelną audio-scenografią, podkreślającą specyfikę materii tej opowieści, emocjonalnie angażując odbiorcę i powodując tym samym, że opowiadana historia staje się mu bliska. Jest to warunek niezbędny do upowszechniania wiedzy o Shoah i docierania z nią do osób, dla których II Wojna Światowa i zagłada Żydów stają się coraz bardziej odległe czasowo. Bezosobowe referowanie faktów nie jest w stanie zainteresować słuchacza tak mocno, jak robi to artystyczna opowieść, kompozycyjnie przemyślana i rozpisana na głosy. Kukuła bazował głównie na wypowiedziach kilku osób, które przeplatały się ze sobą, niekiedy też reżyser decydował o połączeniu kilku kwestii w jedną i oddaniu jej aktorowi. Nie zawsze też kwestie kobiety wypowiada kobieta i odwrotnie. Zestawiając tekst książki i słuchowiska ustaliłam, że fabułę słuchowiska budują wypowiedzi takich osób, jak: Tunia Chawiwa, Rachela Grynfeld, Gerszon Szapira, Eliezer Grynfeld, Hanka Grossman, Mendel Tron, Etki Daum, Miriam Harel, Leja Weissberger, Józef Zelkowicz, Henryk Francuz, Dziunia Dublin, Oskar Rosenfeld, Ruth Eldar, Moshe Zilbar, Jutta Bergman, Michał Mosze Chęciński, Lili Mejtal, Sara Selver-Urbach, Sara Zyskind, Miriam Cohen. W słuchowisku nie padają dane personalne, nazwiska osób ocalałych. Istotą tej opowieści nie jest „kto”, ale „co, o czym” i „jakimi słowami” mówi. Słowa przesądzają o prawdzie tej opowieści. Utwór przynosi wiedzę o historii i ludzkich doświadczeniach, niekoniecznie będąc wiernym zapisem rzeczywistości i portretowanego świata. Specyfiką radiowego teatru dokumentalnego nie jest jednak dokumentacja, lecz autorska interpretacja rzeczywistości, to, co scenarzysta (tu autor adaptacji) i reżyser robią z tymi faktami. Miller w swojej książce nie podaje także opisu rzeczywistości, ale dąży i zbliża się do prawdy. Tak jest zawsze w przypadku sztuki, która nigdy nie będzie obiektywną syntezą rzeczywistości. Magdalena Wichrowska w odniesieniu do filmu dokumentalnego zauważyła, że odbiorca ma do czynienia z kreacją człowieka, prezentującą jakiś zamysł i twórczy koncept realizowany przez zespół ludzi¹⁶. W przypadku

¹⁵ M. Kuliś, M. Miller, P. Weychert, *Posłowie*, [w:] *Wielka Szpera. Na podstawie rozmów przeprowadzonych przez Piotra Weycherta i Marka Millera oraz innych źródeł*, Wydawnictwo Westa-Druk, Łódź 2023, s. 188.

¹⁶ Zob. M. Wichrowska, *Szukając prawdy. Problem poetyki w polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014, s. 8.

Wielkiej Szpery Millera oraz słuchowiska *Kukuły* można wskazywać różny stopień związków z rzeczywistością, jednak niewątpliwie oba utwory wyposażone są w filtr autorskiej interpretacji, przejawiającej się choćby w wyborze materiałów dokumentalnych, wywiadów, głównej linii fabularnej. Radiowa opowieść o *Wielkiej Szperze* przenosi słuchacza w inny świat doświadczeń zmysłowych, uruchamiając przede wszystkim zmysł słuchu i wyobraźnię, dostarcza mu ważnej wiedzy, być może rzuca też nowe światło na kwestie już znane.

Struktura opowieści *Oddajcie mi swoje dzieci...* prezentuje *Wielką Szperę* jako proces, w którym napięcie budują kolejno następujące po sobie sceny obudowane klamrą kompozycyjną. Otwarcie i zakończenie teatru należy do narratora, wprowadzającego w klimat Łodzi międzywojennej, jej wielokulturowości i wreszcie niemieckiej okupacji. Narrator kończy następującymi słowami wieńczącymi słuchowisko:

Następuje ostatni akt dramatu – likwidacja getta, ostateczna klęska wizji i planów Rumkowskiego. W czerwcu 1944 roku rozpoczyna się ostateczne wywożenie mieszkańców getta do obozu śmierci w Chełmnie nad Nerem. Pozostała ludność getta (około 72 tysięcy) Niemcy ekspedują do Auschwitz. Prezes żegnany osobiście przez Biebową na stacji Radegast wchodzi do wagonu jadącego do Auschwitz-Birkenau – koniec Ghetta Litzmannstadt – koniec Rumkowskiego¹⁷.

Kukuła zdecydował się na tradycyjny schemat budowania dramaturgii w dziele. Do aktu pierwszego można zaliczyć krótką prezentację bohaterów, bez nazwisk, bez danych osobowych, informując, iż są to ocalali z getta. Akt drugi następuje bardzo szybko. Słuchacz zostaje wciągnięty jako widz, a może i nawet świadek dramatycznych wydarzeń, których dynamika jest niezwykle intensywna:

Ja to na własne oczy widziałem, bo pracowałem w szpitalu naprzeciwko. Patrzyłem przez okno, widziałem, jak wyrzucają te dzieci i słyszałem ten dźwięk – bach, bach, bach. Spadają dzieci, widzę jedno za drugim. Chore, małe, niemowlęta. Tam znajdowała się klinika położnicza, a więc również dzieci, które się dopiero urodziły. Oni wyrzucali te dzieci z czwartego piętra do aut.

Dopiero po kilku przejmujących scenach słysząc wypowiedź kobiety, Etki Daum¹⁸ (w słuchowisku nie pada jej nazwisko), która objaśnia, z czym tak naprawdę słuchacz ma do czynienia. Następuje odwołanie do Obwieszczenia Prezesa

¹⁷ Cytaty pochodzą ze słuchowiska. Są one tożsame z cytatami w książce M. Millera.

¹⁸ Fragment z książki Elżbiety Cherezińskiej, *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum*, Zysk i S-ka, Poznań 2008. Książka powstała na podstawie kopii maszynopisu sporządzonego przez Etkę Daum po wojnie.

nr 391 o zakazie opuszczania domów od godziny 17.00. Mówi też o samym Rumkowskim, jego widocznej fizycznej przemianie. Szczegółowa relacja z tego, co działo się na placu strażackim wraz z zacytowanymi fragmentami przemówienia Rumkowskiego poprzedzają wspomnienia ludzi, którzy zapamiętali szefa getta z tamtego dnia, a także ich pierwsze niezwykle emocjonalne reakcje na słowa Przełożonego Starszeństwa Żydów. Napięcie mocno wzrasta, bowiem odbiorca słyszy opisy, wszystkie niezwykle dramatyczne, załadowywania dzieci na wozy. I zdawać by się mogło, że już nic gorszego wydarzyć się nie może, ale to złudne przekonanie, bowiem za moment następuje kolejny zwrot akcji: „Ze wzmoczoną siłą dotarły do nas szokujące fakty. Zaczęto odnajdywać martwe niemowlęta i dzieci ukryte w przeróżnych schowkach, owinięte szmatami. Nie przeżyły, bo ich rodzice zostali zabrani lub zabici w czasie »akcji«, a nikt inny nie wiedział nic o tych ukrytych dzieciach”¹⁹. I dopiero po nim emocje ulegają stopniowemu wyciszeniu. Refleksja bohaterki o katach, którzy sami byli ojcami, którzy chodzili do kościoła, zapalali choinki w Wigilię, myśląc o Synu Bożym, wprowadza w akt ostatni. Mowa jest w nim o sierotach, które pozostały w getcie po Wielkiej Sziperze i o apelu Rumkowskiego, by je przygarnąć, co faktycznie miało miejsce. Samego Rumkowskiego „jakby pochłonęła ziemia”. Musiał to być dla niego ogromny cios, psychicznie prawdopodobnie nie do udźwignięcia.

Przejęcia pomiędzy scenami i aktami są naturalne, zazębiają się, wynikają z siebie wzajemnie. To z pewnością zasługa adaptatora i reżysera, który bardzo świadomie wybierał wypowiedzi świadków konstruujących dramaturgię utworu.

Istotą i specyfiką radiowych opowieści jest audialność, oralność, dźwiękowość stanowiąca o ich szczególnym charakterze. 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 elementów audioscenograficznych. W przypadku tematu Zagłady akt twórczy pozostaje w stałym zagrożeniu popadnięcia w kicz i nadmierny patetyzm przez wzgląd na brzemień Shoah. Dobór adekwatnych środków ekspresji do warstwy narracyjnej jest zatem dla twórcy dużym wyzwaniem. Słuchowisko *Oddajcie mi swoje dzieci, czyli Wielka Szpera w łódzkim getcie* rozgrywa się w sferze słów, stanowiąc przykład słuchowiska logocentrycznego²⁰, towarzyszy mu niezwykle wymowny realizacyjny ascetyzm, wypowiedzi świadków prezentowane w ciszy.

Polifonii wypowiedzi towarzyszą jedynie: powracające regularnie w audycji tykanie starego zegara, odmierzające upływ czasu i historii oraz minorowa muzyka, stanowiąca element amplifikacji napięcia.

¹⁹ Cytat pochodzi z audycji.

²⁰ J. Bachura, *Odśłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 51–58.

W realizacji tego słuchowiska ważna jest cisza, pozostaje ona czynna znaczeniowo. Celowo wypowiedziom świadków w zdecydowanej większości nie towarzyszą dodatkowe dźwięki. Dorota Głowacka w tekście poświęconym estetyce pamięci o Zagładzie podkreślała, iż: „Nie możemy pominąć faktu, że w literaturze i sztuce Holocaustu oraz w dziennikach i wspomnieniach z Zagłady cisza jest również najsilniej oddziałującą figurą retoryczną, figurą wzniosłości [...]”²¹. Cisza ma również głęboką wartość semantyczną dla audialnych dróg wyrażania treści i emocji.

Zakończenie

Omówione dwa teksty kultury dźwiękowej dotyczące tak ważnego zdarzenia z 1942 roku z Litzmannstadt-Getto, a wciąż jeszcze za mało identyfikowanego przez Łódzian, zostały zaprezentowane w kontekście literatury audialnej o Zagładzie powstającej w Radiu Łódź na przestrzeni wielu lat. Zdaję sobie sprawę, że artykuł ma charakter bardziej eseju naukowego niż prezentacji rezultatów badań. Jego istotą jest jednak zwrócenie uwagi na teksty kultury, które do dziś nie doczekały się należytego opracowania naukowego. Literatura dźwiękowa powstająca w radiu od zawsze pozostawała w cieniu literatury drukowanej, filmu, teatru scenicznego. Być może w czasach tzw. zwrotu audiocentrycznego, w czasach, gdy ludzie słuchają coraz więcej nie tylko muzyki, ale także form, w których słowo mówione odgrywa ważną rolę, ma szansę się to zmienić. Audialne opowieści wciąż czekają na rzetelne naukowe opracowania. Siłą audiodokumentów o Zagładzie jest możliwość „spotkania” odbiorcy ze słowem artykułowanym, z głosem prawdziwego bohatera, świadka wydarzeń, ocalałego z Holocaustu lub – jak w przypadku teatru radiowego – z autentycznym tekstem w interpretacji głosowej aktorów. Jeszcze jednym powodem dla którego nie wolno nam przestać mówić o Shoah w XXI wieku, jest obawa, żeby genocyd, do którego doszło ponad osiemdziesiąt lat temu nie powtórzył się. On oczywiście nie wyglądałby jak ten sprzed prawie wieku. Żyjemy bowiem w innych czasach, w innej rzeczywistości, mamy inną świadomość, do dyspozycji inne narzędzia. Jednak wiedza o przeszłości, docierająca do ludzi różnymi kanałami i za pośrednictwem różnych mediów, jest bardzo potrzebna, by otwierać oczy, skłaniać do myślenia, dyskutować i zrozumieć mechanizmy rządzące ludźmi, polityką, gospodarką. W 2022 roku na zlecenie Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN przeprowadzony został projekt badawczy, dotyczący obrazu Żydów we współczesnej kulturze polskiej²². Powstał raport „Kogo widzą Polacy,

²¹ D. Głowacka, *Wsluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 53.

²² Koordynacja projektu: Dagmara Mańka-Wizor, Małgorzata Zajac.

kiedy widzą Żyda?” pod redakcją Marcina Napiórkowskiego²³. Wyniki wskazują, że antysemityzm, zwłaszcza ten nieświadomiony, jest żywo obecny w naszej zbiorowej wyobraźni. Nie czas i miejsce, by rozwijać ten wątek, zależy mi jedynie na zaakcentowaniu faktu, że im więcej wiemy o historii, w tym historii naszego miasta, tym większe mamy zrozumienie dla wydarzeń dziejących się dziś i ich wpływu na przyszłość.

Bibliografia

- Arendt Hannah, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przekł. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 2022 (wyd. kolejne).
- Bachura Joanna, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- 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, t. 42, nr 4, s. 795–822. <https://doi.org/10.1080/01439685.2022.2041306>
- Bachura-Wojtasik Joanna, *Pamięć w literaturze (audialnej) na przykładzie słuchowiska „Fabryka muchołapek” Andrzeja Barta*, [w:] *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, red. J. Bachura-Wojtasik, N. Kowalska-Elkader, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, s. 175–189, <https://doi.org/10.18778/8220-351-6>
- Bachura-Wojtasik Joanna, Matusiak Eliza, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Bart Andrzej, *Fabryka muchołapek*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2008.
- Cherezińska Elżbieta, *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum*, Zysk i S-ka, Poznań 2008.
- Epstein Leslie, *Król żydowski*, przekł. K. Petecka-Jurek, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2000.
- Głowacka Dorota, *Wsluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 41–59.
- Hopfinger Maryla, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Kuliś Mirosław, Miller Marek, Weychert Piotr, *Posłowie*, [w:] *Wielka Szpera. Na podstawie rozmów przeprowadzonych przez Piotra Weycherta i Marka Millera oraz innych źródeł*, Wydawnictwo Westa-Druk, Łódź 2023, s. 187–189.

²³ Więcej o projekcie wraz z publikacją raportu <https://www.polin.pl/pl/dominujace-narracje-antysemickie-w-kulturze-popularnej-w-polsce-publikacja> [dostęp: 27.12.2023].

- Levi Primo, *Pogrążeni i ocaleni*, przekł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Majewski Tomasz, *Litzmannstadt Ghetto*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca red. M. Wójcik, wyd. II, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011, s. 115–120.
- Miller Marek, *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2009.
- Podolska Joanna, *Litzmannstadt-Getto. Miejsca – ludzie – pamięć*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Sem-Sandberg Steve, *Biedni ludzie z miasta Łodzi*, przekł. M. Kalinowski, konsultacja językowa jid. M. Polit, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Wichrowska Magdalena, *Szukając prawdy. Problem poetyki w polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014.
- Projekt „Kogo widzą Polacy, kiedy widzą Żyda?”. Źródło: <https://www.polin.pl/pl/dominujace-narracje-antysemickie-w-kulturze-popularnej-w-polsce> [dostęp: 27.12.2023].

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 swych badaniach skupia się na literaturze audialnej wobec Holokaustu. Jest współautorką dwóch monografii o tej tematyce (J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, „*Już nie Żydowica, a ocalona*”. *Kobiety w Holocauście z perspektywy radiowych narracji artystycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022 oraz *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020) oraz kilku artykułów opublikowanych w recenzowanych czasopismach. 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 Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”. Przewodniczy sekcji „Radio” Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej. Jest w zarządzie Fundacji „Audionomia”.

Alicja Mazan-Mazurkiewicz*

 <https://orcid.org/0000-0001-5782-042X>

„W bezpiecznej Łodzi, w pełnej strachów Łodzi”. Echa dzieciństwa w *Topografii myślenia* Joanny Kulmowej

Streszczenie

Artykuł dotyczy autobiograficznej prozy Joanny Kulmowej *Topografia myślenia* (drugiego ściśle autobiograficznego utworu w jej dorobku), dotyczącej przedwojennego dzieciństwa autorki, przeżytego w Łodzi. Rozważania o *Topografii myślenia* poprzedza krótki zarys osobowości twórczej Kulmowej i przypomnienie biografii autorki, z naciskiem na ramy geografii kulturalnej. Wspomniany też został debiut nastoletniej Joasi w 1945 r. w łódzkim czasopiśmie dla dzieci, „Przyjacielu”.

Sama *Topografia myślenia* usytuowana została w kontekście dotychczasowych zróżnicowanych propozycji jej odczytania: w kontekście łódzkiej nostalgii (Barbara Bogołębska), antropologii dzieciństwa (Urszula Chęcińska), traumy Zagłady i autorskiej autorekonstrukcji (Inga Iwasiów). W artykule podjęty został trop paidialny: odszukiwanie rysów dziecięcych zapisanych we wspomnieniu snutym przez wiekową poetkę – ze wskazaniem także na hipotetycznie tkwiące już w dzieciństwie załączki późniejszej twórczości Kulmowej jako „pierwszej damy polskiej poezji dla dzieci” (wedle określenia Grzegorza Leszczyńskiego).

Słowa kluczowe: Joanna Kulmowa, autobiografia, Łódź, dzieciństwo, trauma

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: alicja.mazan@filologia.uni.lodz.pl

“In Safe Łódź, in Fear-Filled Łódź”: Echoes of Childhood in *Topography of Thinking* by Joanna Kulmowa

Summary

The article discusses Joanna Kulmowa's autobiographical prose work *Topography of Thinking* (her second strictly autobiographical work), which focuses on the author's pre-war childhood spent in Łódź. The examination of *Topography of Thinking* is preceded by a brief outline of Kulmowa's creative personality and a summary of her biography, with an emphasis on the framework of cultural geography. It also mentions the teenage debut of Joasia in 1945 in the Łódź children's magazine *Przyjaciółka*.

Topography of Thinking itself is analyzed within the context of previous diverse interpretations: as Łódź nostalgia (Barbara Bogolewska), childhood anthropology (Urszula Chęcińska), Holocaust trauma and authorial self-reconstruction (Inga Iwasiów). The article also follows a paedial thread, exploring traces of childhood preserved in the memories shared by the elderly poet, indicating the hypothetical seeds of Kulmowa's later work as “the first lady of Polish poetry for children” (as Grzegorz Leszczyński describes her) that may already have been present in her childhood.

Keywords: Joanna Kulmowa, autobiography, Łódź, childhood, trauma

Wstęp: „laurowo i ciemno”

Joanna Kulmowa (1928–2018), o której Wisława Szymborska pisała w 1968 r. w liście do Kornela Filipowicza „przyjaciółka moja i poetka grubo niedoceniana”¹, nazwana przez Annę Nasiłowską „wielką osobowością, damą przekorną i niepokorną, wspaniałą postacią polskiej literatury”², obecnie wciąż nie jest doceniona w takim stopniu, w jakim na to zasługuje. Mam na myśli przede wszystkim kwestię syntez

1 W. Szymborska, K. Filipowicz, *Najlepiej w życiu ma twój kot, Listy*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016, s. 22. List z dnia 8 lipca 1968. Jest to zresztą jedyna wzmianka o Kulmowej w korespondencji w Filipowiczem.

2 A. Nasiłowska, *Joanna Kulmowa (1928–2018)*, „Podgląd” 2018, nr 3(14), s. 14. Wypowiedź ta ma charakter okolicznościowy; to biogram pośmiertny.

literaturoznawczych³ i w konsekwencji dydaktyki akademickiej. Z osobistej (zawężonej, łódzkiej) perspektywy⁴ nie mogę też zgodzić się (choć bardzo bym chciała) z określeniem Joanny Kulmowej jako „poetki doskonale znanej szerokim rzeszom czytelników, od najmłodszych do bardzo dojrzałych”⁵.

Znacznie korzystniej – i w perspektywie znaczącego rozwoju – przedstawia się sytuacja, gdy weźmiemy pod uwagę badania naukowe i inicjatywy kulturalne skupione wokół Joanny Kulmowej i jej męża, Jana Kulmy, ich różnorodnej twórczości i dokumentów życia osobistego, związane ze środowiskiem naukowym Uniwersytetu Szczecińskiego⁶.

Zmiany następują także w obrębie odbioru krytycznoliterackiego. W publikacji z roku 1998 Agata Stankowska w uogólniający sposób stwierdzała, że Kulmowa: „Nie cieszy się [...] przychylną uwagą krytyków, którzy zarzucają jej swoisty »anachronizm«, obojętność wobec wzorców poawangardowej liryki, nieprzełamaną

3 Ta sama badaczka w opublikowanej rok później syntezie (A. Nasitowska, *Historia literatury polskiej*, ILB Warszawa 2019) nie poświęciła Kulmowej żadnej wzmianki. Rejestr nieobecności Joanny Kulmowej w rozmaitego zakresu syntetyzujących opracowaniach polskiej literatury powojennej można by zresztą rozwijać (np. M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1991; P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1978–1999. Przewodnik po prozie i poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000; S. Burkot, *Literatura polska 1939–2009*, PWN, Warszawa 2010).

4 Mam na myśli doświadczenie własnych zajęć akademickich przybliżających twórczość Joanny Kulmowej (przede wszystkim poetycką) studentom kierunków humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego w minionym dwudziestoleciu, oraz (co prawda sporadyczne) inicjatywy pozauczelniane, w których w tym czasie brałam udział. Wiersze Kulmowej spotykały się z entuzjazmem zarówno wśród dzieci, jak młodzieży studenckiej – zarazem jednak były nowością. Bardzo małą znajomość postaci (lub, w większości przypadków, zupełną nieznajomość) potwierdziła też ankieta, która przeprowadziłam wśród studentów kilku roczników filologii polskiej UŁ. Na plus odnotować można głosy studentów zainteresowanych dydaktyką szkolną, świadomych obecności wierszy Kulmowej w programie szkoły podstawowej.

5 A. Legeżyńska, *Ta, Która Śpiewa. Wokół ostatnich wierszy Joanny Kulmowej*, [w:] *Z ducha Orfeusza. Studia o polskiej poezji 2017–2022*, red. W. Kass, A. Legeżyńska, J. Ławski, Wydawnictwo Prymat, Białystok-Pranie 2023 s. 31.

6 W ramach serii „Biblioteka Szczecina Humanistycznego”, oprócz cytowanego w dalszej części artykułu zbioru korespondencji poetki z Zygmuntem Mysłakowskim, ukazały się następujące publikacje: *Na początku Kunstmann wymyślił sobie Kulmową... Heinrich Kunstmann – Joanna Kulmowa. Listy 1966–2009*, red. U. Chęcińska, M. Zybura, Szczecin 2016; J. Kulma, *Rzecz o etyce, czyli jak można poznać prawdziwą etykę przy pomocy prawd zespolonych*, Szczecin 2017; J. Kulmowa, *Psalmy responsoryjne*, Szczecin 2017; U. Chęcińska, *Teatr Joanny i Jana Kulmów*, Szczecin 2017; J. Kulmowa, *Znalezione pod łóżkiem*, Szczecin 2024 (editio posthuma ostatnich wierszy poetki). Warto też wspomnieć, że w 2010 roku Joanna Kulmowa otrzymała doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Szczecińskiego, jako pierwsza kobieta w dziejach tej uczelni.

niczym liryczna naiwność”⁷. Późniejsza o jedenaście lat diagnoza Anny Legeżyńskiej wyraźnie wskazywała na zaniedbania krytyki literackiej:

Magiczno-afirmacyjna wizja codzienności, wrażliwość na urodę świata, akceptacja ludzkiej ułomności i przy tym dowcip, umiejętność budowania żartobliwej puenty, celność obserwacji obyczajowej i komunikatywność rytmicznego wiersza czynią z Kulmowej poetkę lubianą przez czytelników, lecz niespecjalnie docenianą przez krytykę, która nie tylko nie dostrzega ewolucji tej twórczości, ale też mocnych związków z najważniejszymi wartościami literackiej tradycji⁸.

Zarazem obecność Joanny Kulmowej w życiu literackim owocowała także znaczącymi nagrodami literackimi. Kiedy zaś poetka w 1996 r. po raz drugi w życiu zamieszkała w Warszawie (po trzydziestu pięciu latach oddalenia od stolicy), została obrana prezesem Warszawskiego Oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, przez co, jak stwierdza monografistka Kulmowej, Urszula Chęcińska, „osiągnęła szczyt w hierarchii literackiej”⁹.

W roku 2018 poetka otrzymała Nagrodę Orfeusza (Grand Prix) za tom zatytułowany *Jeszcze 37 wierszy*¹⁰; „niewielki objętościowo a wielki pod względem zawartości traktat metafizyczny”¹¹ – jak określił go w okolicznościowej laudacji Antoni Libera. Natomiast Anna Legeżyńska, deklarując dobitnie: „w moim przekonaniu [ten tom poetycki – przyp. autorka artykułu] powoduje istotną reorientację kanonu poezji polskiej z przełomu XX i XXI wieku”¹², nie tylko wskazała jego specyfikę w obrębie zjawiska tzw. późnej twórczości. Otworzyła również drogą ku głębszemu, całościowemu namysłowi, którego celem mogłoby być usytuowanie twórczego dorobku Kulmowej w ramach poszerzonej kategorii pokolenia wojennego – obejmującego nie tylko tych, którzy w latach wojny byli już dorosłymi, lecz także nieco młodsze roczniki (jak właśnie Kulmowa). Bowiem, jak stwierdza Legeżyńska: „w perspektywie konsekwencji twórczych, mniej ważne stawały się różnice między udziałem w nich w roli uczestnika albo świadka, natomiast istotna pozostała rana...”¹³.

7 A. Stankowska, „Uczynić aby posłuchać”. Wiedza i wiara w poezji Joanny Kulmowej, [w:] Joanna Kulmowa wobec świata literatury, red. U. Chęcińska, Książnica Pomorska, Szczecin 1998, s. 47.

8 A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 161.

9 U. Chęcińska, *Kulmowa jako Kulmowa*, [w:] *Z ducha Orfeusza...*, s. 57.

10 Zob. J. Kulmowa, *Jeszcze 37 wierszy*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017. Można spotkać się z innym zapisem tego tytułu: 37. Wynika to zapewne z faktu, że w takiej postaci figuruje on na okładce i na stronie przedtytułowej publikacji.

11 A. Libera, *Joanna Kulmowa, 37*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017, [laudacja], [w:] *Z ducha Orfeusza...*, s. 402.

12 A. Legeżyńska, *Ta, Która Śpiewa. Wokół ostatnich wierszy Joanny Kulmowej*, s. 29.

13 Dz. cyt., s. 30.

Konkludując: nie tylko życie Kulmowej było, jak pisze Urszula Chęcińska (powtarzając formułę za Norwidem i za Katarzyną Kuczyńską-Koschany określającą tak status Juliana Tuwima), „laurowe i ciemne jednocześnie”¹⁴. Również recepcja jest niejednoznaczna, bliska paradoksu lub przekory (kategorii bliskiej z kolei samej Joannie Kulmowej).

Jakie są tego powody? Biograficzne z pewnością: w znacznej mierze wynikające ze świadomych wyborów poetki, z decyzji odejścia na długi czas od ośrodków kulturalnych ku innemu projektowi życia. Po drugie i może równie istotne: wielość form wyrazu artystycznego nie tylko w dziedzinie samej literatury, ale też pokrewnych; również takich, które traktowane są zazwyczaj jako *minorum gentium*. We wstępie do wydanej z okazji jubileuszu Kulmowej *Biobibliografii* Aniela Książek-Szczepanikowa pisze:

48 lat twórczości Joanny Kulmowej [...] niepokoi natłokiem rodzajów i gatunków literackich, a także audiowizualnych (widowiska TV, słuchowiska radiowe, scenogry)”. [...] Co jest jedyne i niepowtarzalne w tym natłoku?... bo przecież „carum est, quod rarum est”¹⁵.

A przecież tę wielość wcieleń, ról, form, można widzieć jako fascynującą i – przede wszystkim – wartościować pozytywnie. Taki portret Kulmowej kreśli Inga Iwasiów:

Joanna Kulmowa jest więc z zawodu aktorką, reżyserką, realizatorką widowisk, twórczynią piszącą dla telewizji, teatru, kabaretu, autorką librett, poetką, autorką literatury dla dzieci czytanej przez dorosłych, prozaiczką, autobiografistką, tłumaczką, wychowawczynią młodzieży, ale nie zapomnijmy także o mniej sformalizowanych rolach współtworzących obraz artystki – mawia się o niej, że wskrzesiła teatr misteryjny na Pomorzu Zachodnim; była kobietą myślącą opozycyjnie, zaangażowaną w polityczne przebudzenie lat osiemdziesiątych, lecz i wcześniej dającą wzór cnót obywatelskich; kultywowała w Strumianach rodzaj lokalnego „domu otwartego”, wyprzedzając aktualne dyskusje o doniosłości kulturotwórczej prowincji¹⁶.

Patrząc z lokalnej, łódzkiej perspektywy, stwierdzić trzeba ponadto, że Joanna Kulmowa, choć urodzona w Łodzi i przez pewną część życia zawodowego i twórczego związana z tym miastem, jest z nim w niewielkim stopniu identyfikowana,

¹⁴ U. Chęcińska, *Kulmowa jako Kulmowa*, s. 57.

¹⁵ A. Książek-Szczepanikowa, *Słowo wstępne*, [w:] *Joanna Kulmowa. Biobibliografia*, oprac. H. Niedbał, Książnica Szczecińska, Szczecin 1993, s. 7–8.

¹⁶ I. Iwasiów, *Autorekonstrukcje – Joanna Kulmowa*, [w:] *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Universitas, Kraków 2011, s. 17.

ze względu na inne, znacznie silniejsze związki. Jakkolwiek zatem w centrum oglądu badawczego w artykule sytuje się późna proza autobiograficzna dotycząca łódzkiego dzieciństwa Kulmowej, *Topografia myślenia*, rozważania o niej chciałyby poprzedzić krótkim przedstawieniem trzech innych sfer tematycznych: prezentacją osobowości twórczej, ram geografii kulturowej (wynikającej z uwarunkowań biograficznych) oraz przywołaniu debiutu prasowego autorki – gdyż związany jest on z Łodzią.

„Po mojemu. Po Kulmowemu”

Podejmując próbę naszkicowania osobowości twórczej Joanny Kulmowej, należy uświadomić sobie, jak bardzo sama autorka niechętna była rozdzielaniu poszczególnych sfer własnej aktywności. W autorskim wstępie do wydanego w 2000 r., w ramach Złotej Kolekcji Poezji Polskiej PIW, wyboru wierszy *Moja pełnia*, wyrażała zadowolenie, że spotkały się w nim tonacje, dotąd zdaniem wydawców sprzeczne ze sobą, wymagające rozdzielenia:

Dobrze się stało, że po raz pierwszy nie odsiano mi żartów od uniesień, uwielbienia świata od wściekłego protestu. Nie uładzono mnie, nie zaszufiadkowano. Niech się czytelnik nastawi na ciosy z lewej i z prawej, z dołu, z góry. Oto moja pełnia poetycka. Cała. Niegrzeczna. Nieposłuszna. Różnorodna”¹⁷.

O tym, że wreszcie jest tak, jak satysfakcjonuje to autorkę: „po innemu. Po Kulmowemu”¹⁸ zaświadcza sam tytuł wyboru: *Moja pełnia*. Jest on w ramach serii znamienne osobny, odmienny zarówno od standardowych tytułów sygnalizujących po prostu akt wyboru z całości dorobku¹⁹, jak od – występujących rzadziej – tytułów sygnalizujących indywidualny idom poetycki²⁰.

Można zatem ów wybór wierszy – i takie spojrzenie proponuję – potraktować jako literackie *pars pro toto* Kulmowej. Jest to bowiem celowo zakomponowany – będący wyzwaniem dla czytelnika, dla krytyka literackiego i dla badacza – świadomy siebie autoportret, manifest „nieposłusznej” różnorodności. Znajdziemy tu przejawy czystej liryki – jak w portrecie dziewczynki grającej barokowe menuety,

¹⁷ J. Kulmowa, *Moja pełnia czyli wiersze lubiane*, PIW, Warszawa 2000, s. 5–6.

¹⁸ Dz. cyt., s. 5.

¹⁹ W tej serii tę strategię nazewnictwa reprezentują przykładowo tomiki: Miron Białoszewski *Wiersze*, Zbigniew Herbert *Poezje*, Julia Hartwig *Wybór wierszy*, Mieczysław Jastrun *Poezje*, Julian Tuwim *Nowy wybór poezji*, Anna Świrszczyńska *Poezja*, Stanisław Grochowiak *Poezje wybrane*, Rafał Wojaczek *Wiersze*.

²⁰ Na przykład tomiki: Anna Kamieńska *Jasność w środku nocy*, Jerzy Ficowski *Gorączka rzeczy*.

który swego czasu zachwyił Wisławę Szymborską i stał się początkiem znajomości obu poetek²¹:

Warkoczyki jak mysie ogonki
język w ruchu żeby lepiej szło.
Podłożyli pod pupkę dwa tomy
żeby palce dosięgły Rameau²².

Poświadczona jest zarazem inklinacja do satyry, jak choćby w opisie rządów ministra... mydła, wprowadzającego: „drogą publicznych kąpeli – / kontrolę sumień obywateli. / Kontrolę skarpet i sądów./ Intencji i gatek”²³. Niejako na przeciwnych biegunach poetyckiej skali sytuują się lekkie żarty poetyckie (fraszki) i parafrazy psalmów.

Moja pełnia łamie nie tylko zasady poetyckiego *decorum*; zaświadcza także o wielości obiegów literackich, będących środowiskiem Kulmowej. Składają się na nią cztery części, wyznaczone nie chronologią twórczości ani kręgami tematycznymi, lecz poprzez kategorię odbiorcy. Pierwsza część nosi tytuł *Wiersze najbardziej lubiane na spotkaniach autorki z czytelnikami*, druga *Wiersze najbardziej lubiane przez znajomych & przyjaciół autorki*, trzecia *Wiersze najbardziej lubiane przez męża autorki*, ostatnia *Wiersze czasami najbardziej lubiane przez autorkę*. Każdy z wierszy części drugiej poprzedzony jest ponadto jednozdaniowym wprowadzeniem, odsłaniającym nie tylko status osoby proponującej ów wiersz jako ulubiony (są to zarówno literaci, jak reprezentanci innych obszarów sztuki czy szerzej, życia kulturalnego i społecznego, czy badacze twórczości), ale niekiedy znamieny dla danego tekstu sposób funkcjonowania. Dowiadujemy się zatem o wierszu wykorzystywanym w edukacji studentów akademii teatralnej, śpiewanym przez Annę German, nagrodzonym na Sacrosongu, zilustrowanym przez Jerzego Dudę-Gracza jako litografia w pięćdziesięciu zaledwie egzemplarzach, użytym jako motto nielegalnej gazetki w 1982 r., o wierszach recytowanych przez dzieci na międzyszkolnych konkursach poetyckich. Mamy zatem do czynienia i z obiegiem wysoce elitarnym, dla wąskiego grona, i wielości obiegów niższych, z kulturą legalną w okresie PRL-u i kulturą podziemną; ponadto z dowartościowaniem sfery najbardziej prywatnej (uprzywilejowanie własnego męża jako czytelnika).

²¹ Dzieje tej relacji poetek w tomie J. Kulmowa, W. Szymborska, *Tak wygląda prawdziwa poetka, podciągnij się! Listy, wstęp, opracowanie i postowie* U. Chęcińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019. Korespondencja obu poetek obejmuje lata 1954–2011 (do śmierci Szymborskiej).

²² J. Kulmowa, [*** *Warkoczyki jak mysie ogonki*], [w:] *Moja pełnia...*, s. 54. To dający się traktować jako osobny utwór fragment większej całości, *Notatnika zakopiańskiego*. Ostatnia z czterech strof wskazuje bezpośrednio okoliczności powstania – tekst stanowi reakcję na śmierć Juliana Tuwima, hołd dla poety.

²³ *Taż*, *Czystość triumfująca*, [w:] dz. cyt., s. 35.

Niejako wbrew intencji samej poetki należy wspomnieć (w wyborze *Moja pełnia* obecną, ale niejako zakamuflowaną) sferę, z którą Joanna Kulmowa jest współcześnie najmocniej identyfikowana i w której jest niekwestionowaną mistrzynią. Autorytet w dziedzinie polskiej literatury dla niedorosłych, Grzegorz Leszczyński, nadal jej miano „pierwszej damy współczesnej poezji dla dzieci”²⁴. Ona sama żaliła się jednak w rozmowie z Jarosławem Mikołajewskim: „Często wpycha się mnie do szuflady z napisem »poezja dziecięca«, a przecież to niewiele znaczy”²⁵.

W *Mojej pełni* przekroczeniu ulegają także granice gatunków i rodzajów literackich. Część zatytułowaną *Wiersze czasami najbardziej lubiane przez autorkę* rozpoczyna *Piosenka Leokadii* z powieści *Wio Leokadio!* (1965), „które bohaterami byli tak naprawdę sami Kulmowie”²⁶.

Uskrzydłona klacz dorożkarska na emeryturze, niezwykle *porte parole* autorki, w przekorny wobec logiki sposób podejmuje myśli wielkich filozofów: heraklityjskie „*pantha rei*” i sokratejskie „*wiem, że nic nie wiem*”, deklarując zwycięskie wymykanie się próbom jednoznacznego dookreślenia:

Ja wcale nie wiem kim jestem
lecz sobie z tego drwię – co nie?
Bo chociaż nie wiem kim JESTEM
to za to wiem kim NIE.

Ale świat zmienia się ciągle
nie ma dziś czego wczoraj nie było:
wczoraj nie byłam orłem
dzisiaj nie jestem kobyłą²⁷.

²⁴ G. Leszczyński, *Magiczna biblioteka: zbójckie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007, s. 28.

²⁵ J. Kulmowa, *Leokadia to ja!* Rozmawia Jarosław Mikołajewski „Gazeta Wyborcza” 20 stycznia 2005, <https://wyborcza.pl/7,75517,2503343.html> [dostęp: 31.05.2024]. Autorka rozwija tę myśl, tłumacząc: „Poezja dziecięca i poezja dorosła to różne obszary tej samej osobowości. Tyle tylko że kiedy piszę dla dzieci, to piszę dla tego dziecka, które jest we mnie. A kiedy piszę utwory dorosłe, to dla mojej części dorosłej”. Interesująco ujmując tę kwestię Agnieszka Kwiatkowska, która stwierdza: „W twórczości Joanny Kulmowej czy Anny Kamieńskiej niektóre utwory postrzegane są jako wiersze dla dzieci z względu na miejsce pierwszego wydruku w dziecięcym piśmie lub ilustrowanym zbiorze poezji przeznaczonym dla najmłodszych czytelników – poetki wykreowały adresata nie tyle podwójnego – bo przestania kierowanego do dorosłych i dzieci nie sposób wyodrębnić i rozdzielić – co uniwersalnego, pozostającego ponad wszelkimi podziałami”. (A. Kwiatkowska, *Poezja dla dzieci pisana przez kobiety w XX wieku*, [w:] *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Rajewska, E. Soltys-Lewandowska, Universitas, Kraków 2020, s. 98).

²⁶ U. Chęcińska, *Poetki i świat*, [w:] J. Kulmowa, W. Szyborska, dz. cyt., s. 11.

²⁷ J. Kulmowa, *Piosenka Leokadii*, [w:] *Moja pełnia...*, s. 133.

Ów gest wymykania się, uchylania ma jednak o wiele większy ciężar gatunkowy w kontekście biografii autorki; niejawnie odsyła do najtrudniejszych doświadczeń biograficznych, które dopiero w *Topografii myślenia* zostały wprost nazwane.

Przestrzenie zamieszkiwane. Joanna ze Strumian

Najwcześniejsze lata przyszłej pisarki i poetki związane były z Łodzią i z Tomaszowem Mazowieckim. To czas bezpiecznego dzieciństwa w zamożnej rodzinie fabrykanckiej. Lata wojny natomiast naznaczyło tragiczne piętno żydowskiego pochodzenia – wcześniej przez małą Joasię rzadko odczuwanego, ze względu na w pełni spolonizowaną rodzinę. Z tego też powodu rodzina w roku 1939 wybrała ukrywanie się „po aryjskiej stronie”; w Warszawie, a później w Milanówku²⁸.

Po wojnie Joanna i jej matka wróciły do Łodzi. Jednak „to nie był powrót, nie oddano nam przedwojennego mieszkania rodziców na Sienkiewicza, tego mieszkania, które było tak piękne, że w jego prawdziwość nigdy nie wierzyłam”²⁹ – jak pisze Kulmowa w *Ciułaniu siebie*, pierwszej z opublikowanych przez nią książkę autobiograficznych, poprzedzającej o sześć lat poświęconą łódzkiemu dzieciństwu *Topografię myślenia*.

W Łodzi miały miejsce pierwsze etapy wtajemniczenia w sztukę teatralną, determinująca późniejsze życie twórcze: studia aktorskie, praca w Teatrze Powszechnym w roli aktorki oraz asystentki reżyserki (Jadwigi Chojnackiej). Tu także Joanna poznała przyszłego męża; jedno ze spotkań z nim, jako początek znajomości zmierzającej niejako nieuchronnie do małżeństwa, po latach zapisała, sytuując w topografii miasta: „kiedy błąkałam się po Piotrkowskiej, wypadłam na niejakiego Kulmę, dość niesamowitego okularnika o fascynujących brwiach i zdecydowanym podbródku”³⁰. W 1952 r. przeniosła się do Warszawy i wyszła za mąż.

Po dziewięciu latach nastąpiła kolejna przeprowadzka, o której następująco pisze biografistka i badaczka twórczości Joanny Kulmowej, Urszula Chęcińska:

Joanna i Jan Kulmowie, ona poetka i pisarka, on reżyser i filozof, porzuciwszy intratne posady w Warszawie, w 1961 roku zamieszkali w środku Puszczy Goleniowskiej, w Strumianach niedaleko Szczecina, które staną się ich miejscem z wyboru³¹.

²⁸ Do tej doświadczeń odnosi się w zakamuflowany sposób powieść Joanny Kulmowej *Trzy*, opublikowana w 1971 r.

²⁹ Taż, *Ciułanie siebie*, *Twój Styl*, Warszawa 1995, s. 6.

³⁰ Dz. cyt., s. 75. W we wspomnieniowych *Dykteryjkach przedśmiertnych* (2014) Jan Kulma także wspomina, inaczej je sytuując, łódzkie początki zauroczenia Joanną.

³¹ U. Chęcińska, dz. cyt., s. 8.

Wybór przestrzeni oddalonej od kulturowych centrów niósł zmianę radykalniejszą od poprzedniej, wyznaczając nowy sposób bytowania, sytuowania się wobec kultury i natury:

Kulmowie, bohaterowie przestrzeni miejskiej, zamienili stołeczne miasto i miejską przestrzeń na wiejską wspólnotowość, filozoficzne doświadczanie przyrody i przestrzenną retorykę w stylu Heideggera. Wpisywać się w nią będą na równych prawach: dom, ogród, las, kościół, bliskość i dobre sąsiedztwo³².

Etap strumieński okazał się najdłuższy – trwał 35 lat. Tu powstało najwięcej tomików poetyckich Kulmowej (w tym tomików poezji dziecięcej), liczne utwory dramatyczne, słuchowiska radiowe, groteski radiowe oraz powieści: *Wio, Leokadio!* (1965), *Stacja Nigdy w Życiu* (1967) i *Trzy* (1997). W Strumianach wytworzyły się też szczególne formy działalności społeczno-kulturalnej obojga małżonków, o czym pisze Chęcińska:

Do Strumian, które za sprawą Kulmów zyskały „miejską agorę”, przyjeżdżali profesorowie, pisarze, aktorzy, księża i artyści: Jan Józef Szczepański, Kazimiera Iłakowiczówna, Aleksander Bardini, Andrzej Wajda, Ernest Bryll, Stanisław Misakowski, Danuta Szaflarska. Bywał też tam bp Jan Gałęcki, na którego prośbę Kulmowie napisali Oratorium o św. Ottonie, widowisko misteryjne z okazji 850-lecie Chrztu Pomorza Zachodniego, wystawione w 1974 r. w Katedrze Świętego Jakuba w Szczecinie. W ten sposób Strumiany stały się swoistym centrum uspołecznionym, którego pedagogiczne konfiguracje zamenifestowały się poprzez obecność „miejskiej wyobraźni”, społecznego zaangażowania i wysoko-artystycznej animacji kultury prowadzonej przez Kulmów [...] ³³.

Gdy w 1996 r. małżonkowie zamieszkali ponownie w Warszawie, Joanna Kulmowa objęła funkcję prezesa Warszawskiego Oddziału SPP (pełniła ją do 1998 r.), jednak wciąż podtrzymywała „swoją strumieńską legendę, podpisując utwory jako Joanna Kulmowa ze Strumian”³⁴. (Zaś znacznie wcześniej pedagog, profesor Zyg-

³² Taż, *Pedagogika miejsca według Joanny i Jana Kulmów. Strumiany jako locus educandi* „Biografistyka Pedagogiczna” 2022, nr 2, s. 83.

³³ Dz. cyt., s. 87. O obszarach tej działalności, która wraz z nastaniem stanu wojennego przesunęła się w sferę nieoficjalną, kultury opozycyjnej, pisze poza monografistką Kulmowej, Urszulą Chęcińską, także Aniela Książek-Szczepanikowa („Na ten słodki czas”. *Spotkania z Joanną Kulmową i jej poezją w latach 1982–1998*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej w Siedlcach, Siedlce 2004).

³⁴ Taż, *Poetka i paidia. O muzeum dziecięcej Joanny Kulmowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2006, s. 11.

munt Mysłakowski, w korespondencji z poetką pisał do niej żartobliwe w nagłówku listu: „Powinienem był zacząć: Joanno, księżniczko na Strumianach”³⁵).

Cenne pamiątki okresu strumieńskiego Kulmowie przekazali Bibliotece Uniwersytetu Szczecińskiego, gdzie 13 grudnia 2002 r. otwarto uroczyste Salę Strumiańską³⁶. Pomimo przeprowadzki do stolicy życie Kulmów wciąż związane było silnie z Pomorzem Zachodnim, ze wspólnotą ludzką zawiązana w okresie strumiańskim, wreszcie z samym Szczecinem i Uniwersytetem Szczecińskim. To z tego środowiska akademickiego wywodzą się inicjatywy mające na celu podtrzymywanie i upowszechnianie dorobku Joanny Kulmowej i Jana Kulmy³⁷.

Debiut prasowy

W Łodzi pamięć o Kulmowej w minionych dekadach była nikłą; ostatnie dwa lata przyniosły pewne inicjatywy w tym względzie. Tym bardziej warto poświęcić parę słów debiutowi prasowemu, jeszcze nie Joanny Kulmowej, lecz siedemnastoletniej w 1945 r. Joasi Cichockiej³⁸ – gdyż jest on łódzki. Zaistniał dzięki spotkaniu w „pokoiku redakcyjnego w brudnym domu prasy przy ulicy Piotrkowskiej”³⁹; co nieuchronne w tamtym czasie – pod patronatem nowej władzy: „nad moją literacką kołyską pochylała się ciotka rewolucji, niezawodna, pewna swych racji, ideologicznie bezbłędna”⁴⁰.

W walce o socjalistyczny rząd dusz szczególnie istotne było kształtowanie najmłodszego pokolenia, co w efekcie doprowadziło w tym czasie do sytuacji dosyć osobliwej, o której Krystyna Kuliczowska rok później pisała następująco:

Czy jest to np. zjawisko normalne, że w Łodzi, z której, jako z centrum, rozchodzą się po całej Polsce wydawnictwa „Czytelnika” – wychodzą poza „Świerszczykiem”

35 Urszula Chęcińska, *Transcende te ipsum, O sztuce życia w listach prof. Zygmunta Mysłakowskiego i Joanny Kulmowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2024, s. 108. List z 13 marca 1963 roku. Ta żartobliwa formuła w późniejszych listach ulega rozbudowaniu.

36 Zob. <https://bg.usz.edu.pl/sala-strumianska/> [dostęp: 5.06.2024]

37 Obecnie jedynym pełnomocnikiem ds. spuścizny J. i J. Kulmów z ramienia uczelni, powołanym na kadencję 2024–2028, pozostaje prof. Urszula Chęcińska. W poprzedniej kadencji pełnomocniczką ds. Muzeum Joanny i Jana Kulmów była mgr Elżbieta Beata Nowak, wprowadzająca także, od ubiegłego roku, inicjatywy związane z Joanną Kulmową w przestrzeń łódzką.

38 Prawdziwe nazwisko Joanny brzmiało Ziege; jej stryj, Wiktor Ziege, był znanym przedwojennym lekarzem położnikiem. Tragiczne wojenne losy rodziny Kulmowej rekonstruuje i popularyzuje Elżbieta Beata Nowak, której dziękuję za okazaną przy pisaniu artykułu pomoc, sugestie i materiały.

39 J. Kulmowa, *Ciutanie siebie*, s. 10–11.

40 Dz. cyt., s. 12.

i „Przyjacielem” jeszcze dwa tygodniowe dodatki dla dzieci do pism codziennych z udziałem tych samych sił, które współpracują w powyższych, wyłącznie dla dzieci przeznaczonych pismach?⁴¹

Joasia debiutowała w „Przyjacielu”, w jego pierwszym numerze. Opinia Kulickowskiej o tym piśmie – formułowana oczywiście z perspektywy zadań wyznaczanych przez ówczesną politykę kulturalną – nie jest najlepsza:

[...] ma on raczej charakter rozrywkowy, na materiał naukowo-dydaktyczny kładzie się tutaj mniejszy nacisk [...]. Jeżeli chodzi o poważniejszą problematykę, przeważają momenty antygermańskie i patriotyczne ujęte przede wszystkim od strony święcenia rocznic i wspomnień o charakterze żołnierskim, a problemy społeczne i psychologiczne momenty ze współżycia gromadnego młodzieży ujęte są w sposób powierzchowny, poza tym zbyt mało tu tematyki wiejskiej, zbyt słabo podkreślona łączność pomiędzy dziećmi z całej Polski⁴².

*Historyjka cała jak muszka w polewce pływała*⁴³, napisana, jak wspomina jej autorka, jeszcze wcześniej, w 1941 lub 1942 r., w czasie najbardziej dotkliwej wojennej biedy, i w tym sensie „proletariacka”⁴⁴, jest jednak lekka wierszowaną opowieścią, bez zobowiązań ideowych. Redaktorki mogły ją przyjąć do druku, uznając, że swym humorem pośrednio wpisując się w tonację pierwszego numeru (naznaczoną idea zwycięstwa jako powrotu do dobrej codzienności, wbrew czerwcowej dacie niejako „wiośnianą”); być może też jako wpisującą się w nowy ustrój przedmiotem żartu. Jest nim bowiem dwór królewski, bezradny wobec strasznego zwierzęcia: muchy pływającej w porannej zupie króla. Ani kucharz, ani ochmistrzyni, ani bałalarz, który wystraszony orzeka, że to „nieczyste sprawy”, nie jest w stanie poradzić sobie z muchą. Robi to dopiero paź, bezceremonialnie wkładając palec do miski i wyławiając owada; w nagrodę zostaje przez króla mianowany „pierwszym Muchołapem”.

Jednak patrząc nie z perspektywy ideologicznych zobowiązań, lecz całej tradycji literackiej, mamy tu do czynienia z wariantem motywu „strach ma wielkie oczy” (znaną doskonale ze *Stefka Burczymuchy* Marii Konopnickiej); zarazem z realizacją typowego dla schematu baśni ujęcia, gdy najmłodszy, najmniej poważany

⁴¹ K. Kulickowska, *Budujemy mosty dla pana starosty, czyli o czasopiśmie dla dzieci i młodzieży*, „Odrodzenie” 1946, nr 34, s. 6.

⁴² Tamże, s. 7.

⁴³ J. Cichocka, *Historyjka cała jak muszka w polewce pływała*, „Przyjaciel. Dwutygodnik dla Starszych Dzieci”, 25 VI 1945, nr 1, [s. 16]. <https://bcu.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/26067/edition/20982/content> [dostęp: 20.05.2024]

⁴⁴ J. Kulmowa, *Ciutanie siebie*, s. 12.

bohater radzi sobie tam, gdzie zawodzą starsi wiekiem lub poważniejsi rangą. Opowiastka poświadcza zatem kulturę literacką nastoletniej autorki. Zwraca też uwagę wysoka jakość warsztatu literackiego: niecodzienne słownictwo, rymy asonansowe („Pani ochmistrzyni na krążganki bieży: – W królewskiej polewce pływa straszne zwierzę!”)⁴⁵ oraz udratyzowanie tekstu.

Rok później *Historyjka...* wystawiona została jako spektakl – z absolutnym brakiem respektu dla praw autorskich. O naiwnej dumie z bycia autorką i rozczarowaniu w zderzeniu z realiami wspomina Kulmowa w *Ciułaniu siebie*. Staraniem redaktorki dostała wprawdzie nie zapłatę, lecz przynajmniej wstęp na widownię, jednak było to specjalne przedstawienie dla prezydenta Bieruta; na scenie wystawiono inny tekst, wszak „trudno byłoby pokazać prezydentowi władcę, który boi się muchy”⁴⁶. Nie sposób orzec, na ile ów komentarz odtwarza świadomość już nastoletniej Joasi, na ile późniejszą – a jeśli tak, to kiedy nabytą.

„Miasto złe” i „łódzkie patrzeć”

Wyrazisty debiut poetycki Joanny Kulmowej, to jest publikacja tomiku, sytuuje się w ramach czasowych tzw. „odwilży” – mowa o *Fatum na zakręcie* (wydanym w 1957 r. w Warszawie przez Iskry). Jednak, traktując za Mirosławem Lalakiem kategorię debiutu procesualnie (jako pozyskiwanie grona czytelników, etap podporządkowany rozmaitym mecenatom) warto wspomnieć o prasowym debiucie poetyckim Joanny Kulmowej (już nie Joasi Cichockiej). Wiersz *Nasza piosenka* („Express Wieczorny” 1952, nr 128), jak stwierdza badacz, „mieści się całkowicie w sferze socrealistycznych przyzwoleń”⁴⁷. Jest zatem zdepersonalizowany, przywołuje rekwizyty obowiązkowe dla socrealistycznej produkcji (fabryka z jej urządzeniami) i klimat (radosny) miasta rozbrzmiewającego melodiami: szyn tramwajowych, śpiewającego chłopaka, maszyny. Owym miastem jest tu Łódź. Jakkolwiek nie sposób owego wiersza traktować jako wyrazu związku emocjonalnego z miastem dzieciństwa, to można w nim widzieć przynajmniej otwarte poświadczenie związku biograficznego.

Pomiędzy nim a *Topografią myślenia* powstały liczne teksty Kulmowej, w których Łódź – zwłaszcza podwórko przy Sienkiewicza – zostały zakamuflowane. Jest to jednak temat na osobne opracowanie.

Bezpośrednią, wręcz konfesyjną deklaracją stosunku do miasta dzieciństwa jest *List ze Strumian XIII*, którego emisja radiowa odbyła się 16 września 1990 r.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ J. Kulmowa, *Ciułanie siebie*, s. 13

⁴⁷ M. Lalak, *Poetycki debiut Joanny Kulmowej*, [w:] *Joanna Kulmowa wobec świata literatury*, red. U. Chęcińska, Książnica Pomorska, Szczecin 1998, s. 22

„Miasto mojego dzieciństwa, wybac mi” – zwraca się w nim autorka w apostrofie do Łodzi, parafrazując Juliana Tuwima – „ja ciebie nie kocham, miasto złe, nie kochałam nigdy”⁴⁸.

Jednak na pytanie, gdzie owa miłość się „podziała”, w odpowiedzi pojawia się inny czasownik: „ukryła się”; nie chodzi zatem o całkowitą nieobecność, lecz inny, trudniejszy do zauważenia, sposób obecności. Miejscem owego „ukrycia się” miłości jest – literatura. Kulmowa wskazuje „adresy”, łódzkie i literackie: poszczególne utwory odsyłają do topografii miasta, a konkretnie śródmiejskich ulic, krajobrazu dzieciństwa.

Kulmowa formułuje też koncept „łódzkiego patrzenia”, w ramach którego postaci z literatury dziecięcej: Piotruś Pan, Alicja i Agnieszka (w nowszym przekładzie zgodnie z oryginałem Mary Poppins) przeżywają swoje przygody również w przestrzeniach Łodzi.

Jednocześnie miasto rodzinne jawi się w *Liście ze Strumian XIII* jako byt aktywny, ścigający, prześladowający – nacechowany wrogością lub przynajmniej obcością: „Moje Campo di Fiori, mój ostatni kręgu, moja Ulthima Thule”⁴⁹. A jednak funduje on zarazem artystyczną egzystencję: rewersem niewoli przezwanej w zamkniętym przestrzeni jest bowiem „wolność lotu”, zaś rewersem łódzkiej brzydoty – „dar wyłuskiwania olśnień i metafizycznych oczarowań z wszystkiego, co gnije i przemija”⁵⁰.

Topografia myślenia – horyzont interpretacyjny

Topografia myślenia jest drugą w twórczości Kulmowej książką autobiograficzną (pierwsza to *Ciułanie siebie* z roku 1995). O ile jednak *Ciułanie siebie* można, ze względu na jego adres wydawniczy, sytuować, jak stwierdza Jerzy Madejski, w ramach „przemysłu autobiografii”⁵¹ (choć, jak zauważa badacz, jest to utwór korzystnie na plus się odróżniający od standardowego poziomu), *Topografią...* rządzą reguły twórczości wysokoartystycznej, wymagającej wobec czytelnika.

W ramach twórczości autorki *Topografia myślenia* jest pierwszym tak bezpośrednim powrotem do lat dzieciństwa. Jak pisze Chęcińska:

Osobiste, łódzkie dzieciństwo pozostawało przez wiele lat głęboko ukryte w pamięci Kulmowej. Było tematem tabu, którego poetka starannie unikała w wywiadach, który odsuwała od siebie nieustannie. Jakby chciała własnym zachowaniem zaprzeczyć temu, co się stało, co przeżyła w czasie wojny i tuż po wojnie.

⁴⁸ J. Kulmowa, *List ze Strumian XIII* [audycja radiowa, emisja PR Szczecin 16.09.1990]. Za udostępnienie tekstu audycji serdecznie dziękuję pani Elżbiecie Nowak.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ J. Madejski, *Ciułanie siebie wobec autobiografii*, [w:] *Joanna Kulmowa wobec świata literatury*, s. 77.

Jakby chciała zachować wyłącznie dobre, przedwojenne wspomnienia z czasów, kiedy jako dziecko mieszkała z rodzicami w secesyjnej łódzkiej kamienicy⁵².

Pierwszy akapit *Topografii*... wprowadzający tytułową metaforę, sytuje autorkę w perspektywie celu odniesionego przede wszystkim do niej samej: „Zawikłanie czasów i stron, z tego zbudowane życie, mój świat, twój świat, wszystko. Może zdołam rozwiązać tajemnice, zagadkę kodu, w którym jestem zaprogramowana, topografię mojego myślenia. Już pora”⁵³. Narratorka ujawnia tu tożsamość starej kobiety, konfrontowanej z dziecięcym „ja”. Zamierzeniem twórczym jest zatem autobiografia uwewnętrzniona – odnosząc się do podziału Małgorzaty Czermińskiej i jej koncepcji trójkąta autobiograficznego – autobiografia nakierowana na wyznaczenie. Czermińska charakteryzuje ten model następująco:

W wypowiedziach tego typu narrator przypomina „ja” mówiące w poezji lirycznej. Jego postawa bywa niekiedy określana jako egotyczna lub narcystyczna. Proces pisania porównuje się czasem do wiwisekcji, bywa on trudną i ryzykowną pracą samopoznania, prowadzącą do zaskakujących rezultatów. Introwertywne pisanie bywa rodzajem autoterapii i autokreacji. Czasem imaginacyjny proces studiowania własnego „ja”, oglądanego w procesie pisania jak w lustrzanym odbiciu, przeradza się w świadome pozowanie. Wówczas obok zaabsorbowanego sobą autora wyłania się czytelnik, na którego użytek przybiera się te pozy⁵⁴.

Dotychczasowe ujęcia badawcze *Topografii myślenia* poświadczają możliwość przyjmowania wobec tej niewielkiej objętością książki interesująco różnorodnych perspektyw, odmiennych kategorii nadrzędnych. Urszula Chęcińska w wydanej w 2006 r. monografii *Poetka i paidia* przyjmuje klucz antropologiczny, wskazując przede wszystkim na aspekt powrotu do dzieciństwa jako do stanu człowieczeństwa. „Aby uzyskać utraconą dziecięcą pełnię i bezmiar, świeżość doznać i dziecięcą niewinność, należy powrócić do najwcześniejszych wzruszeń, do etycznej czystości, do arkadyjskiego czasu, do okolicy dzieciństwa”⁵⁵. Zdaniem badaczki, Kulmowa stworzyła tę autobiografię „Z tęsknoty za prawdziwą sobą, za dziecięcą dawną pięknnością świata, który składał się z pięknych słów, dobrych myśli, autentycznych gestów”⁵⁶. Zestawiając *Topografię*... z dziełem Marcela Prousta, Chęcińska pisze:

52 U. Chęcińska, *Poetka i paidia*, s. 92

53 J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2001, s. 5.

54 M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, wyd. drugie zmienione, Universitas, Kraków 2020, s. 28.

55 U. Chęcińska, *Poetka i paidia*, s. 68.

56 Tamże, s. 82–83.

W rodzinnym domu dokonuje się mistyczne zdziwienie światem, którego w równym stopniu dostępuje, samotna jak Marcel Joanna. Bolesna wojenna i powojenna bezdomność wyzwalać będzie tęsknotę za zakorzeniem, za powrotem do lat dziecinnych – do wiecznej szczęśliwości – za potęgującą się świadomością utraconej bezpowrotnie harmonii świata⁵⁷.

Pochodzący z tego samego roku artykuł Barbary Bogołębskiej reprezentuje przede wszystkim perspektywę współczesnych mieszkańców Łodzi, odwołujących się do wielokulturowej przeszłości miasta jako do wartości pozytywnej. Zgodnie z tą optyką, proza poeticka Kulmowej⁵⁸ ma w ujęciu łódzkiej badaczki przede wszystkim charakter nostalgiczny; jest rekonstrukcją tego, co warte oceny i ze względu na tworzenie fundamentu jednostkowej tożsamości, biografii rodzinnej autorki, i dla czytelników; stanowi „przywoływanie małej ojczyzny”⁵⁹. Bogołębska przywołuje również formułę Anny Nasiłowskiej „zabieg przywracania korzeni”⁶⁰.

Łódź i łódzka wielokulturowość jawią się, w tym ujęciu, przede wszystkim w jasnej tonacji:

Obraz przeszłości dopełniają w analizowanym utworze wydobyte z pamięci postaci: chudego, śpiewającego Lejbusia, sublokatora inż. Weingartena, właściciela sklepu Percyka, Zuzi i doktora Konów, Ani Feingold, panny Feli Weinreb, Almy Wuttke, rodziny Mullerów, nauczycielki religii – „pani rabin” , Zosi Meibaum, Isi Berkowicz, Janeczki Neufeld, Steni Neumark, ale też bliżej nieokreślonych, chuderlawych Żydów „w czarnych chałatach i niezdarnie sterczących jarmułkach” . Sama autorka – jak wspomina – nie czuła się „parszywą żydówką, tylko Joasią, i Polką, i obywatelką kosmosu” (Tm 24). O wielości wyznań świadczyły takie oto słowa: „Tak mieszały się u nas i zazębiały wszystkie [...] kręgi wyznań i wiary: biały baranek wskakiwał na stół obok srebrnej menory. Emilia, Marta i Olga chodziły po swojemu do «kirchy», Andzia, Koberzynka, a później i Reginka po swojemu do kościoła” (Tm 120). Ten „przychylny” świat zachował się w wyobraźni pisarki. Był to świat, który ją „zbudował” i w którym „umościła” siebie. I choć pojawiły się u schyłku międzywojnia echa światowego kryzysu, utraty fortun, przykłady represjonowania Żydów, jednak nadal był to świat bezpieczny, dobry, niezmienny, świat „znajomych stron i słów”, nie „zawieranie czasu”, lecz „słoneczna strona świata”⁶¹.

⁵⁷ Tamże, s. 75.

⁵⁸ Tak Bogołębska określa formę literacką utworu.

⁵⁹ B. Bogołębska, *Wizja czasów minionych w prozie wspomnieniowej Joanny Kulmowej*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2006, nr 8, s. 392.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże, s. 393.

Bogółębska poświadcza wprawdzie obecność dramatycznych wydarzeń wojny w narracji Kulmowej; jednak zdecydowanie kładzie nacisk na pozytywny obraz minionego czasu, na ową „słoneczną stronę świata”.

Radykalnie odmienny klucz interpretacyjny stosuje wobec *Topografii myślenia* Inga Iwasiów. Punktem wyjścia dla niej konstatacja o szczególnej pozycji *Topografii*... w dorobku autorki i w relacji do jej biografii: tu utwór, w którym Kulmowa: „po raz pierwszy tak otwarcie wraca do kwestii swego pochodzenia i ujawnia istotę traumy, która ufundowała żywoty bohaterów bajkowych, niejako delegowanych do wypełnienia ran i pustki pozostawionych przez wojnę”⁶². Iwasiów zwraca uwagę na szczególną konstrukcję tej prozy, dającą w efekcie obraz świata zmierzającego do rozpadu (poświadczonego najmocniej w ostatnim rozdziale). Badaczka tropi ponadto ślady pęknięć w procesie wspominania: rozziewu między prawdą a iluzją, życiem a literaturą. Stwierdza:

Autorka skupia się na relacjach między przeszłością a jej przetworzeniami w bajkę, wiersz, libretto, nie badając w żadnym miejscu hipotetyczności samej przeszłości. Trzeba też zauważyć, że o ile cel opowieści podany jest wprost – stara kobieta chce podać ręce dziewczynce – o tyle biografia pomiędzy zostaje tu zastąpiona autorekonstrukcją pisarską⁶³.

W tym ujęciu nie powrót do dzieciństwa byłby najistotniejszy i nie obraz przedwojennej Łodzi, lecz szczególna relacja zachodząca pomiędzy traumatycznymi obszarami pamięci a twórczością literacką Kulmowej:

Szczęśliwe dzieciństwo prowadzi do biblioteki, przez bibliotekę podmiot wyrażać będzie wojenne zdarzenia, nieopowiedziane wprost, choć stanowią centrum tego, co opowiadane. Kulmowa mówi tak: topografia ratuje, odsuwa dokonany dramat, ocala. Tę topografię stanowi narracja, w której fantazja, baśń i pamięć zajmują tę samą półkę biblioteczną⁶⁴.

Topografia myślenia: odnajdywanie dziecka

Wobec tych trzech zarysowanych perspektyw odczytań *Topografii myślenia*, moja własna propozycja nie stanowi polemiki, lecz pewne dopowiedzenie. Z perspektywy badaczki literatury dziecięcej, kusi mnie próba znalezienia choć kilku rysów autentycznego dziecka, jakim była Joasia; szukanie w dzieciństwie źródeł jej

⁶² I. Iwasiów, dz. cyt., s. 19.

⁶³ Tamże, s. 23.

⁶⁴ Tamże, s. 23.

niezwykłej twórczości adresowanej do niedorośli. Jednak czy wobec nałożenia się kolejnych warstw pamięci o przemożnej sile obezwładniającej traumy lat wojennych – literacko kamuflowanej i następnie odkodowanej w *Topografii myślenia* – jest tu miejsce na pamięć prawdziwego, rzeczywistego dzieciństwa sprzed kataklizmu?

Oczywiście sam przymiotnik „rzeczywisty”, w odniesieniu do danych dostępnych poprzez wspomnianie, trzeba opatrzyć zasadniczymi zastrzeżeniem. Holenderski psycholog Duuwe Draaisma, zajmujący się mechanizmami pamięci, tłumaczy, ujmując sprawę z perspektyw biologicznej, że wspomnienia niejako wędrują w sieci neuronalnej. Każde wydobycie ich na powierzchnię świadomości owocuje stworzeniem kopii, która z kolei staje się nowym punktem wyjścia. Nie ma zatem mowy o trwaniu tego samego niezmiennego zapisu.

Natomiast z humanistycznej perspektywy stwierdzić można, że przywoływane wspomnienia sytuowane są w kontekście późniejszego doświadczenia, co nieuchronnie modyfikuje ich sens. Zatem i z tego punktu widzenia nie ma mowy o czystym obrazie przeszłości, „takiej jaka ona była naprawdę”. Draaisma pisze:

Dopiero od mniej więcej dwudziestu lat psychologia przyznaje, że być może wiarygodność nie zawsze jest najważniejszą cechą wspomnień. Czy o wiele istotniejsze nie jest to, że takie wspomnienia powracają w podeszłym wieku zdecydowanie częściej i w subiektywnym odczuciu zdecydowanie wyraźniej niż z wieku średnim?⁶⁵

„Takie wspomnienia” oznaczają tu kategorię będącą przedmiotem szczególnej uwagi holenderskiego badacza. Są to reminiscencje: wspomnienia, które przez wiele lat były uśpione, a wyłaniają się i nasilają po dekadach. Mechanizm reminiscencji, jak ustalił Draaisma, dotyczy przede wszystkim doświadczeń wczesnej młodości (okres około dwudziestego roku życia), ale także dzieciństwa. Innymi słowy, to wspomnienia z tych lat najczęściej przywoływane są przez ludzi wiekowych⁶⁶.

Dosyć łatwo (choć może to łatwość zwodnicza?) można wskazać punkty, w których reminiscencje opisana przez Kulmową w *Topografii myślenia* mają mocny, nieprzypadkowy związek z traumatycznym „później”. „Czerwone maki na żółtym piasku. Sen z głębokiego dzieciństwa”⁶⁷ – powracająca we wspomnieniach barwa żółta (nazwana wprost, albo obecna w przedmiotach, jak choćby cytryny sprzedawane przez stare Żydówki) to wszak kolor najmniej niewinny ze wszystkich, późniejszy kolor piętna, przed którym nie sposób uciec.

⁶⁵ D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przekł. E. Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 82–83. (Pierwodruk książki 2008 rok).

⁶⁶ Co ciekawe, nie wynika to z samych mechanizmów biologicznych, lecz także z jakości doświadczeń. U ludzi, którzy stali się emigrantami po trzydziestym roku życia i wtedy przeżyli natłok nowych wyzwań i doświadczeń, najsilniejsze reminiscencje dotyczą tego okresu.

⁶⁷ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, s. 5.

Inny przykład – konkretne wcielenie pewnej prawidłowości dziecięcego myślenia: kategoryzowania (ludzi lub przedmiotów) wedle cech podobieństwa dostępnych dziecięcej percepcji. W *Topografii myślenia* objawia się w kontaminacji wspomnień dotyczących zdrowotnych wypadków małej Joasi, leczonych przez lekarzy o tym samym nazwisku – Kon. „Widocznie Kon musi być lekarzem, a lekarz musi być Konem”⁶⁸. Kilkuletnia dziewczynka istotnie mogłaby tak myśleć⁶⁹. Jednak temu na pozór niewinnemu zdaniu wtóruje w *Topografii myślenia* zgrzytliwe, potworne echo: „lekarz musi być Konem, a Kon musi zginąć, choćby mieszkał w szlacheckim dworze”⁷⁰. W rzeczywistości społecznej zarówno nazwisko, jak imię nie jest neutralne. Pamiętamy, że bohaterka *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej, Róża, została w dzieciństwie pozbawiona własnego imienia, bo przywoływało niechciane skojarzenia etniczne; w rzeczywistości historycznej od 1939 nazwisko mogło nieść wyrok śmierci.

Oczywiście wskazanie tych przykładów nie oznacza, że inne reminiscencje wolne są od takiego związku. Moim celem nie jest jednak sondowanie relacji między wspomnieniami zapisanymi w *Topografii myślenia* a traumą Zagłady, lecz między nimi a sferą dziecięcości. Czy można w tej poetyckiej prozie wytropić (przy świadomości możliwych zastrzeżeń) świadectwa umocowania dziecięcej Muzy Joanny Kulmowej w predyspozycjach osobowych, w indywidualnej wrażliwości już małej dziewczynki?

Zacznę od kwestii lęku; jest on w najoczywistszy sposób związany z tragicznym „później”, zaryzykuję jednak stwierdzenie, że *Topografia myślenia* ujawnia także ślady lęku rzeczywiście przynależącego do sfery dzieciństwa, a nie wyłącznie projektowanego na ów czas ze względu na doświadczenia późniejsze. I, co istotne, lęku „łódzkiego” przynajmniej w takim znaczeniu, że wzmocnionego w dziecku przez przestrzeń Łodzi.

Miasto samo w sobie, jakiegokolwiek miasto, jest na ogół dla kształtującej się psychiki przestrzeni mniej przyjazną niż wieś. Jednak znamioną cechą Łodzi właśnie, generującą (lub przynajmniej wzmacniającą) dziecięcy lęk, a poświadczoną w prozie Kulmowej, jest niedostatek światła, uwarunkowany specyfiką architektury. Autorzy monografii poświęconej łódzkim kamienicom piszą:

[...] aż do lat 20. XX wieku nie obowiązywały w Łodzi żadne ograniczenia wysokości zabudowy, nie kontrolowano również proporcji między wysokością budynków

⁶⁸ Tamże, s. 101.

⁶⁹ Te właściwości dziecięcego kategoryzowania świata poświadczą snujący wspomnienia narrator prozy Benedykta Hertza: „zdawało mi się, że każdy Stefan musi być zgrabny, wysmukły i mieć niebieskie oczy, a kogo nazwą Aleksander, ten wyłysieje – tak jak mój stryj i nasz froter, oba Aleksandry”. (B. Hertz, *Ze wspomnień Samowara*, „Czytelnik” 1959, s. 78).

⁷⁰ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, s. 102.

a szerokością ulicy czy podwórza, co – jak wspomniano wcześniej – było już wówczas normą w przepisach urbanistycznych i budowlanych na świecie. [...] Łódź jest chyba jedynym na świecie tak spektakularnym – porównywalnym może tylko do Nowego Jorku – przykładem zaburzonego rozwoju urbanistycznego w tak dużej skali⁷¹.

O swym lęku dziecięcym Kulmowa pisze: „Był zawsze, zaczajony na mnie w murach tego ciemnego mieszkania, w kwiatach tapety i stiukach sufitu, w okrągłych otworach szaf kuchennych”⁷². Wędrówka z łazienki ku sypialni mamy opisuje jako wyzwanie:

[...] biegnie się tam przez labirynt, a w labiryncie czai się Gorgona, potwór mrocznego korytarza – jeśli wyjrzy na mnie przez dziurki w szafie, to zamieni mnie w kamień i nie dobiegnę już donikąd. Gorgonę wymyślili moi cioteczni bracia, okrutnicy, ale jaki sadysta wymyślił te przepastne korytarze łódzkich kamienic, i szafy, i dziury spiżarniane? W szafach jest przecież otwarcie na inne światy, tam właśnie kryją się Dalsze Ciągi, tak jak w każdym secesyjnym domu, bo całe miasto ułożono dla Gorgony: przedpokój, jadalnię ze skośnym oknem na studnię podwórka – i ten fatalny czarny korytarz, gdzie łazienka, klozet, trzy pokoje i kuchnia ze służbówką, brrr...⁷³

„Przytłoczona myśl łódzkiego dziecka”⁷⁴ nie poznała uwalniającego żywiołowości krajobrazu wiejskiego; jednak pewnym jego odpowiednikiem było mniejsze miasto, Tomaszów, z architekturą dworskową, zatem także dużą zewnętrzną przestrzenią, pełną słońca, otwartą: „na wszystkie strony świata, które pozwalają fruwać moim głupio rozwichrzonym myślom, wiecznie buntującym się przeciw uwięzieniu, jaskiniom, korytarzom i labiryntom wielkiego miasta”⁷⁵.

Zatem lęk generowany jest przez nieprzyjazną dziecku architekturę: jednak nie tylko przez nią. Wzmianka o pobliskim (uloowanym przy ulicy Sienkiewicza) parku, jego nocnym krajobrazie: „zasypia posrebrzony wysokopiennie sąsiedni park”⁷⁶ pozwala sądzić, że dominującym dla dziecka elementem tej przestrzeni były wysokie – zatem rzucające mocny cień – drzewa. Zaś skojarzenie go z parkiem Piotrusia Pana przywołuje asocjacyjnie mroczne ilustracje Arthura Rackhama, towarzyszące pierwszej edycji powieści Jamesa Barriego.

⁷¹ M. Domińczak, A. Zaguła, *Typologia łódzkiej kamienicy*, Urząd Miasta Łodzi. Biuro Architekta Miasta, Łódź 2016, s. 14.

⁷² J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, s. 23.

⁷³ Tamże, s. 17.

⁷⁴ Tamże, s. 106.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Dz. cyt., s. 12.

Mroczna przestrzeń sprawia, że dziecko tym bardziej odczuwa potrzebę przyjaznego wsparcia; potrzebuje kogoś, kto nie pozwoliłby mu bać się samotnie. Znamienny jest inny fragment *Topografii myślenia*, w którym Joasia odnajduje sprzymierzeńca w dziewczynce z obrazu – zarazem sama chce dawać wsparcie obdarzonej imieniem (zatem także wyobrażoną bytową odrębnością) postaci:

[...] dzielą nas dwie paru ciemnych drzwi, z klamką pod samym sufitem. W przedpokoju śpią węże lasek, marabuty parasoli. Ziewają kalosze. U pana Stanisława też byłoby strasznie, gdyby nie moja panna Klarcia, ta z obrazka Rychter-Janowskiej. To ja nazwałam tę dziewczynkę panną Klarcia, kiedy ją tylko zobaczyłam przy klawikordzie, w jasnej plamie światła. Wisiała wśród wielkogłowych subiektów, więc musiałam ją odwiedzać, żeby pocieszać [...]77.

Po latach miejskie doświadczenie ujawnia się w adresowanej do dziecięcego odbiorcy poezji Joanny Kulmowej, w której natura, otwarta przestrzeń, jest pejzażem jednoznacznie afirmowanym, natomiast miasto, jak stwierdza Aniela Książek-Szczepanikowa „to szare niemrawe wróble i ciągła modlitwa o światło”78.

Lęk małej Joasi jest uczuciem radykalnie odległym od znanego wielu dzieciom upragnionego lubego strachu, dreszczyku emocji – na który współczesna literatura dla niedorosłych odpowiada dostosowanymi do adresata wariantami gatunków literatury popularnej, takich jak kryminał i zwłaszcza horror. W tym kontekście znamienne jest stwierdzenie Kulmowej, że sama już w dzieciństwie dzieliła lektury na pogodne i przerażające, zdecydowanie wybierając te pierwsze.

Pogodę i jasność można wybierać, ale lęku nie na się zapomnieć. Teatr, który od dzieciństwa oczarowywała Joasię, odcisnął się w pamięci dziewczynki zarówno poprzez wczesne uświadomienie sobie jego iluzoryczności, jak przeciwnie – poprzez doświadczenie jego sugestywnej mocy, wynikające, jak można się domyślać, z jakichś efektów specjalnych: „Dziwnie jest chodzić do babci Rózi na ulicę Śródmiejską, naprzeciwko teatru, w którym Czarodziejowi zapalał się nos, a Alicja w Krainie Czarów wcale nie była Alicja, tylko dorosłą aktorką”79. Ów dwukrotnie

77 Dz. cyt., s. 13.

78 A. Książek-Szczepanikowa, dz. cyt. 13. Oczywiście światło i ciemność mają także odniesienie do archetypów wyobraźni, w poezji Kulmowej również do symboliki biblijnej. „Tam, gdzie dziecku za trudno dotrzeć, gdzie jego myśl natrafia na niezrozumienie i tajemnicę, pojawia się wierszach dla dzieci opozycja: światło – ciemność, mrok – jasność. Poetka sięga po pierwsze wrażenia dzieci, źródło pierwszych lęków i pierwszych zachwytów, od ciemnego pokoju począwszy [...]. Stosuje biblijne znaki dobra i zła”. (A. Książek-Szczepanikowa, dz. cyt. s. 10). Można jednak z przekonaniem stwierdzić, że te właśnie symbolika została umocowana w osobistym doświadczeniu.

79 J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, s. 95.

wspominany „zły czarodziej o płonącym nosie”⁸⁰ niewątpliwie wzbudził właśnie lęk, skoro po latach splótł się w pamięci Joasi z tragicznym losem jej stryja Wiktora (lekarza Wiktora Ziege).

Zarazem wspomnienie to odsyła do drugiej ze sfer dziecięcego doświadczenia, które naznaczyły dorosłą aktywność artystyczną Kulmowej. To właśnie teatr – zarówno odbierany od strony widowni (Teatr Miejski, obecnie teatr im. Stefana Jaracza), jak spontanicznie powoływany do chwilowego istnienia w mieszkaniu przy Sienkiewicza. Kulmowa wspomina między innymi pierwszy skecz, który ułożyła jako siedmioletka. Jego źródłem jest zresztą typowo dziecięca pomyłka językowa: „kruche ciastka” interpretowane jako „pokruszone”.

Inny aspekt, na który chciałabym zwrócić uwagę, to „dziecięca nadwrażliwość zmysłów”⁸¹ a bardziej konkretnie zmysłu słuchu i powiązana z nim pamięć słuchowa. Najbliższe otoczenie małej Joasi sprzyjało wydoskonaleniu tego obszaru percepcji świata, ze względu na obecność wielu języków, nawet używanych przez te same osoby, oraz kulturę literacką, na którą składała się także obecność w żywej mowie cytatów literackich z właściwą im organizacją dźwiękową. Nie zawsze były to zresztą utwory przeznaczone dla dziecięcych uszu. W *Topografii...* wspomniane jest chociażby znamienne dziecięca recepcja satyrycznych wierszy Tadeusza Boya-Żeleńskiego:

Nawet wiersz o Stefanii umiałam już wtedy na pamięć, choć rozumiałam w nim wyłącznie grę rymów. Zwłaszcza „nie sposób – osób” bardzo mi się podobało, choć „tamte osoby” wyobrażałam sobie jako nieznanomych łodzian na znajomej ulicy Piotrkowskiej⁸².

Również niedostatek światła (w zacytowanym poniżej fragmencie związany z porą dnia, ale też wynikający z cech łódzkiej architektury) mógł sprzyjać intensyfikacji wrażen dźwiękowych, przyczyniając się do percepcji złożonych pejzaży akustycznych:

Już zazgrzytały opuszczane żaluzje, stuknęły zamykane na skobel okiennice, kleją się oczka choinkowych świec, a kociołek Andersenowskiego świniarka coraz mniej wyraźnie mruczy: „o, mein lieber Augustin, Augustin, Augustin...” zasypia ulica, zasypia czeluść podwórza przy Sienkiewicza 63 w bezpiecznej Łodzi, w pełnej strachów Łodzi, w tajemniczej Łodzi mojego dzieciństwa, zasypia posrebrzony wysoko-piennie sąsiedni park⁸³.

⁸⁰ Dz. cyt., s. 96. Była to postać Czarnoksiężnika z krainy Oz (informację zawdzięczam prof. Urszuli Chęcińskiej).

⁸¹ U. Chęcińska, *Poetka i paidia*, s. 89.

⁸² J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, s. 73.

⁸³ Tamże, s. 12.

Mała Joasia, wyczulona na delikatne rejestry dźwięków, umie też sama świadomie je stosować. Zaświadcza o tym wspomnienie kotki fabrycznej z Tomaszowa, która: „Tylko mnie daje się przywabić, bo jestem spokojna z oczarowania i mówię do niej szeptem najcichszym z najcichszych”⁸⁴.

Być może pamięć o bogactwie i subtelności doświadczeń akustycznych własnego dzieciństwa sprawiła, że u Kulmowej-poetki, w utworach adresowanych do niedorosłych, nie spotyka się rytmów i rymów oczywistych, natrętnych, katarynkowych. Jest zaufanie do dziecięcego czytelnika, do jego zdolności rozpoznania subtelniejszych współbrzmień. Jak choćby w *Zasypianiu słonia*, wierszu tematyzującym muzykę (fałszywie odgrywaną!), przekornej kołysance *à rebours*:

Ja wcale się nie dziwię
że słoń zasypia dopiero nad rankiem
skoro śpiewa sobie kołysankę
fałszywie.
A poza tym trudno ogromnie
spać
grając sobie na trąbie.
W ogóle jak tu myśleć o śnie
kiedy ktoś w trąbę dmie.
Ciekawam czy to kogoś ukołysze
gdy zatrąbi mu trąba nawet i najciszej.
Chyba nie ma o spaniu mowy
przy takim graniu
słoniowym.
Na szczęście słoń zna tylko sto pięć kołysanek
więc usypia nad ranem
kiedy wszystkie już fałszywie odegrane⁸⁵.

Jednocześnie Kulmowa nie zrezygnowała z rymu i rytmu także w wierszach adresowanych do czytelnika dorosłego, co sprawiło, że bywały one postrzegane jako anachroniczne. Była tego oczywiście w pełni świadoma. W *Topografii myślenia* znajdziemy autotematyczny komentarz, swoistą deklarację poetycką: „Przez całe życie będzie mi towarzyszyła ta wewnętrzna muzyka, dla której ja sama jestem zarazem słuchaczką i instrumentem. Harmonia, nie pozwalająca mi zdradzić dla kariery rytmów i rymów, choćby to oburzało wszystkich świętych współczesnej

⁸⁴ Tamże, s. 81.

⁸⁵ Taż, *Zasypianie słonia*, [w:] *Różne takie zasypianki*, Oficyna Wydawnicza G&P, Poznań 2005.

krytyki literackiej”⁸⁶. Wisława Szymborska perswadowała niegdyś jednemu z adeptów pióra, przesyłających swe debiutanckie próbki do redakcji „Życia Literackiego”: „Żle wyobrażasz sobie poetów. Jak świat światem, nie było takiego, który by na palcach liczył zgłoski. Poeta rodzi się z uchem. Z czymś wreszcie musi się urodzić”⁸⁷. *Topografia myślenia* z pewnością zaświadcza, że Joanna Kulmowa urodziła się „z uchem”⁸⁸.

Zakończenie: jeszcze...

Jeszcze 37 wierszy – ten tytuł nadała Kulmowa zbiorowi wierszy będącemu rodzajem rozrachunku (twórczego i życiowego), testamentu. Owe „jeszcze” to także życzenie i postulat, który pośrednio wyraziła Anna Legeżyńska, wychodząc od tego tomu ku całościowemu oglądowi twórczości „Joanny ze Strumian”:

Między życiem a pisaniem Kulmowej widać symetrię. I nie chodzi o autobiografizm (dyskretnie obecny), lecz o rozmach; rozległość życiowych działań i szerokość literackiego diapazonu. Nieprzypadkowo przecież wciąż brakuje nam pełnej monografii tej twórczości; opracowanie syntezy całej spuścizny mieszkanki Strumian wymaga zespołowego wysiłku”⁸⁹.

Powracając zaś do *Topografii myślenia*, poddanej badawczemu oglądowi w tym artykule, w zakończeniu pozwolę sobie na refleksję bardziej osobistą. Spotkanie, za pośrednictwem autobiografii, z dawnym dzieckiem, Joasią, jest przejmujące. A ponieważ sama Kulmową znam (i propaguję) przede wszystkim jako autorkę „arcydzielnej twórczości dla dzieci/nie-dzieci”⁹⁰, przejmujące i zasmucające dla mnie jest także rozpoznanie Ingi Iwasiów, która pisze o literaturze dla dzieci jako politycznej enklawie dla niewygodnej biografii i jako schronieniu po traumie. Nie

⁸⁶ Taż, *Topografia myślenia*, s. 89.

⁸⁷ W. Szymborska, *Pocztą literacką czyli jak zostać (lub nie zostać) pisarzem*, oprac. T. Walas, Kraków 2000, s. 49.

⁸⁸ Długoletni korespondent Kulmowej, Zygmunt Mysłakowski, ujmuje tę myśl w tonie sugerując meliczność uroczystą, może nawet bliską sakralnej: „I jeszcze jedno uderza mnie u Pani: muzyczna struktura wiersza, melodia; brzmienie materiału słownego, i rymy – te rymy! Pani odciążyła je po mistrzowsku od banalności i mechanicznego powtarzania się sylab; wydobyła z nich Pani jeden jakiś akcent, ale rozstrzygający o ich muzycznej wartości. Trzeba umieć czytać Pani poezję, to prawda; nie są one dla uczniów; wyobrażam je sobie recytowane przez orfików z towarzystwem formingi”. (U. Chęcińska, *Transcende te ipsum*, s. 109. List z 13 marca 1963 roku).

⁸⁹ A. Legeżyńska, *Ta, Która Śpiewa. Wokół ostatnich wierszy Joanny Kulmowej*, s. 38

⁹⁰ Tamże, s. 32.

mogę bowiem nie zadać pytania: czy Joasia Ziege wyrosłaby na „pierwszą damę współczesnej poezji dla dzieci”, gdyby nie historia, która w najbardziej przeraźliwy sposób wkroczyła w jej losy? Chciałabym wierzyć, że tak. Bez tej wiary trudno o radość czytania. Bo nawet największa sztuka nie jest warta tak okrutnej ceny, jaką zapłaciła rodzina Joanny i ona sama.

Bibliografia

- Bogołębska Barbara, *Wizja czasów minionych w prozie wspomnieniowej Joanny Kulmowej*, „Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica” 2006, nr 8, s. 391–398.
- Chęcińska Urszula, *Kulmowa jako Kulmowa. Poetycko i pedagogicznie*, [w:] *Z ducha Orfeusza. Studia o polskiej poezji 2017–2022*, red. W. Kass, A. Legeżyńska, J. Ławski, Wydawnictwo Prymat, Białystok-Pranie 2023, s. 49–59.
- Chęcińska Urszula, *Pedagogika miejsca według Joanny i Jana Kulmów. Strumiany jako locus educandi*, „Biografistyka Pedagogiczna” 2022, nr 2, s. 78–94. <https://doi.org/10.36578/BP.2022.07.37>
- Chęcińska Urszula, *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulmowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2006.
- Chęcińska Urszula, *Transcende te ipsum, O sztuce życia w listach prof. Zygmunta Mysłakowskiego i Joanny Kulmowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2024. <https://doi.org/10.18276/978-83-7972-701-8>
- Cichocka Joanna, *Historyjka cała jak muszka w polewce pływała*, „Przyjaciel. Dwutygodnik dla Starszych Dzieci” 1945, nr 1, [s. 16].
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, wyd. 2, zmienione, Universitas, Kraków 2020.
- Domińczak Michał, Zaguła Artur, *Typologia łódzkiej kamienicy*, Urząd Miasta Łodzi. Biuro Architekta Miasta, Łódź 2016.
- Draaisma Douwe, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przekł. E. Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Hertz Benedykt, *Ze wspomnień Samowara*, „Czytelnik”, Warszawa 1959.
- Iwasiów Inga, *Autorekonstrukcje – Joanna Kulmowa*, [w:] *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Universitas, Kraków 2011, s. 11–25.
- Książek-Szczepanikowa Aniela, *Słowo wstępne*, [w:] *Joanna Kulmowa. Biobibliografia*, oprac. H. Niedbał, Książnica Szczecińska, Szczecin 1993.
- Kuliczowska Krystyna, *Budujemy mosty dla pana starosty, czyli o czasopismach dla dzieci i młodzieży*, „Odrodzenie” 1946, nr 34, s. 6–8.
- Kulmowa Joanna, *Ciułanie siebie*, Twój Styl, Warszawa 1995.

- Kulmowa Joanna, *Leokadia to ja!* Rozmawia Jarosław Mikołajewski „Gazeta Wyborcza” 20 stycznia 2005, <https://wyborcza.pl/7,75517,2503343.html> [dostęp: 31.05. 2024]
- Kulmowa Joanna, *Moja pełnia czyli wiersze lubiane*, PIW, Warszawa 2000.
- Kulmowa Joanna, *Różne takie zasypianki*, Oficyna Wydawnicza G&P, Poznań 2005.
- Kulmowa Joanna, *Topografia myślenia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2001,
- Kulmowa Joanna, Szymborska Wisława, *Tak wygląda prawdziwa poetka, podciąg-nij się! Listy*, wstęp, opracowanie i posłowie U. Chęcińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019.
- Kwiatkowska Agnieszka, *Poezja dla dzieci pisana przez kobiety w XX wieku*, [w:] *Stu-lecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Rajewska, E. Soltys-Lewandowska, Universitas, Kraków 2020, s. 95–148.
- Lalak Mirosław, *Poetycki debiut Joanny Kulmowej*, [w:] *Joanna Kulmowa wobec świa-ta literatury*, red. U. Chęcińska, Książnica Pomorska, Szczecin 1998, s. 19–29.
- Legeżyńska Anna, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- Legeżyńska Anna, *Ta, Która Śpiewa. Wokół ostatnich wierszy Joanny Kulmowej*, [w:] *Z ducha Orfeusza. Studia o polskiej poezji 2017–2022*, red. W. Kass, A. Lege-żyńska, J. Ławski, Wydawnictwo Prymat, Białystok-Pranie 2023, s. 29–48.
- Leszczyński Grzegorz, *Magiczna biblioteka: zbójckie księgi młodego wieku*, Biblio-teka Narodowa, Warszawa 2007.
- Libera Antoni, *Joanna Kulmowa, 37*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017 [laudacja] [w:] *Z ducha Orfeusza. Studia o polskiej poezji 2017–2022*, red. W. Kass, A. Le-geżyńska, J. Ławski, Wydawnictwo Prymat, Białystok-Pranie 2023, s. 402–403.
- Madejski Jerzy, *Ciułanie siebie wobec autobiografii*, [w:] *Joanna Kulmowa wobec świa-ta literatury*, red. U. Chęcińska, Książnica Pomorska, Szczecin 1998, s. 77–88.
- Nasiłowska Anna, *Joanna Kulmowa (1928–2018)*, „Podgląd” 2018, nr 3(14), s. 12–14.
- Stankowska Agata, „Uczynić aby posłuchać”. *Wiedza i wiara w poezji Joanny Kulmo-wej*, [w:] *Joanna Kulmowa wobec świata literatury*, red. U. Chęcińska, Książnica Pomorska, Szczecin 1998, s. 47–60.
- Szymborska Wisława, *Poczta literacka czyli jak zostać (lub nie zostać) pisarzem*, oprac. T. Walas, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Szymborska Wisława, Filipowicz Kornel, *Najlepiej w życiu ma twój kot, Listy*, Wy-dawnictwo Znak, Kraków 2016.

Alicja Mazan-Mazurkiewicz, w 1996 r. ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Łódzkim. Tytuł doktora nauk humanistycznych o specjalizacji literaturoznawczej uzyskała w 2001 r. na podstawie rozprawy *Inspiracje biblijne w utworach Romana Brandstaettera* (2003), tytuł doktora habilitowanego w 2016 na podstawie rozprawy *Liryka ks. Jana Twardowskiego. Spotkanie ze św. Teresą z Lisieux*, w 2014 r. W latach 2001–2018 pracowała na stanowisku adiunkta w Katedrze Informatyki Naukowej i Bibliotekoznawstwa UŁ. Obecnie, od 1 października 2018 roku, pracuje w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii na Wydziale Filologicznym UŁ. Badania naukowe autorki obejmują literaturę polską XX i XXI w, szczególnie problematykę aksjologiczną i zagadnienia inspiracji religijnej w dziełach literackich. Drugi obszar jej zainteresowań naukowych stanowi literatura i książka dziecięca, poboczny powieść kryminalna.

Maria Berkan-Jabłońska*

 <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>

Dziewczęce doświadczanie wojny w dwóch łódzkich powieściach Honoraty Chróścielewskiej *Lekcji więcej nie będzie* oraz *My i herody*

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza powieści Honoraty Chróścielewskiej *Lekcji więcej nie będzie* z roku 1968; oraz drugiej części jej fabularyzowanych wspomnień *My i herody* z 1994 r., zatytułowanej *Czas przyspieszony*. W obu utworach losy głównej bohaterki, noszącej za każdym razem to samo imię Hanka, powiązane są z obrazem okupacji niemieckiej w Łodzi. Okres zagrożenia zewnętrznego nakłada się na proces dojrzewania młodej gimnazjalistki, która musi nauczyć się samodzielnie rozeznawać w chaosie wojennej rzeczywistości i skomplikowanych postaw otoczenia. Omówienie wskazanych w tytule utworów Chróścielewskiej prowadzi do wniosku, że wojna z perspektywy młodej mieszkanki Starych Bałut, wywodzącej się z rodziny robotniczej, paradoksalnie okazuje się nie tylko czasem sprawdzianu charakteru, ale służy również długofalowym procesom modernizacyjno-emancypacyjnym.

Słowa kluczowe: Honorata Chróścielewska, czas wojny w powieści młodzieżowej, Łódź, dyskurs emancypacyjny a wojna

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: maria.berkan@uni.lodz.pl



The Girl's War Experiences in Two Novels from Lodz by Honorata Chróścielewska: *There Will Be No Lessons* and *We and the Herods*

Summary

The aim of the article is to analyse Honorata Chróścielewska's novel *There will be no more lessons* from 1968, and the second part of her fictionalized memoirs *We and the Herods* from 1994, entitled *Time accelerated*. In both works, the fate of the heroine, bearing the same name Hanka each time, is linked to the image of the German occupation in Lodz. The period of external threat overlaps with the maturation process of a young high school girl who has to learn to discern on her own in the chaos of wartime reality and the complicated attitudes of her surroundings. A discussion of Chróścielewska's works indicated in the title leads to the conclusion that the war, from the perspective of a young resident of Stare Bałuty, who comes from a working-class family, paradoxically turns out to be not only a time of testing character, but also serves long-term modernization and emancipation processes.

Keywords: Honorata Chróścielewska, war time in youth novels, Lodz, emancipation discourse and war

Honorata Chróścielewska, z domu Człapińska, to łódzka pisarka, której nazwisko słusznie bywa kojarzone z „literackim klanem”, czyli mężem Tadeuszem, zasłużonym poetą, prozaikiem i publicystą, oraz córką Dorotą, również poetką i krytyczką. Często wymieniana wśród autorów książek o Łodzi, Chróścielewska pozostaje jednak w czytelnicznym cieniu, choć jej proza zasługiwałaby na baczniejszą uwagę odbiorców¹. W niniejszym artykule analizować będę jedynie dwie powieści,

¹ Wśród publikacji zwartych Honoraty Chróścielewskiej, oprócz tytułów przywoływanych w niniejszym artykule, można wymienić m.in. powieści: *Córka tego, co tramwaje jego* (Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1964), *Królowa Majorki* (Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1971), *Koncert marzeń* (Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973), *Mama, ja i łazigory* (Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983). Wszystkie te fabuły, dotyczące zarówno czasów przedwojennych, jak i powojnia, aż do lat osiemdziesiątych XX wieku, łączy doskonałe wycucie języka, uwzględniającego łódzką

wybrane z racji łączącego je wątku wojennych przeżyć młodej łodzianki. Pierwsza – *Lekcji więcej nie będzie* – pochodzi z roku 1968² i opowiada o losach nastoletniej Hanki (Anny) Lenkowskiej w latach 1939–1941. Chróścielewska zastosowała tu narrację trzecioosobową, niemniej perspektywa oglądu świata przedstawionego odpowiada psychicznym i emocjonalnym kompetencjom głównej bohaterki, typowego dziecka robotniczych przedmieść Łodzi. Druga z pozycji, *My i herody*, opublikowana w 1994 r., w przeważającej części odwołuje się do okresu przedwojennego, dopiero w końcowych partiach, zatytułowanych *Czas przyspieszony*, pojawia się nowa tematyka i nowa konwencja opowieści³. Kompozycja fragmentów „wojennych” przypomina klatki z filmu, rejestrujące wybrane epizody z życia Hanki, tym razem noszącej nazwisko Lesińska. Tworzą one krótkie „wglądy” w ważne dla dziewczynki momenty edukacji i przymusowej pracy, a później chwile wyjątkowo traumatyczne, związane z aresztowaniem siostry i wywiezieniem jej na roboty do Niemiec. W *My i herody* Chróścielewska wykorzystuje oryginalne dokumenty rodzinne dotyczące Aleksandry Człapińskiej, która tak jak fikcyjna Ala znalazła się w Bremie, skierowana do pralni chemicznej Hayungsa. Tam też, w październiku 1944 r., zginęła w wyniku bombardowań. Niektóre z owych „migawek”, składających się na *Czas przyspieszony*, czytelnik może rozpoznać jako warianty zdarzeń, jakie pojawiały się już w książce *Lekcji więcej nie będzie*⁴, część zaś uzupełnia tamtą

i „robociarską” specyfikę, oraz humor, który bierze się z nieoczywistej i czasem zaskakującej recepcji świata dorosłych przez wyrazistą, bezwzględnie szczerą młodocianą narratorkę. Zob. J. Kowalczykówna, *Honorata Chróścielewska*, „Odgłosy” 1974, nr 42, s. 6; B. Tyszkiewicz, *Chróścielewska Honorata* (hasło), [w:] *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI. Cyfrowy słownik bibliograficzny*; <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/1666/chroscielewska-honorata> [dostęp: 29.11.2024]; T. Błażejowski, *Współczesna Łódź literacka. Słownik autorów*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Łódź 1989, s. 26; tenże, *Łódzkie środowisko literackie*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Łódź 1981; K. Badowska, K. Kołodziej, *Przewodnik literacki po Łodzi*, Centrum Inicjatyw na rzecz Rozwoju REGIO, Łódź 2017 (np. s. 182–184, 271–273).

2 H. Chróścielewska, *Lekcji więcej nie będzie*, Wydawnictwo Łódzkie, wyd. 1., Łódź 1968, wyd. 2., Łódź 1985. Cytaty zamieszczone w artykule pochodzą z wydania drugiego. Będą dalej oznaczane skrótem LWNB ze wskazaniem numeru odpowiedniej strony.

3 Także, *My i herody*, AW Ad Oculos, Łódź 1994. Cytaty z powieści będą dalej lokalizowane skrótem MiH, wraz z podaniem właściwego numeru strony. Pierwsza część tomu, nosząca tytuł *Przez zakopcone szkło*, wydaje się kontynuacją debiutu *Córka tego, co tramwaje jego*. Obie historie łączy wyrazisty styl i pierwszoosobowa narracja oraz problematyka skupiona wokół życiowych spraw robotniczo-chłopskich rodzin przedwojennych Starych Bałut. Niesentymentalny obraz codzienności dorosłych znajduje intrygujące odzwierciedlenie w świecie dzieci, przyzwyczajonych od małego do „zimnego chowu” i walki o swoje.

4 W powieści *Lekcji więcej nie będzie* fragment pisma nadesłanego z Bremy, w którym informowano o śmierci siostry Honoraty i pracujących z nią Polek, posłużył jako część biografii bliżej nieznanej Celiny z sąsiedztwa Hanki (rozdział *Sielanka*, LWNB, s. 151). Z kolei szczegóły dotyczące pracy prawdziwej Ali w Bremie w pralni firmy Hayungsa w książce *Lekcji więcej nie*

fabularną relację, doprowadzając dzieje młodej bohaterki aż do wyzwolenia Łodzi w styczniu 1945 r.. Ta komplementarność i wariantowość zastanawia, zwłaszcza w odniesieniu do kreacji głównej bohaterki. Korona z debiutanckiej *Córki* tego, co tramwaje jego, następnie Hania (Anna) Lesińska z *My i herody*, jak też Hania (Hancypira) Lenkowska z *Lekcji więcej nie będzie* wydają się, mimo odmienności imion lub nazwisk, reprezentować tę samą charakterologicznie i biograficznie osobę⁵. W jednym wariacie Hania ma siostrę, w innej przestrzeni fabularnej bohaterka jest jedynaczką. Niektórzy znajomi i sąsiedzi pojawiają się i tu, i tam, inni spełniają tylko podobne role, zmienia się czas wydarzeń lub wiek postaci, lecz konkretne wątki bądź sceny pozostają jako stałe składowe świata przedstawionego, np. nagłe zakończenie nauki, słowa nauczycielki zachęcające do zachowania wierności Polsce, przyjaźń ojca Hanki z księdzem, cytaty z materiałów źródłowych itp. Wszędzie powracają: ta sama przynależność społeczna bohaterki, schemat formacyjno-biograficzny, zbliżone zasoby językowe i kulturowe otoczenia, a nade wszystko a nade wszystko specyficzna przestrzeń miejska mająca bezpośrednie przełożenie na tożsamość postaci. Ona też stanowi decydujący filtr, przez który oglądamy perypetie dziewczynki, a później nastolatki. Nie jest zatem możliwa charakterystyka dojrzewania bohaterki/bohatek Chróścielewskiej, bez równoległego opisu zakorzenienia w łódzkim świecie przedstawionym.

„Okres Wielkiego Zdumienia” (LWNB, s. 6)

Termin z podtytułu pojawia się w *Lekcji więcej nie będzie* na odzwierciedlenie podwójnej zmiany, jaka we wrześniu 1939 r. stała się udziałem bohaterów powieści. Po pierwsze wiąże się z reakcją na modyfikacje miejskiej przestrzeni wprowadzane przez nazistów i podyktowane dążeniem do zniemczenia miasta oraz podporządkowania jego potencjału gospodarczego interesom Rzeszy⁶. Po drugie – oddaje stan ducha postaci występujących w powieści, przede wszystkim Hanki Lenkowskiej.

będzie zostały przypisane przyjaciółce Hanki, Jance, z którą bohaterka koresponduje (LWNB, s. 52). Wojciech Chróścielewski, syn pisarki, przekazał mi informację, że po latach Chróścielewska pojechała z córką szukać miejsca pochówku swej siostry. I choć były pewne, że Aleksandra spoczęła w bezimiennej mogile, ku swemu zaskoczeniu odnalazły jej imienny grób.

⁵ Dziewczyna o imieniu Korona pojawia się również w opublikowanej w 1965 r. *Szkole dwóch dziewcząt* pióra męża autorki, Tadeusza Chróścielewskiego. I ona, i obie Hanie to rówieśniczki pisarki, która urodziła się 26 września 1924 r. (zmarła 16 czerwca 2007 r.). Bohaterka *My i herody*, oficjalnie Anna Lesińska, ma na świadectwie szkolnym wpisaną datę urodzenia 28 lutego 1924 r. Jej siostra powieściowa, zwana Alą, należy do rocznika 1922, tak jak starsza siostra Honoraty.

⁶ M. Cygański, *Z dziejów okupacji hitlerowskiej w Łodzi 1939–1945*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965, s. 48–52.

Synonimiczna wobec tej metafory byłaby także kategoria zaproponowana przez fińskiego badacza tzw. *lanscapes studies*, Simo Laakkonena: „miasto szoku”⁷.

Dla Hani pierwsze chwile funkcjonowania wojennego miasta pokrywają się z jej wyobrażeniami na temat wojny wyniesionymi ze szkoły, choćby z literatury, więc w zasadzie nie wywołują w niej napięcia. Panuje chaos, ale niekoniecznie strach. Wszyscy powtarzają, że atak Niemców trwać będzie krótko i oczywiście skończy się pokonaniem Hitlera. Waleczność obrońców ojczyzny dla młodej gimnazjalistki oznacza m.in. wyczekiwanie na powrót ojca z kampanii wrześniowej⁸ i opatrywanie jeńców w prowizorycznym szpitalu na Radogoszczu (LWNB, s. 29)⁹. Szybko jednak optymistyczne przewidywania ustępują w obliczu trudnych do pojęcia okoliczności; zdumienie zatacza kręgi, niczym fale po rzuceniu kamienia w wodę. Jednym z pierwszych „szoków” – niezwykle ważnym i być może dlatego powielonym niemal dosłownie również w *My i herody* – jest przerwanie nauki szkolnej w połowie grudnia 1939 r. Hania Lenkowska z *Lekcji więcej nie będzie* we wrześniu rozpoczyna naukę w trzeciej klasie gimnazjum, bohaterka *My i herody* – jest dokładnie w tym samym wieku, autorka dodaje wszakże informację, że dziewczyna uczęszcza do Gimnazjum Żeńskiego Adeli Skrzypkowskiej¹⁰, przy Piotrkowskiej 187 (lub Kościuszki 120a, do 2023 roku był to budynek Kuratorium Oświaty w Łodzi).

Informacja o zamknięciu polskich szkół, przekazana młodzieży przez nauczycielkę w trakcie ostatnich zajęć, do Hani niemal nie dociera. Dziewczyna odbiera impulsy dźwiękowe, ale jednocześnie ma poczucie, że jej wzrok i słuch stają się

7 S. Laakkonen, *Urban resilience and warfare: How did the Second World War affect the urban environment?*, „City and Environment Interactions” 2020, t. 5; <https://doi.org/10.1016/j.cacint.2020.100035>, https://www.researchgate.net/publication/341692027_Urban_resilience_and_warfare_How_did_the_Second_World_War_affect_the_urban_environment [dostęp: 30.07.2024]. Autor, zastanawiając się tu nad wpływem wojny na środowiska miejskie, stawia następującą tezę wyjściową, która uzasadnia doświadczenie „szoku”: „And yet due to the industrial nature of modern warfare, state powers were completely dependent on the innovations, products, and services provided by the towns and cities. Therefore no other war in human history has been waged with such ferocity and devastation done to cities, against cities, and in cities”.

8 Być może jak wielu innych łódzkich robotników z kręgu PPS Lenkowski uczestniczył w obronie stolicy w ramach tzw. Robotniczych Batalionów Obrony Warszawy. Zob. np. T. Bojanowski, *Łódzki ruch robotniczy w okresie okupacji hitlerowskiej (1939–1945)*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica” 1981, t. 7, s. 208.

9 Po usunięciu rannych polskich żołnierzy ze szpitala wojskowego, umieszczano ich w placówkach prowizorycznych. Najbliżej miejsca zamieszkania bohaterki była Ubezpieczalnia Społeczna przy Łagiewnickiej 34/36. Zob. M. Cygański, *Z dziejów okupacji hitlerowskiej...*, s. 31.

10 Zob. L. Zakrzewska, *Adela Skrzypkowska z domu Koziotkiewicz [wspomnienie pośmiertne]*, „Prace Polonistyczne” 1946, t. 4, s. 215–216.

nieostre, jakby ciało i zmysły nie chciały przyjąć do wiadomości, że „dzieje się coś niedobrego” (LNB, s. 5). Jeszcze kilkakrotnie będzie przychodzić pod szkolny budynek, trochę niedowierzając, że oczywista dla jej pokolenia edukacja została Polakom odebrana przez władze nazistowskie¹¹. Przywołuje dopiero co skończone szkolne dni, docenia utracone nagle możliwości.

Długo wpatrywała się w czerwone wieżyczki budynku. Wydało jej się dziwne, że znała każdy zakamarek szkoły, a nie zwróciła nigdy dotąd uwagi na jej wygląd. Nie zdawała sobie sprawy, czy budynek jest ładny czy brzydki. Nie mogłaby go odtworzyć z pamięci. Biegła myślą z piętra na piętro, przysiadła na ławkach, krążyła po korytarzach, przypominało jej się, jak szła do woźnego po kredę czy gąbkę. Jaka straszna wydała jej się teraz ta cisza! (LWNB, s. 6)

Szkoła, nagle unieruchomiona i pozbawiona ludzi, staje się zupełnie nowym, obcym miejscem. Inność szkoły przekłada się na inność ulicy. Transparenty niemieckie, rozciągnięte w poprzek Piotrkowskiej, z napisami niemieckimi, swastyką, sztandarami, nasuwają Hani na myśl „frędzelkowe dekoracje remizy strażackiej w Małyniu, tam gdzie w czasie odpustu odbywały się zakrapiane alkoholem majówki” (LWNB, s. 7). Na dodatek nie ma gdzie zatrzymać wzroku, bowiem uderza ją (i wielu innych) puste miejsce po zburzonym w listopadzie 1939 r. pomniku Kościuszki: „Jeszcze ma do dziś w uszach tamten jakiś zgrzytliwy skowyt, a potem huk, jakby świat walił się w gruzy” (LWNB, s. 7)¹². Coraz więcej sklepów, kawiarni, kościołów, instytucji, a nawet terenów zielonych przeznacza się wyłącznie Niemcom. Młodym polskim parom pozostają do dyspozycji spotkania w kinie „Zachęta” (chwilowo otwartym; LWNB, s. 10) i w parku Wenecja¹³ (LWNB, s. 14). Miesto z dnia na dzień przeobraża się, tworząc nieznane wcześniej strefy dostępności

¹¹ Obowiązek szkolny w Polsce międzywojennej wprowadzono dekretem Naczelnika Państwa z 7 lutego 1919 r., a w Łodzi potwierdzono uchwałą Rady Miejskiej z 30 czerwca. Zapisy do szkół powszechnych miały rozpocząć się 25 sierpnia 1919 r., jednak ze względu na wielką liczbę zainteresowanych z roczników wcześniejszych nauka rozpoczęła się 1 października. Brakowało budynków szkolnych, które staraniem magistratu łódzkiego zaczęto dość szybko wznosić. Do 1929 roku powstało już 11 gmachów szkół powszechnych. Bohaterka *My i herody*, zgodnie z wprowadzonymi w 1932 r. zasadami, po szóstej klasie Publicznej Szkoły Powszechnej nr 30 im. Świętego Stanisława Kostki (przy ul. Wspólnej), w 1937 r., podjęła naukę w prywatnym płatnym gimnazjum – nauka miała trwać cztery lata. Jej kontynuacją było dwuletnie liceum, do którego uczęszczała już siostra Hani z *My i herody* – Ala (zob. np. <https://baedekerlodz.blogspot.com/2017/12/dawna-szko-powszechna-im-stanisawa.html>).

¹² Ostatecznie pomnik Tadeusza Kościuszki powrócił na Plac Wolności dopiero w 1960 r.

¹³ Nazwa potoczna parku przy ulicy Pabianickiej, który od 1937 roku nosił imię Juliusza Słowackiego. Zob. też A. Stawiszyńska, *Łódzka zieleń w cieniu Wielkiej Wojny*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica” 2014, nr 92, s. 73.

i niedostępności. Tkanka miejska, nad której funkcjonowaniem bohaterka nie musiała się dotąd zastanawiać, wymaga obecnie niezwyklej uważności, również dlatego, że zmienia się status miejskich budynków – fabryka przy Liściastej staje się więzieniem¹⁴, zwykły urząd – siedzibą gestapo, a kościół składem odebranych Żydom rzeczy¹⁵. Przechodząc obok Rynku Bałuckiego, dziewczyna będzie mieć stale przed oczami szubienice¹⁶, a uliczka Biegańskiego szybko straci urok ulubionego miejsca randek. Masowe wysiedlenia mieszkańców i aresztowania, podobnie jak planowe sprowadzanie Niemców z Rzeszy sprawiają, że Śródmieście bardzo szybko zostaje pozbawione polskiego charakteru¹⁷. Miasto symbolicznie traci swą tożsamość wraz z utratą nazwy – gdy Łódź zostaje przemianowana na Litzmanstadt¹⁸. Dawne miasto Hani – jego kształt, porządek, system, zasady, potencjał – powoli zanika, a ona nie zawsze może nadążyć za tym obrotem spraw. „Dziwne, że nam jeszcze nie zabronili oddychać naszym łódzkim powietrzem – powiedział ojciec” (LWNB, s. 7). Ona sama zauważa: „Wszystko nieznajomi. Podobno wywieziono już więcej niż sto tysięcy. Jednych do Guberni, innych na roboty i tysiące do różnych obozów. [...] Za to Szwabów najeżdżało się z całego świata” (LWNB, s. 62). Ten „odwrócony” świat wojny niejeden raz zderza się z naiwnością bohaterki¹⁹.

Zdumienia obejmują jednak kwestie mniej namacalne i wiążą się ze sposobem wartościowania określonych sytuacji lub zachowań zgodnie z przedwojennymi kryteriami. Hani zdarza się w pierwszych miesiącach patrzeć na Niemców bez gniewu, uważać ich za wrogów, ale nie zbrodniarzy. Jeszcze docenia, jak pięknie wojsko niemieckie maszeruje (LWNB, s. 10). Jeszcze wierzy, że demagogia „panów” w „nowym, niemieckim łądzie” (LWNB, s. 161) to tylko anomalia. „Widocznie mało

¹⁴ Fabryka Michała Glazera.

¹⁵ Ten akurat wątek zostanie wykorzystany w powieści T. Chróścielewskiego, *Szkoła dwóch dziewcząt*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965, s. 97.

¹⁶ Na Rynku Bałuckim Niemcy 11 listopada dokonali pierwszej publicznej egzekucji.

¹⁷ Jak pisze Bojanowski: „[...] warunki życia stworzone polskiej ludności w Łodzi i na terenach włączonych do Rzeszy były o wiele trudniejsze niż w Generalnej Guberni. Wprowadzono drastyczne ograniczenia w swobodnym poruszaniu się Polaków (godzina policyjna, zakaz jazdy pociągami bez zezwolenia), skonfiskowano odbiorniki radiowe, zamknięto wszystkie placówki polskiego życia kulturalnego i społecznego. Przydzielano żywności poniżej minimum życiowego i niskie zarobki zmuszały ludność do poszukiwania dodatkowych źródeł dochodów i żywności. Ponadto wszystkie kroki Polaków były bacznie obserwowane przez ludność niemiecką, której odsetek wzrósł w Łodzi z 9% ogółu mieszkańców w 1939 r. do 29% w połowie 1944 r.” (T. Bojanowski, *Łódzki ruch robotniczy...*, s. 207–208). Długą listę zakazów obowiązujących ludność polską (ponad dwadzieścia punktów) z memoriału Rassenpolitisches Amt der NSDAP podaje M. Cygański, *Z dziejów okupacji hitlerowskiej...*, s. 51–52.

¹⁸ 11 kwietnia 1940 r.

¹⁹ Na początkową bezradność Hani zwróciła uwagę np. J. Kowalczykówna w krótkim szkicu *Honorata Chróścielewska*, „Odgłosy” 1974, nr 42, s. 6.

mają normalnych ludzi” – tłumaczy sobie groteskowe przemówienia Übelhöra²⁰ (LWNB, s. 7). Gdy Janka, szkolna przyjaciółka, opowiada o rozstrzelanych obrońcach Poczty Gdańskiej, Hanka słucha tych wieści z niedowierzaniem, bowiem „nie zabija się tych, którzy się poddają” (LWNB, s. 20). Tymczasem docierają do niej nowe relacje o masowych aresztowaniach, o rozstrzelaniach w Lesie Ludźmierskim, o brutalności gestapo, o kolaboracji niektórych rodzin znajomych koleżanek i kolegów, którzy nagle udają, że Hani-Polki nie znają. Na własne oczy widzi też powstawanie getta. Kilka scen dotyczących tych wydarzeń jest bardzo znaczących. Po pierwsze, gdy Hania odwiedza żydowską koleżankę Różę, już po przesiedleniu jej rodziny do „ponurej klitki w oficynie” przy Nowomiejskiej, staje się przypadkowym świadkiem ataku cywilów niemieckich, podlegających przez władze okupacyjne do rozbojów:

Jeden z nich dopadł do Róży, chwycił ją za włosy i krzyczał:

– Raus, zur Arbeit! [...]

Drugi doskoczył do bielizniarki i zaczął wybebeszać z półek bieliznę.

– Ależ, panowie, tak nie wolno! – zaprotestowała Hanka.

– Milcz, śmierdzący parchu! [...] Jazda stąd, świński ryju, bo ci mordę skuję za łożenie do Żydów! – warknęła rudy na Hankę i wypchnął ją za drzwi z taką siłą, że uderzyła czołem o poręcz schodów.

Wybiegła na ulicę wołając: Ratunku! Ale ulica była ciemna i pusta. (LWNB, s. 8)

Hania nie może pojąć ani pogardy, z jaką traktowani są jej znajomi, ani języka, który tę pogardę wyraża. Jej słowa należą wciąż do świata dawnych wartości i zasad, ich do „nowego ładu”. Druga sytuacja rozgrywa się w okolicach Franciszkańskiej, podczas trwających właśnie przemarszów sprowadzanych do getta Żydów. Hania najpierw myśli „przedwojenne”, jak się zwykle czynić na jej bałuckim podwórku: „Ależ oni są krzykliwi”, lecz gdy dostrzega bezbronnego, starszego człowieka bitego przez żandarma i „wymoczka z Hitler-Jugend”, jest zdolna powtarzać tylko: „To niemożliwe, to niemożliwe” (LWNB, s. 30–31). W tej mantrze kryje się bezsilność wobec okrucieństwa, jakie kojarzyło się jej dotąd z dziejami niewolników za Wespazjana, „pana życia i śmierci”. Patrzy na drut kolczasty i nie może pojąć zasadności repetycji zła: „Jakby tam lwy i tygrysy mieli trzymać, a nie ludzi!” (LWNB, s. 31).

²⁰ Friedrich Übelhör został skierowany do Łodzi po kampanii wrześniowej. Już 10 grudnia 1939 r. z polecenia namiestnika Kraju Warty wydał rozkaz organizowania getta łódzkiego. Od 1 stycznia 1940 r. sprawował funkcję prezydenta rejencji najpierw kalisko-łódzkiej, później łódzkiej. Zob. M. Cygański, *Działalność urzędu rejencji pod kierownictwem F. Übelhöra i W. Mosera w latach 1939–1942*, „Rocznik Łódzki” 1973, nr 26(20), s. 200–217.

Symbolicznym znakiem „zdumienia” i „szoku” jest nieruchomy zegar na kościele Najświętszej Marii Panny przy Placu Kościelnym. Patrząc na niego z daleka, bohaterka dochodzi do wniosku, że: „Jego wskazówki przypominały bezradnie rozłożone ręce” (LWNB, s. 30). Niedługo okrutne obrazy zubożniają, a wielkie zdumienie okupowaną Łodzią ustąpi działaniu podejmowanemu z myślą o przetrwaniu.

Tryb przetrwania

Pierwsze miesiące wojny mimo wszystko upływają Hani dość niefrasobliwie. Można mieć czasem wrażenie, że „wojna w mieście” wyprzedza „wojnę w głowie” bohaterki. Chodzi na prywatki, biega do koleżanek, umawia się z sympatią – Czarkiem. W pewnej chwili przyznaje: „Obijam się po domu, aż mi matki wstyd” (LWNB, s. 10). Jej zajęcie to czekanie na powrót dawnego świata, płynięcie z kolejnymi dniami (LWNB, s. 17). Nie bardzo wie, czym miałyby się zająć, jak konstruktywnie wypełnić nagłą pustkę po szkolnych obowiązkach. W robotniczym domu rodziców nie ma książek ani podręczników, z których mogłaby korzystać. Hania pokazana jest jako typowa nastolatka swoich czasów – jedna z sąsiadek słusznie mówi o niej „ni to, ni sio” (LWNB, s. 14)²¹. Nie jest już dzieckiem, ale i nie jest dorosła. Jej poglądy na temat świata i ludzi podlegają nieustannym zmianom, dotkliwie odczuwa brak przekonujących autorytetów. Matka, skupiona na tym, co niezbędne do przeżycia, w wiecznym staraniu o swoich, pozbawiona wykształcenia, nie jest zdolna pokierować córką. Ojciec – przedwojenny tramwajarz o socjalistycznych, a może i komunistycznych poglądach – żyje swoim życiem, nie włączając córki w konspiracyjną robotę, w którą zdaje się powoli angażować. W efekcie Hanka przyjmuje tryb przetrwania²². Przystosowanie do nowej sytuacji oznacza między innymi konieczność zmierzenia się z podstawowym problemem miasta wojennego, którym – jak niemal wszędzie – jest deficyt aprowizacyjny. Matka Hani wymyśla najrozmaitsze dania, które mogą męża i córkę ochronić przed głodem. Rarytasem jest kapusta lub cebula z olejem, prażaki, groch. Brakuje opału i ciepłej odzieży, szczególnie butów. Już zimą 1939 r. zaczynają się próby szmuglowania do Łodzi mięsa, słoniny, masła, ziemniaków czy jajek. Ani rodzice Hani, ani ona nie za dobrze odnajdują się w tym procederze, niemniej okupacyjne realia wymuszają

21 Tę typowość reakcji nastoletniej Hani, oddaną bardzo trafnie i z uwzględnieniem „psychiki bardziej skomplikowanej niż u małego dziecka, pełnej niuansów”, podkreślał w recenzji powieści B. Rogatko (tenże, *Okupacyjna lekcja życia* [rec.: *Lekcji więcej nie będzie*], „Osnowa” 1969 zima, s. 202).

22 Wiele książek dla dziecięcego odbiorcy ilustruje różne formy habituacji czasu wojny. Zob. np.: K. Wądołny-Tatar, *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. Narracje dla najmłodszych*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 3, s. 120–122.

w końcu aktywność bohaterki (LWNB, s. 53). Jej wyobrażenia na temat wyjazdów do Generalnej Guberni na handel przypominają początkowo książkowe lub filmowe „awantury” i wśród lepiej już zorientowanych kolegów, w tym zakochanego w niej Cześka, budzą raczej politowanie.

Co tam dla mnie przekradanie się. [...] Będziemy spać na sianie pod baldachimem gwiazd, gdy nikt oprócz nich nie będzie na nas patrzeć. Ach, jakie to będzie piękne! A poza tym zarobimy dużo forsy. A forsa to grunt, a grunt to ziemia... Znasz to? I tacie przywiozę fajny tytoń! (LWNB, s. 15)

Stopniowo dziewczyna zaczyna jednak coraz lepiej „radzić sobie” z wyzwaniem rzeczywistości i odbywa całkiem skuteczne wyprawy do podlódzkich miejscowości, np. Ozorkowa czy Pabianic, po słoninę, kiełbasę i inne przydatne towary. Przyzwyczajają się do życia toczącego z dnia na dzień, zwłaszcza gdy nadzieje na rychły koniec działań wojennych obracają się wniwecz. Choć nie ukrywa niechęci do Niemców i pogardza folksdojcami²³, względem bardziej aktywnych form sprzeciwu wobec niemieckich okupantów długo zachowuje stosunek zachowawczy, przekonując kolegę, a może i siebie:

– [...] Wszystkich przecież nie wywiozą i nie powywieszą! Kto by dla nich pracował? Trzeba tylko nie wchodzić im w drogę, a przetrwamy. [...]

Czy nie lepiej wmówić w siebie, że się ich nie widzi, mijać ich jak słupy telegraficzne.

– Jak to? Mijać słupy? – Nie zrozumiał.

– No, omijać Niemców, tak jak się słupy omija. Albo iść taką drogą, gdzie nie zawadzają. (s. 76–77)

Dla Michała, który już podjął służbę w ruchu oporu, Hanka jest niedojrzała, jakby „z księżycy spadła” (LWNB, s. 77).

Miasto przymusowej pracy

Przedwojenną Łódź w powieściach Chrościelewskiej zasadniczo współtworzą miejsca zamieszkania, pracy i ludowej rozrywki²⁴. Taki obraz miasta wynika z potrzeb najbliższego środowiska Hani, które w niewielkim zakresie otwiera się na inne, bardziej

²³ Niemcy są w powieści nazywani „szkopami” i „szwabami” (LWNB, s. 26), „hyclami” i „hajhitlami” (LWNB, s. 50); o pracodawczyni przyjaciółki Hanka mówi „Niemra” (LWNB, s. 29), o kolarzujących koleżankach np. „Szwabra” (LWNB, s. 69), „gestapowa” (LWNB, s. 102), „foksówka” (LWNB, s. 76) lub „heksa” (LWNB, s. 139).

²⁴ Mam na myśli przede wszystkim *Córkę tego, co tramwaje jego* i pierwszą część *My i herody*.

wymagające kulturowo kręgi (lub jest w nie włączane). Dopiero w gimnazjum Hania ma okazję spotkać się z córką fabrykanta i zobaczyć świat odmienny od znanego jej proletariackiego. Wojna, zawieszająca potencjał nowych relacji i układów społecznych, jakie generowała edukacja ponadpodstawowa, sprowadza bohaterkę ponownie do „starego, koślawego drewniaka parterówki” (s. 16) u zbiegu Murarskiej i nieistniejącej już Chmielnej²⁵. Marzenia o lepszej przyszłości (np. o byciu lekarką bądź posiadaniu nowoczesnego domku na Julianowie, przy Akacjowej) zostają zastąpione ciężką, przymusową pracą, która dla mieszkańców Łodzi jest celowo upokarzająca. Ma dawać jasno do zrozumienia, że dla Polaków przewiduje się miejsce niewolników i służących Niemców²⁶. Dlatego do pewnego momentu ojciec broni Hani wyrrywającej się z domu, tłumacząc żonie: „Nie można dziewczyny trzymać jak Burka na łańcuchu” (LWNB, s. 24). Bez *Arbeitskarte* trudno było w Łodzi zapewnić sobie minimalny poziom bezpieczeństwa, dlatego Ala, już z perspektywy osoby deportowanej, prosi w liście: „Koniecznie załatwcie kartę pracy dla Hani” (MiH, s. 108).

Dopóki Hanka nie pracuje, a jedynie posługuje się fałszywym świadectwem podpisanym przez ciotkę folksdojczkę, pozostaje dzieckiem. Przestaje nim być z chwilą, gdy w wyniku łapanki trafia do łagru w Konstantynowie (np. LWNB, s. 61)²⁷ i stoi w obliczu niemal pewnej wywózki na roboty lub do obozu koncentracyjnego. Zaczyna rozumieć, że należy już do świata dorosłych i będzie ponosić odpowiedzialność za każdy swój błąd. Dzięki łapówce co prawda udaje się jej wyjść na wolność, ale odwrótu od stawiennictwa się w miejscu wyznaczonym przez *Arbeitsamt* nie ma. Najpierw będzie zaangażowana w laboratorium perfumeryjnym przy Danzigerstrasse 59 (dawna ul. Główna, z czasem Gdańska)²⁸, potem na pocztę przy rogu Kilińskiego i Przejazd²⁹. Dla młodziutkiej bohaterki praca stanie się

25 Uliczka Chmielna na Bałutach zniknęła z map Łodzi w latach osiemdziesiątych. Z kolei w *My i herody* listy z do rodziców Hani z Bremy przychodzą na adres: Klempnergasse 27, czyli na dzisiejszą Blacharską (MiH, s. 109).

26 Cygański przymusową pracę uznał za pośredni środek eksterminacji Polaków: „Zdolność do pracy była jedyną wartością Polaków w oczach okupanta, a eksploatacja tej wartości naczelnym zadaniem niemieckiej administracji na ziemiach polskich wcielonych do Rzeszy” (tenże, *Z dziejów okupacji hitlerowskiej...*, s. 73). Obowiązek pracy dotyczył wszystkich mających ukończone 14 lat (tamże, s. 74).

27 W Konstantynowie od stycznia 1940 r. do sierpnia 1943 działał największy obóz przesiedleńczy dla ludności polskiej z Kraju Warty, tzw. *Durchgangslager Konstantinow*. Z czasem służył też jako etap dla robotników przymusowych. Zorganizowano go w budynkach przedwojennej fabryki włókienniczej łódzkich przemysłowców Karola Steinerta i braci Schweikertów, przy ulicy Łódzkiej 27.

28 Wątek ten pojawia się też w jednej ze scenek *My i Herody* (s. 109). Laboratorium w obu książkach uznane było za własność Emila i Rudolfa Matzów.

29 Pisarka w czasie wojny również pracowała na pocztę. Była też konduktorką w tramwajach. Hanka co prawda tego ostatniego doświadczenia zawodowego nie ma na swoim koncie, lecz

szczególną nauką życia³⁰. Pierwszą komplikacją okazuje się dla niej rozeznanie, „jaki kto jest naprawdę” (LWNB, s. 137). Niekiedy daje się wmanewrować w kontakty, których wcale nie chce, jak choćby z Zochą, folksdojczką w funkcji majstrowej, kobietą dość prymitywną, jakkolwiek niekoniecznie złą. W biurze laboratorium, dokąd Hania przypadkiem trafia, z jednej strony może szlifować język i nauczyć się przydatnego później maszynopisania, z drugiej – jest pod stałą kontrolą Niemców. Podobnie na poczcie, gdzie znajdzie zatrudnienie po donosie „gestapowy” w laboratorium, każdy polski pracownik musi zachowywać wzmożoną ostrożność i nieufność wobec rozmaitych niemieckich prowokacji.

Ciekawe, że powieść Chróścielewskiej dokumentuje też, na jak liczne naciski seksualne była narażona młoda dziewczyna ze strony niemieckich szefów i współpracowników, rozmaitych spryciarzy i kolaborantów, a także przypadkowych żołnierzy chętnych do seksu i gotowych na chwilę zapomnieć o pochodzeniu „polskiej świni”. Nastoletnia bohaterka *Lekcji więcej nie będzie*, choć sama nie jest poddana fizycznej przemocy, musi wielokrotnie wysłuchiwać rozmaitych, nieraz bardzo wulgarnych dowcipów, które nazywa „męskimi monologami” (LWNB, s. 144) i które nie zawsze pojmuje (LWNB, s. 24–25). Co więcej, choć skarży się matce, nie znajduje z jej strony należytego zrozumienia i wsparcia. Dla starszej kobiety, przyzwyczajonej do surowych warunków bałuckiego życia, najważniejsze są korzyści z oficjalnego zatrudnienia. Dziewczyna musi więc nabrać twardej skóry wobec tych męskich rubaszości, odzierających ją z niewinności dziecka.

[...] A z tego twojego szefa, to nie kpinkuj! Dzięki Bogu, że cię wziął do biura.

– Mamusi łatwo mówić, a ja już patrzeć nie mogę na te gęby. I ciągle o tym zbójcu Hitlerze gadają, jaki to anioł. I do tego różne nieprzyzwoitości. Wie mamusia, o takich kobietach, co to... Ja nie chcę tam dłużej pracować. Może się jakoś postaram urwać.

– Ani myśl o czymś takim! Wygrałaś los na loterii! I niby jak to sobie wyobrażasz? Wywieźliby cię wtedy jak nic! Źle ci w domu? [...]. (s. 130)

bardzo często widzimy ją właśnie w łódzkich tramwajach, zarówno na krótkich, jak i długich trasach, legalnych oraz tych, które wystawiają ją na niebezpieczeństwo.

³⁰ Również B. Rogatko łączył przełom w życiu Hani z faktem podjęcia pracy, nazywając jej gorzkie nieraz doświadczenia prawdziwą „lekcją życia” (B. Rogatko, *Okupacyjna lekcja...*, s. 202). Choć krytyk widział w utworze Chróścielewskiej powieść „o dojrzewaniu psychicznym młodej dziewczyny” (tamże, s. 203), ostatecznie w swojej recenzji wzmacniał przede wszystkim uniwersalny wydźwięk książki, dokumentującej wojenny „czas próby”. Tymczasem w moim przekonaniu płeć bohaterki nie jest bez znaczenia. Przeciwnie, akcentuje ona pewne aspekty udziału kobiet w wojnie, na jakie nie zwracano wcześniej uwagi. Dalej w artykule rozwijam to zagadnienie.

W łódzkich realiach, między innymi ze względu na restrykcyjny obowiązek pracy, ale również politykę regermanizacji miasta³¹, nie można było zupełnie uniknąć kontaktów z Niemcami. Dla Hani wszelkie tego rodzaju spotkania są bardzo dokuczliwe – nie tylko z powodu niechęci do wroga, ale także z obawy, jak zostaną odebrane przez znajomych Polaków. Oczywiście najbardziej przygnębiają ją incydenty, które są przez nią niezawinione, a łatwo mogą stać się przyczyną fałszywych plotek, na przykład gdy mijając dawną fabrykę Samuela Abbego³², musi w spokoju znieść obcesowe zaloty żandarma, choć w tym samym czasie rozpoznaje w pilnowanym przez Niemca więźniu swego znajomego z 16. drużyny harcerskiej. Czuje upokorzenie i bezsilność na myśl, że chłopak mógłby uznać ją za kolaborantkę: „Co sobie Witek o mnie pomyśli? Przecież nie mogłam krzyczeć, że z takimi się nie umawiam, że nie chcę ich znać!” (LWNB, s. 54). Czy te uczucia napędza bardziej przekonanie o niewłaściwości takiej postawy, czy lęk przed karą, jaką ruch oporu mógłby wymierzyć kobiecie za kontakty z nazistami? Gdy koleżanka Hani, Jola, okazuje się kochanką gestapowca i zostaje srogo napiętnowana, bohaterka ostatecznie uzna to rozwiązanie za konieczne, ale przez jakiś czas będzie się z nim spierać, mając orientację, jak łatwo młoda kobieta może znaleźć się w dwuznacznej sytuacji. Sama jest kilkakrotnie nagabywana przez Helmuta, dalekiego krewnego majstrowej Zochy, chętnego do romansu. Hania odrzuca tę propozycję, choć od dobrej woli Niemca zależy jej losy (LWNB, s. 94).

Praca poza domem, narzucona przez okupacyjne okoliczności, dość niespodziewanie lokuje bohaterkę powieści Chróścielewskiej bardziej po stronie ojca niż matki. Dla robotniczego środowiska Hani charakterystyczny jest tradycyjny podział ról w rodzinie – kobiety zajmują się przede wszystkim domem, mężczyźni zarabiają na życie³³. To zazwyczaj powoduje, że ci ostatni mają większą świadomość polityczną i rozeznanie w świecie zewnętrznym. Matka dziewczyny oraz jej znajome są skupione niemal wyłącznie na sprawach i ludziach znanych im

31 M. Cygański, *Z dziejów okupacji hitlerowskiej...*, s. 146–148.

32 U zbiegu obecnych ulic Zgierskiej i Sowińskiego. Nie ma w powieści określonej konkretnie daty opisanego zdarzenia, ale skoro więzienie rozciąga się za murami cmentarnymi, to jest przynajmniej lipiec 1840.

33 Rose-May Pham Dinh, badaczka analizująca powieści młodzieżowe autorstwa Michelle Magorian, których fabuła rozgrywa się w czasie II wojny światowej (np. *Goodnight, Mr Tom* albo *Back Home*), zwróciła uwagę właśnie na specyfikę sytuacji rodzinnej niektórych dziewczęcych bohaterek z klas niższych: „In this upper-middle-class household, it is the father who stands for tradition and the mother for relative modernity, as opposed to Carrie's working-class family, in which the father is described as favourable to his daughter's ambitions, while the mother seems resentful of what she perceives as a dereliction of female duties” (R-M. Pham Dinh, *War-time womanhood in Michelle Magorian's World War Two novels for the young*, „Revue LISA/ LISA e-journal” 2008, t. VI, nr 4, s. 174–199, <http://journals.openedition.org/lisa/1106> [dostęp: 26.07.2024], <https://doi.org/10.4000/lisa.1106>).

osobiście; dosłownie, jak wypomina ojciec Hani – „wam, jak coś się dzieje nie na waszej ulicy, to jednym uchem wlatuje, a drugim wylatuje” (LWNB, s. 90). Sympmatyczna dla relacji trojga członków rodziny Lenkowskich jest następująca scena z wizyty sąsiadki:

– W szwalni u nas dzisiaj – zabrała znowu głos niestrudzona Żytkowska – był szum jak cholera. Pewnie ci z nocnej zmiany, bo kto by inny i kiedy, wymalowali na ścianach żółwia. Znaczy się, rozumiecie, żeby wolno pracować. Zaraz potem przyjechało auto z tymi... z trupimi czaszkami, wypytawali, bili po twarzach i zabrali trzech chłopów i jedną dziewczynę. Po jakiego czorta takie głupoty wyprawiać? Co komu z tego przyjdzie!

– Że też ludzie sami im się w łapy pchają! – poparła Żytkowską matka Hanki. – Żebyście wy się w jakieś głupoty nie wplątali! – zwróciła się do męża i córki. – Schodzić im z drogi i unikać jak diabeł święconej wody!

Ojciec nie odezwał się więcej. Wyjął z szuflady starą, stępioną brzytwę i obcinał zgrubienia palców u rąk.

Hanka była poirytowana niewiedzą Żytkowskiej i matki. Żytkowską – pomyślała – to warto by w szklanej gablocie obwozić po kraju z napisem: „Oto człowiek, co nie myśli”. Ale że też ojciec mamie nic nie mówił o rzeczach ogólnych. Teraz to za późno, ale jak była panną. Ale dlaczego z nią, z Hanką, też od tamtej awantury nie rozmawia o ważnych sprawach? Przecież wtedy była jeszcze głupia. Jakby nie uznawał, że jest już dorosła. Całuje ją w czoło, jak małą dziewczynkę, a ze swoimi sprawami chodzi do kolegów i różnych znajomych. (LWNB, s. 90–91)

Im lepiej Hanka radzi sobie w pracy, tym bardziej osamotniona czuje się w domu. Przed wojną, pod wpływem sanacyjnej szkoły, zaczęła lekceważyć słabo wykształconego ojca, w czasie wojny szuka w jego wyborach wskazówki dla siebie, pożąda jego zainteresowania i wsparcia, pragnie być traktowana po partnersku, zyskać jego uznanie. Choć praca u Niemców jest znienawidzona, a w przypadku zatrudnienia na pocztę także bardzo obciążająca fizycznie, paradoksalnie okazuje się dla bohaterki również szansą³⁴. Pozwala opuścić „klatkę” Starych Bałut³⁵, wy-

³⁴ Peggy, matka jednej z młodych bohaterek powieści Magorian, *Back Home*, przyznaje w pewnej chwili: „I know it's a terrible thing to say, but the War was one of the best things that happened to me. [...] I'm so much happier and more confident since I've been here” (Cyt. za: R-M. Pham Dinh, *Wartime womanhood in Michelle Magorian's World War...*). To wyznanie powraca w wielu zebranych przez historyczkę, Penny Summerfield, ustnych świadectwach kobiet z czasów wojny, choć badaczka dowodzi też niewykorzystania tego potencjału po wojnie. Zob. P. Summerfield, *Reconstructing Women's Wartime Lives: Discourse and Subjectivity in Oral Histories of the Second World War*, Manchester University Press, Manchester 1998.

³⁵ Gail Braybon i Penny Summerfield posługują się metaforą „wyjścia z klatki” już w tytule swojej książki poświęconej doświadczeniu pracy kobiet w czasie obu wojen XX wieku: *Out of the Cage*:

posaża w nowe umiejętności, uczy relacji z innymi i większej rozważliwości. Hania spotyka na swojej drodze ludzi, którzy reprezentują nieznane jej dotąd sposoby myślenia i sprawiają, że perspektywa oglądu wojennej rzeczywistości ulega poszerzeniu. Pozbywa się też swojej dawnej naiwności w ocenie Niemców, współmieszkańców Łodzi – widzi ich głupotę, moralne tchórzostwo, przemykanie oczu na bestialskie czyny gestapo (np. LWNB, s. 99). W efekcie nabiera odwagi w wypowiadaniu sądów, które w jej otoczeniu nie zawsze są dobrze widziane.

– Mamusia wie, co oni w Radogoszczu robią?

– Przestańże! Lepiej się pomódł. Podziękuj Bogu, że masz dobrą pracę i nie musisz się poniewierać w tym rajchu.

– A może podziękować führerowi? Na Piotrkowskiej jeszcze dzisiaj wiszą transparenty z niemieckimi napisami: „Dziękujemy Hitlerowi”.

– Kpisz sobie, a ja, patrz, osiślałam! Każde wasze spóźnienie... (LWNB, s. 100)

Wzorzec kobiecości uosabiany przez matkę nie daje się dłużej utrzymać, mimo że dojrzała o kilka miesięcy dziejowej zawieruchy Hanka celnie zgaduje, jakie jest jego podłoże: „Matka o sprawach wojny nie ma pojęcia i nie miałaby nawet czasu przejmować się tym, co się dzieje na świecie, bo musi dobrze się nabiedzić, aby dostać kawałek słoniny, a pieniędzy nie ma” (LWNB, s. 44). A jednak właśnie dlatego, że w toku pracy i niełatwych wyborów z nią związanych bohaterka widzi i doświadcza więcej, musi pójść inną, nie starą, „przydomową” drogą. Irytacja mentalnością matki powoli ustępuje, czyniąc przestrzeń dla modyfikacji tradycyjnego modelu. „Trochę już kapuję” – pomyślała. – Żeby tak robić jakieś wielkie rzeczy, a nie marnować czas” (LWNB, s. 125).

Tryb wyboru – odzyskiwanie siebie – odzyskiwanie miasta

Zaletą pisarstwa Chrościelewskiej jest realizm, który nie pozwala jej na nadmierną idealizację głównej postaci. Dlatego też czytelnik musi zaakceptować, że Hania przez jakiś czas pozostaje w trybie przetrwania, nie znajdując motywacji do

Women's Experiences in Two World Wars, tłumacząc we wprowadzeniu: “Women's pride in their work comes through very strongly in their testimony and so too does the sense of freedom many felt when comparing their war work with the confines of home or a typical ‘woman's’ job. In both wars there were women who felt that they had been ‘let out of the cage’ even when they were critical of the pay and conditions they had to put up with, and the way that men reacted to them” (G. Braybon, P. Summerfield, *Out of the Cage: Women's Experiences in Two World Wars*, Routledge Library Editions, t. 5: *Women's History*, Routledge, London–New York 2013, s. 1).

korekty tej drogi. Życie z dnia na dzień traktuje jako oczywisty wybór, jedynie w skrajnych przypadkach reaguje oporem lub niezgodą na status quo, na przykład zezłości ją zdrada kolegi, który przed wojną zbierał razem z nią składki na FON, a w roku 1939 konformistycznie wstąpił w szeregi Wehrmachtu; zbuntuje się też przeciw kolaboracji i prostytutce Joli, która nawet nie ukrywa korzyści płynących ze współpracy z gestapo. Nieco łagodniej podchodzi do kombinacji i oszustw koleżanki pracującej w sklepie dla Niemców przy ulicy Bandurskiego, choć jej sprytem czuje się ewidentnie zażenowana (LWNB, s. 25). Niepokój dziewczyny rośnie natomiast, gdy zaczyna obserwować przejawy zubożenia w samej sobie. Łapie się choćby na nuceniu niemieckiej muzyki zasłyszanej w radio (LWNB, s. 67) lub pokrzykiwaniu w laboratorium na polskie współpracownice „prawie tak jak Ratz czy Zośka” (LWNB, s. 92). Elementarna etyczna wrażliwość pozwala jej dostrzec, że w codziennym zmęczeniu wieści o kolejnych bitych, mordowanych, palonych przestają już szokować. A choć marzy nieraz, by nie śniły się jej więcej „te straszne rzeczy o Oświęcimiu i inne okropności” (LWNB, s. 106) i choć wołałaby zapomnieć o egzekucjach na Radogoszczu czy w Lesie Łuźmierskim, o przyjaciółach izolowanych w getcie, które jawi się jej jako „wielki cmentarz żywych ludzi” (LWNB, s. 148), albo o tragediach tych, którym dostarcza zawiadomienia o śmierci ukochanych, instynktownie czuje, że to nie są pragnienia uczciwe. Boleśnie przeżywa też kontakt z dwójką małych chłopców, którzy pod nieobecność pracującej matki spędzają całe dnie sami i niemal bez zastrzeżeń wierzą, że tylko „pan Niemiec” zapewni im „chlebek” i „marmoladę” (LWNB, s. 136). Być może wtedy dziewczyna zdaje sobie sprawę, że proces przerabiania Polaków w niewolników wcale nie jest tak absurdalny i niemożliwy jak sądziła – czytelnik nie słyszy takiej refleksji wprost, ale ma udział w przerażeniu i smutku Hani.

Jednak powieść *Lekcji więcej nie będzie* pokazuje także, że mimo przeciwności losu obok broniącej się przed aktywnością bohaterki toczy się inne życie łodzian – bardziej samodzielne, konspiracyjne, podyktowane buntem wobec okupanta. Manifestują je przede wszystkim młodzi mężczyźni. Gdy chłopak Hanki po raz pierwszy deklaruje wolę walki z bronią w ręku, spotyka się z jej gwałtownym protestem. Oburzony odkrzykuje: „Jak możesz tego wymagać [...]. Chcesz żebym siedział w domu, kiedy trzeba łać Niemców?! Harcerzem polskim jestem!” (LWNB, s. 37). Hanka potrzebuje więcej czasu, aby porzucić wpojone jej przez matkę przekonania i dojść do wniosku, że nie da się wycofać na czas wojny do pozornie bezpiecznego gniazda. Że trzeba stanąć twarzą w twarz z rzeczywistością, której nie wolno zakłamywać. Ważną formacyjną rolę odgrywają na tej drodze ludzie, którzy sami zaświadczenia o gotowości podjęcia ryzyka dla ojczyzny, np. nauczyciel po ciężkiej nocnej pracy w dawnej fabryce Gliksmana za dnia dzielący się swą wiedzą z polskimi dziećmi. Również relacje męsko-damskie w pewnej chwili nabierają innego charakteru niż przed wojną. Oczekiwania chłopców wobec dziewcząt uległy bowiem zmianie – kobiecie wdzięk i uroda tracą na znaczeniu, zyskują

rozum, odwaga, zaradność, niezgoda na rolę ofiary. Gdy Mirek, pracujący z Hanią na pocztce, słyszy o jej postępkach w chemii w ramach ćwiczeń woli, autentycznie się cieszy: „To jednak coś robisz!” i dodaje: „Fajna jesteś dziewczyna” (np. LWNB, s. 140). Niestety konsekwencją długiej bierności Hani jest nieufność konspiratorów związanych najpewniej z Szarymi Szeregami lub ZWZ. W odpowiedzi na swoją decyzję: „Ja chcę, ja muszę z wami pracować!” (LWNB, s. 113), bohaterka usłyszy, że jest „za miękka”, „za babska” (LWNB, s. 114), ale także za bardzo podporządkowana ojcowskiej socjalistycznej wizji świata, która nie należy do „tej samej parafii” (LWNB, s. 114)³⁶. Ostatecznie, dość przypadkowo, poprzez kontakty z pocztowcami, bohaterka trafia pod skrzydła organizacji socjalistycznej, której nazwa nie pada w powieści³⁷, składa przysięgę, przyjmuje pseudonim „Stefania”, bierze udział w kolportażu prasy podziemnej, uczestniczy w akcjach pisania „draczych” listów, które miały osłabiać ducha Niemców (LWNB, s. 143) oraz w poważnej akcji przejęcia broni zakopanej w Puczniewie, w okolicach Lutomiarska. Podejmuje również, w sposób przemyślany, naukę na tajnych kompletach. Pewnego dnia bardzo sprytnie wykorzystuje przypadkowe spotkanie z pijanym Niemcem, by uchronić przed aresztowaniami nauczycieli i uczniów polskiej szkoły przy Rotbuchgasse 8 (LWNB, s. 144–145). Co bardzo ważne, wszystkie te działania pozwalają jej poczuć dumę z samej siebie. Hanka nie ma wątpliwości, że to słuszny kierunek, choć rozumie – a ostatnie sceny *Lekcji więcej nie będzie* okazały się tego potwierdzeniem – że jest to wybór dużego ryzyka. Opisane w finale pożegnanie z „ciepłym gniazdem” wydaje się toczyć w zwolnionym tempie. Hanka, przeczuwając zagrożenie, rozkoszuje się chwilą „ciszy przed burzą”. Jaki by dom rodzinny nie był, stanowił dla niej oazę miłości i bezpieczeństwa. Bohaterka, świadoma, że nie ma odwrotu, delectuje się tym krótkim, sielankowym momentem.

36 Chróścielewska nie podaje żadnych konkretnych danych na temat konspiracyjnej działalności Lenkowskich, dlatego trudno jednoznacznie stwierdzić, czy byli związani z ugrupowaniami PPS czy może PPR. W obu przypadkach walka zazwyczaj sprowadzała się do przygotowywania akcji dywersyjnych i sabotażowych, ewentualnie zdobywania broni, najczęściej zaś przemycania prasy podziemnej. W domu Lenkowskich przy tej okazji pojawiają się numery „Biuletynu Kujawskiego” i „Polski Podziemnej”. Michał, pierwszy z kolegów Hani próbujących wciągnąć ją do konspiracji, podczas dyskusji z ojcem dziewczyny na temat przyszłości kraju po wojnie opowiadał się za ulepszoną wersją demokracji parlamentarnej, tymczasem Lenkowski chciał Polski „bez fabrykantów, wyzyskujących proletariat” (LWNB, s. 113). Chłopak podsumował ten spór: „My jesteśmy niezupełnie z tej samej parafii, chociaż i on, i my kochamy Polskę” (LWNB, s. 114).

37 Tu również nie ma jasnych wskazówek, jaka była to organizacja. Być może chodziło o „Promienistych” lub którąś z grup podległych Wydziałowi Wojskowemu PPS. Wolno przypuszczać, że ta niejednoznaczność była celową strategią pisarki, chroniącej swą opowieść przed zbyt natrętną ideologizacją. Mimo wszystko Rogatko wypomniał Chróścielewskiej nazbyt dydaktyczny wizerunek szewca komunisty (B. Rogatko, *Okupacyjna lekcja...*, s. 203).

Jest ojciec, jest matka, jest dom. Wszystko jest na swoim miejscu. Ciepło. Zaraz będzie obiad. To nie tak, jak tam za szybą z verdunklungiem. Tam jest źle, a tu jest dom. Tu się nic stać nie może, bo tu jest Dom. Dom Wszystkiemu Dających Radę Rodziców, których ona jest dzieckiem. Tu nie może przyjść nikt stamtąd. (LWNB, s. 164)

Za moment zapuka znajomy posłaniec z wiadomością o wyspie, która wymusi na niej i starym Lenkowskim nieopisaną dalej w powieści, a jedynie sugerowaną, ucieczkę przed gestapo³⁸. Losy ojca i córki łączą się, a na straconej pozycji znajduje się matka – zamknięta w maleńkiej przestrzeni, niewychodząca poza strefę Starych Bałut, gubiąca z oczu najbliższych sobie ludzi, którzy wbrew jej radom nie chcieli stać na uboczu dziejowych wypadków.

W ten sposób, w ciągu kilkunastu miesięcy, Hanka przechodzi nieprostą drogę od nudzącej się gimnazjalistki do zdecydowanej młodej kobiety, która potrafi powiedzieć sobie bez ogródek: „Jeśli każdy się będzie trząsł jak galareta albo poprzestawał na pomstowaniu, to Polska nigdy nie powstanie znowu” (LWNB, s. 143).

Podsumowanie

Powieść *Lekcji więcej nie będzie* i fragment *Czas przyspieszony* z prozy *My i hero-dy* Honoraty Chrościelewskiej zasługują na przypomnienie i nową recepcję przynajmniej z dwóch względów. Po pierwsze przynoszą frapujący obraz dorastania młodej dziewczyny w łódzkich realiach wojny, które tylko pozornie są mniej traumatyczne niż w Warszawie. Podczas wędrówek ulicami Łodzi, brutalnie odartymi z polskiej przynależności, Hania z *Lekcji więcej nie będzie* rozmyśla niekiedy o jej mieszkańcach. W spojrzeniu dziewczyny jest to miasto umęczone; miasto ludzi chudych, załęcznionych, niewyspanych, bitych, nieraz przeżywających straszne nieszczęścia, czasem też tchórzy, „grzechotników” i „judaszy” (LWNB, s. 152). Ludzi prostych, jak jej ojciec czy sąsiad, przedwojenny komunista – Kot, a mimo to, zdaniem bohaterki, przewyższających „Niemców powagą, godnością, szerokością zainteresowań” (LWNB, s. 129), jakkolwiek i tak miała szczęście trafić na tych lepszych i sprawiedliwszych spośród „nadludzi”. Wszędzie, po obu skonfliktowanych stronach, znajduje osoby niemogące uwierzyć w świat, który stał się ich udziałem. To momentami także jej wrażenie: „Jestem wśród takich, co walczą. W organizacji socjalistycznej. Jestem też znowu uczennicą – powtarzała sobie w duchu, ale słuchała tego tak, jakby to mówiła obca osoba” (LWNB, s. 149). A jednak właśnie ta wojenna rzeczywistość staje się dla dziewczyny lekcją, jaka pozwala jej przejść od

³⁸ Od lipca 1941 roku rozpoczęły się masowe aresztowania wśród działaczy łódzkich organizacji socjalistycznych (np. T. Bojanowski, *Łódzki ruch robotniczy w okresie okupacji hitlerowskiej*, s. 214–215).

stanu płynięcia z prądem do samodzielnych, dojrzałych i trudnych decyzji o walce za własny kraj³⁹. Owocem nakreślonych przez Chróścielewską – bez moralizowania i często z humorem – przeobrażeń nastolatki jest samopoznanie, co nadaje tej historii dodatkową wymowę emancypacyjną⁴⁰.

Po drugie, Chróścielewska, eksponując robotnicze korzenie swojej protagonistki (w obu wymienionych tekstach), podjęła problem być może czytelniejszy dziś niż w chwili opublikowania książki *Lekcji więcej nie będzie*. Pokazała, że młode dziewczyny z rodzin proletariackich miały do wykonania podwójną robotę na drodze do konspiracyjnego zaangażowania. Ich aktywizacja w ruchu oporu bywała bardziej skomplikowana niż w rodzinach inteligenckich, bowiem w swoim kręgu prawie nigdy nie znajdowały potrzebnych wzorców kobiecych, a mężczyźni nie byli przyzwyczajeni do partnerskich relacji⁴¹. Dorastanie Hani do niezależności i aktywności wymagało zatem, poza pokonaniem psychologicznej bariery „trybu przetrwania”, czegoś o wiele trudniejszego – dostrzeżenia ograniczeń środowiskowych i ich przekroczenia, zazwyczaj bez aprobaty najbliższych i w pewnym osamotnieniu. Wojna, jako czas wymuszający na młodej kobiecie postępowanie wcześniej niezakładane i poddanie analizie kwestii wykraczających poza typowe dla jej wieku rozterki sercowe czy konflikty ze znajomymi, staje się w tym kontekście katalizatorem ważnego dyskursu modernizacyjnego⁴².

39 W prozie *My i herody* dzieje Hani zostały doprowadzone aż do stycznia 1945 r., kiedy to wraz z wieloma łódzianami młoda dziewczyna staje w przerażeniu przed otwartą bramą więzienia na Radogoszczu i patrzy na stos spalonych ciał: „Radogoski wiatr rozwiewał duszący swąd. [...] Odpychana, przepychana przez prących do bramy, stała, a jedyna myśl, która jej na sekundę nie opuszczała, to przemożna chęć zemsty... zapłaty tym, którzy to piekło na ziemi... na przemian z litością nad tymi sprawcami..., bo... mimo wszystko są ludźmi...” (MiH, s. 111). Reakcja bohaterki jest warta odnotowania nie tyle z powodu silnych emocji, jakie jej w tym momencie towarzyszą, ile etycznego wysiłku zapanowania nad nimi – zasadniczego dla ratowania własnego człowieczeństwa.

40 Kowalczykówna pisała o Hance, że „Stara się zachować własną, niezależną postawę, mówiąc językiem potocznym – «własną twarz»” (taż, *Honorata Chróścielewska*, „Odgłosy” 1974, nr 42, s. 6). Przy tej okazji można przypomnieć książkę P. Beręsewicz, *Czy wojna jest dla dziewczyn?* (il. O. Reszelska, wyd. 2, Łódź 2011), w której również, z perspektywy o wiele młodszej bohaterki, a także młodszego odbiorcy, postawione zostało pytanie o wpływ wyobrażeń kulturowych na postrzeganie wojny w kontekście płci.

41 W kontraście do Hani pozostaje np. kreacja Luizy z powieści Krystyny Siesickiej *Moja droga Aleksandro*, której dojrzewanie i doświadczanie okupacyjnej codzienności przebiega pod okiem babki i matki – kobiet należących do przedwojennej inteligencji warszawskiej, od początku realizujących postawy niezłomności i heroizmu. Zob. M. Kulus, *Wojenne kobiety w prozie Krystyny Siesickiej*, „Guliwer” 2009, nr 1, s. 40–41.

42 Por. ujęcie P. Summerfield, *Reconstructing Women's Wartime Lives: Discourse and Subjectivity in Oral Histories of the Second World War*, Manchester University Press, Manchester 1998.

W tym układzie należy zasygnalizować trzeci jeszcze element możliwej rekapitulacji – wiele wskazuje na autobiograficzne tropy kreacji Hani, a zatem i snuta w obu utworach relacja z wojennych zmaganiń młodej dziewczyny nabiera tu cennego, autentycznego wymiaru.

Bibliografia

- Badowska Katarzyna, Kołodziej Karolina, *Przewodnik literacki po Łodzi*, Centrum Inicjatyw na rzecz Rozwoju REGIO, Łódź 2017.
- Beręsewicz Paweł, *Czy wojna jest dla dziewczyn?*, il. Olga Reszelska, wyd. 2, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2011.
- Błażejowski Tadeusz, *Łódzkie środowisko literackie*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Łódź 1981.
- Błażejowski Tadeusz, *Współczesna Łódź literacka. Słownik autorów*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Łódź 1989.
- Bojanowski Tadeusz, *Łódzki ruch robotniczy w okresie okupacji hitlerowskiej (1939–1945)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 1981, t. 7, s. 207–229. <https://doi.org/10.18778/0208-6050.7.12>
- Braybon Gail, Summerfield Penny, *Out of the Cage: Women's Experiences in Two World Wars*, Routledge Library Editions, t 5: *Women's History*, Routledge, London–New York 1st ed. 1987, 2nd ed. 2013.
- Chróścielewska Honorata, *Lekcji więcej nie będzie*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968.
- Chróścielewska Honorata, *My i herody*, AW Ad Oculos, Warszawa 1994.
- Chróścielewski Tadeusz, *Szkoła dwóch dziewcząt*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965.
- Cygański Mirosław, *Działalność urzędu rejencji pod kierownictwem F. Übelhöra i W. Mosera w latach 1939–1942*, „Rocznik Łódzki” 1973, nr 26(20), s. 200–217.
- Cygański Mirosław, *Z dziejów okupacji hitlerowskiej w Łodzi 1939–1945*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965.
- Kędzierski Dariusz, *Ulice Łodzi*, Księży Młyn. Dom Wydawniczy, Łódź 2009.
- Kowalczykówna Jolanta, *Honorata Chróścielewska*, „Odgłosy” 1974, nr 42, s. 6.
- Kulus Magdalena, *Wojenne kobiety w prozie Krystyny Siesickiej*, „Guliwer” 2009, nr 1, s. 39–45.
- Laakkonen Simo, *Urban resilience and warfare: How did the Second World War affect the urban environment?*, “City and Environment Interactions” 2020, t. 5. <https://doi.org/10.1016/j.cacint.2020.100035>, https://www.researchgate.net/publication/341692027_Urban_resilience_and_warfare_How_did_the_Second_World_War_affect_the_urban_environment [dostęp: 30.07.2024].

- Rogatko Bogdan, *Okupacyjna lekcja życia* [rec.: *Lekcji więcej nie będzie*], „Osnowa” 1969 zima, s. 201–203.
- Rose-May Pham Dinh, *Wartime womanhood in Michelle Magorian’s World War Two novels for the young*, „Revue LISA/LISA e-journal” 2008, t. VI, nr 4, s. 174–199. <https://doi.org/10.4000/lisa.1106>, <http://journals.openedition.org/lisa/1106> [dostęp: 26.07.2024].
- Stawiszyńska Aneta, *Łódzka zielen w cieniu Wielkiej Wojny*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica” 2014, nr 92, s. 65–81. <https://doi.org/10.18778/0208-6050.92.06>
- Summerfield Penny, *Reconstructing Women’s Wartime Lives: Discourse and Subjectivity in Oral Histories of the Second World War*, Manchester University Press, Manchester 1998.
- Tyszkiewicz Barbara, *Chrościelewska Honorata* (hasło), [w:] *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI. Cyfrowy słownik biobibliograficzny*; <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/1666/chroscielewska-honorata> [dostęp: 29.11.2024].
- Wądolny-Tatar Katarzyna, *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. Narracje dla najmłodszych*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 3, s. 111–124. <https://doi.org/10.12775/LC.2017.053>
- Zakrzewska Lucyna, *Adela Skrzypkowska z domu Koziółkiewicz [wspomnienie pośmiertne]*, „Prace Polonistyczne” 1946, t. 4, s. 215–216.

Maria Berkan-Jabłońska – zajmuje się literaturą dziewiętnastowieczną, zwłaszcza tradycją kobiecego pisania, prozą krajowego romantyzmu i polskim biedermeierem. Do jej zainteresowań należą też zagadnienia biografistyki i literatury popularnej wieku XIX. Z pasji – badaczka archiwów i miłośniczka kryminałów. Autorka książek: *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta* (2008), *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Güntherów Puzyninie* (2015), *Weredyczki, sawantki, marzycielki, damy... W kręgu kobiecego romantyzmu* (2019); *Pod wiatr... Czytanie życia Józefy Śmigielskiej-Dobieszewskiej* (2021); współredaktorka i redaktorka tomów: *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników* (2008), *Przygody romantycznego „Ja”. Idee – strategie twórcze – rezonanse* (2012), *Nie-do-czytane. Polski dramat romantyczny*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 1(27), *Kryminał w XIX wieku, XIX wiek w kryminale*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2018, nr 4(50).

Izabella Adamczewska-Baranowska*

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

Od chorografii do choreografii Łódzkie dryfy Magdaleny Skrzypczak i Krystiana Darmacha

Streszczenie

Tematem artykułu jest performatywno-afektywny zwrot w literackim pisaniu o mieście. Semiotyka i hermeneutyka miasta (traktowanego jako przestrzeń zorganizowana i znacząca) zastąpiona została przez uczestnictwo w mieście-zdarzeniu czy – jak to ujęła Ewa Rewers – „mieście – miejscu zdarzeń”. Tak dzieje się w subiektywnych dokumentach i autoteoriach – *Wielowarstwu. Donosach (z) ciała miasta* Magdaleny Skrzypczak (2022) i *ŁDZ. Osobliwym alfabecie miasta* Krystiana Darmacha (2023) – które proponują nazwać tekstowymi dryfami, nawiązując do teorii sytuacjonistów.

Słowa kluczowe: sytuacjonizm, dryf, autoteoria, Łódź w literaturze, performatyka, miasto

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: izabella.adamczewska@uni.lodz.pl

From Chorography to Choreography Łódź Drifts by Magdalena Skrzypczak and Krystian Darmach

Summary

The subject of the article is the performative-affective turn in literary writing about the city. The semiotics and hermeneutics of the city (viewed as an organized and meaningful space) have been replaced by participation in the city-as-event or – as Ewa Rewers put it – the “city-as-site of events.” This shift is evident in subjective documents and autotheories, such as *Wielowarstwie. Donosy (z) ciała miasta* by Magdalena Skrzypczak (2022) and *ŁDZ. Osobliwy alfabet miasta* by Krystian Darmach (2023), which I propose to call textual drifts, drawing on the theory of the situationists.

Keywords: situationism, drift, autotheory, Łódź in literature, performativity, city

Wśród wielu książek naukowych, opublikowanych z okazji lub przy okazji obchodów 600-lecia Łodzi, na uwagę zasługuje zbiór Tomasza Cieślaka *Łódź. Szkice o literaturze, przestrzeni i historii*¹. Lektura tych studiów jest jak poranny spacer ulicą Piotrkowską z przewodnikiem – autor prowadzi czytelnika przez literaturoznawczy bedeker, chronologicznie i ze świadomością węzłowych (historycznych) punktów na osi czasu, skupiając się przede wszystkim na Łodzi przedwojennej, wczesnokapitalistycznym, przemysłowym molochu. Literaturze najnowszej Cieślak nie poświęca wiele miejsca. Książkę kończy lapidarny rozdział o „Łodzi post-industrialnej”, w którym autor omawia sylwiczne *Miasto do zjedzenia* Przemysław Owcarka, twórczość Macieja Roberta (zwłaszcza poemat *Nautilus*) i łódzkie wiersze Jerzego Jarniewicza.

Ten artykuł może służyć uzupełnieniu łódzkich szkiców Cieślaka, ale także prezentacji innego sposobu myślenia o mieście – nie jako o „tekście”, który należy dekodować, ale o scenie, na której się działa (a nie tylko ogląda spektakl) i którą można się ekscytować. Ten zwrot – performatywny i afektywny – sprawił, że semiotyka i hermeneutyka miasta (traktowanego jako przestrzeń zorganizowana i znacząca) zastąpiona została przez uczestnictwo w mieście-zdarzeniu czy – jak to

¹ T. Cieślak, *Łódź. Szkice o literaturze, przestrzeni i historii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.

ujęła Ewa Rewers – „mieście – miejscu zdarzeń”. Tak dzieje się w subiektywnych dokumentach i autoteoriach – *Wielowarstwiu. Donosach (z) ciała miasta* Magdaleny Skrzypczak (2022) i *ŁDZ. Osobliwym alfabecie miasta* Krystiana Darmacha (2023) – które proponują nazwać tekstowymi dryfami.

„Donos” i „alfabet” jako gatunki miejskie

Z okładki *Wielowarstwia* – przez wycięte z tektury koło – na przyszłego czytelnika spogląda oko. W taki sposób – dyskretnie, ale łakomie, patrzy na miasto narratorka, przemierzając w zmiennym rytmie łódzkie Śródmieście, Bałuty, Widzew i Polesie. Procesualność i przewlekłość tej włóczęgowskiej prozy, przetykanej wierszami i inspirowanymi miastem pracami malarskimi, oddana została typograficznie – Skrzypczak nie zdymisjonowała wprawdzie znaków interpunkcyjnych, ale niemal zupełnie zrezygnowała z wersalików. Łódź, w którą – towarzysząc autorce – wchodzi czytelnik, to miasto-organizm, w jakim są miejsca „suche, eleganckie, wilgotne, wstydlive”², składające się z warstw: miękkich, twardych, lepkich, kwaśnych, gorzkich. A przede wszystkim jest to miasto zdarzeń, pustek i śladów, rozposcierające się „między filozofią a zwykłym życiem.łodz.pl”³.

Krystian Darmach, „latający antropolog”⁴, od lat praktykuje nocną etnografię miejską. W *Zapisywaniu świata*⁵ przedstawił swój autorski projekt antropografii, czyli zapisu ludzkiego bycia-w-świecie. W eseju *ŁDZ* przechodzi do praktyki i próbuje uchwycić istotę doświadczania miasta w ruchu. Ponieważ świat jest dynamiczny, a poznanie niepełne, służy temu poetyka fragmentu: „chwytanie rzeczywistości” w odprysku, odłamku, mozaice, kalejdoskopie. Opowiadacz to „Ja jako Inny”: „wyciosany na ulicach Łodzi [...] mężczyzna, konkubent, syn, obywatel, muzykant, przechodzień, obserwator, obserwowany [...]. Wyrosły na ulicach Lipowej, Hutora, Okrzei, w śródmiejskiej murowanej cegłą krainie. W kwartale kanciastych kamienic”⁶.

Tematyzowana w tekstach Skrzypczak i Darmacha przygodność doświadczania miasta odzwierciedlona zostaje w dokonanej przez nich klasyfikacji genologicznej. Wskazane w podtytułach ich tekstów „donos” i „alfabet” traktuję

2 M. Skrzypczak, *Wielowarstwie. Donosy (z) ciała miasta*, Stowarzyszenie Literackie im. K.K. Baczyńskiego, Łódź 2022, s. 13.

3 Tamże, s. 44.

4 K. Darmach, *Latający antropolog: refleksja nad miastem*, „Konteksty” 2019, nr 3, s. 247–250.

5 Tenże, *Zapisywanie świata. W poszukiwaniu antropografii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, https://wydawnictwo.uni.lodz.pl/wp-content/uploads/2020/04/Darmach_Zapisywanie_swiatu-0a.pdf [dostęp: 20.12.2023].

6 K. Darmach, *ŁDZ. Osobliwym alfabecie miasta*, Wydawnictwo Części Proste, Gdańsk 2023, s. 73.

jako gatunki osobne – jak Watowski „namopanik” czy „piesek przydrożny” Czesława Miłosza.

Darmach nazwał ŁDZ alfabetem, bo książka ma prawie tyle rozdziałów, ile liter ma polski alfabet (z oczywistych względów pominięte zostały np. samogłoski nosowe). Takie – wpisujące się w literaturę dokumentu osobistego – rejestry (zawierające hasła rzeczowe i/lub biogramy) uprawiali przed nim inni. Przykładem mogą być abecadła Czesława Miłosza i Stefana Kisielewskiego, *Moje abecadłowo* Ludwika Jerzego Kerna, czy alfabety Antoniego Słonimskiego oraz Magdy i Andrzeja Dudzińskich⁷. Sprint (bo z Darmachem po mieście się gna, aż do zadyszki) zaczynamy od A, czyli Alei Włóknarzy, a tam:

beton i balustrady, ciasnota i ciężarówka, cudze rejestracje, drgania i dudnienie estakady, flaki, golonka przydrożna i garaże, hale fabryczne, hałas, intensywność, jazda [...], maraton światła, miejska magma migającej w ruchu materii, masa, niemiejsce, natłok, naczepy, objazd, obwodnica, pociągi, przeciągi, przejazd, podróż, stacja paliw, szybkość, szum i świst, tory, terkot, tramwaje, ujście miasta, wjazd do miasta włóknarzy, tkaczy, farbiarzy, fabrykantów. Zamęt. Źródła. Żużel⁸.

To, jak widać, „alfabet w alfabecie”. Książkę kończy lakoniczne Ż: „jak łódzcy Żydzi. Brakujący element alfabetu”⁹.

Hasłowość ŁDZ (C jak Central, E jak EC1, P jak Piotrkowska), pozorna telegraficzność stylu i logika enumeracji, odsyła do utopii słownika jako rzekomo skończonego, obiektywnego kompendium. Ale rejestr Darmacha, co udowadnia kilka powyższych cytatów, jest chaotyczny, skojarzeniowy, pośpieszny, brulionowy – to bardziej repozytorium przygodnego, jednostkowego doświadczenia niż próba porządkowania świata. Mirosław Bańko nazwał pisanie „antysłowników” (intencjonalnie i ostentacyjnie nieobiektywnych) „antyleksykografią”¹⁰. W tym przypadku można mówić o antychorografii (chorografia to odmiana prozy geograficznej, przynosząca pragmatyczny opis kraju)¹¹.

⁷ Barbara Bogołębska, uznająca abecadło za formę „gatunkopodobną”, wskazuje na ich fragmentaryczność oraz charakterystyczną retorykę – nastawienie wartościujące, emocjonalizację i perswazję. Zob. B. Bogołębska, *Abecadła (alfabety) – popularna forma prozy wspomnieniowej*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, t. 2, Kraków 2002, s. 186–196.

⁸ K. Darmach, ŁDZ, dz. cyt., s. 8–9.

⁹ Tamże, s. 189.

¹⁰ M. Bańko, *Z historii antyleksykografii*, wyd. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.

¹¹ D. Rott, *Staropolskie chorografie. Początki – rozwój – przemiany gatunku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995.

W podtytule podkreślona została również „osobliwość” jako cecha dystynktywna spisu z natury. Przywodzi to na myśl konwencję „atlasu” – prezentacji tego, co fantastyczne, egzotyczne, ekscytujące (literacki wariant gabinetu osobliwości). Ekscytującą dziwaczność doświadczania miasta (a Łódź jest przecież miastem monstrualnym – „miastem meneli”¹²) podkreśla też Magdalena Skrzypczak – niektóre z zebranych w *Donosach* scenek-kadrów mogłyby się pojawić w filmach Davida Lyncha, którego przecież Łódź inspirowała. I tak: o północy na Więckowskiego mężczyzna w turkusowych legginsach niesie reklamówkę cytryn. Na Żytnej we wrześnieym słońcu impreza: za grill służy odwrócony na bok wózek z Auchan. Narratorka dostrzega „suche, fioletowo-różowe udo baby z czerwonymi jak malina ustami”¹³. Z okna bloku na Wojska Polskiego spogląda papierowy niebieski Chrystus, który wdrapuje się chyłkiem na sansewerię¹⁴.

Magdalena Skrzypczak, za Mironem Białoszewskim, eksploruje formułę „donosu” – połączenie dziennika intymnego i formy quasi-dziennikarskiej, stanowiące fuzję poetyckości z rzeczowością. Iwona Baryga tak pisała o *Donosach rzeczywistości*, tomie małych próz Białoszewskiego wydanym po raz pierwszy w 1973 roku:

Białoszewski jako diarysta rezygnuje z wszechwiedzy i obiektywizmu. Jego wiedza o rzeczywistości jest niepełna, wyrywkowa, nieuporządkowana. Podlega nieustannej korekcie i weryfikacji, którą niesie potok codzienności, dostarczający wciąż nowych faktów, informacji. Często jest skazany tylko na domysły i przeczucia. Musi więc wytężyć swój wzrok i słuch. Stąd biorą się owe „toki”, „docieki”, „podśluchy”, „przecieki” (tak nazywa diarysta niektóre ze swych opowieści). Te określenia wskazują z jednej strony na niekompletność relacji, a z drugiej na wysiłek wkładany w poznawanie i odkrywanie rzeczywistości¹⁵.

O ile jednak tytuł zbioru Białoszewskiego odsyła do żywiołu mowy (a także jest prześmiewczą aluzją do przesiąkniętej inwigilacją rzeczywistości politycznej), o tyle Skrzypczak chodzi o czasownik „donieść”, w znaczeniu z czymś przyjść, coś przenieść, wykonać ruch. *Wielowarstwie* to autoteoria – autorka do własnego projektu literackiego aplikuje założenia retoryki wędrownej, którą zajmuje się naukowo. Chodzi tu o sproblematyzowanie przestrzenności tekstu i wykorzystanie do jego opisu (ciągłości lub skokowości, tempa) tropów zapożyczonych z retoryki

¹² Bogusław Linda nazwał tak Łódź, rozmawiając z dziennikarzami na planie *Powidoków* Andrzeja Wajdy.

¹³ M. Skrzypczak, *Wielowarstwie*, s. 14.

¹⁴ Tamże, s. 18–19.

¹⁵ I. Baryga, „Donosy rzeczywistości” Mirona Białoszewskiego, „Prace Polonistyczne” 1982, nr 38, s. 247.

klasycznej. Do synekdochy, asyndetonu, oksymoronu, metonimii i parafrazy (o których pisali Jean-François Augoyard, Michel de Certeau i Joanna Ślósarska) Skrzypczak dodaje zapożyczone od Rolanda Barthes'a kategorie studium i punctum. Jej zdaniem:

Trasy, jakie wyznaczają figury wędrownie, pojedyncze kroki, prywatne tory, ślalomy i skoki, przerysowują miejską tkanę, która jawi się jako tekst-performance. Oprócz tego, że pieszy staje się autorem niekończącego się tekstu, to również sam okazuje się być tekstualnym tworem dla innych użytkowników przestrzeni [...] ¹⁶.

Dryf po rozkopanej Łodzi

Miejskie utwory perypatetyczne, literackie zapisy wędrówek po mieście, nazywane są pasażami tekstowymi. Wyprowadzając pojęcie z *opus magnum* Waltera Benjamina, Elżbieta Rybicka zaznacza, że nie definiuje gatunku, lecz zjawisko ponadrodzajowe, które może być realizowane w formie fikcjonalnej lub niefikcjonalnej, eseistycznej, dokumentarnej czy autobiograficznej. Ujęte w poemat prozą, felieton, reportaż czy tekst liryczny, pasaż łączy nie tylko temat, ale również: „sposoby organizacji wypowiedzi, konstrukcj[a] podmiotowości, metod[a] poznawcz[a], profilowanie postawy wobec procesów modernizacyjnych” ¹⁷.

Katarzyna Szalewska proponuje pojemniejszą kategorię – urbanalia, których bohaterem jest *homo urbanus*, czyli: „uwodziciel [...], detektyw, złodziej, dandys, turysta, konsument, slacker, dziennikarz” ¹⁸, a z nowszych wariantów flaneura: hipster, szafiarka czy blockers. Dodajmy do tej listy teoretyczkę literatury i antropologa, bo w przypadku ŁDZ Darmacha oraz *Donosów* Skrzypczak mamy do czynienia z pasażami autoteoretycznymi, które można usytuować na pograniczu dokumentu osobistego (memuaru) i piśmiennictwa naukowego. Autoteoria – „krytyczny memuar”, „fikcja teoretyczna”, „fikcjo-teoria”, „biofikcja” czy „teoria afektualna”, połączenie autobiograficznych zapisków z piśmiennictwem naukowym lub filozoficznym, które może przybierać formę memuaru z przypisami – to kolejna, po autofikcjach i autoreportażach, życiopisarska strategia literacka. Pojęcie zaproponował Paul Preciado w *Testo-ćpunie*, wyjaśniając: „Ta książka nie jest pamiętnikiem. [...] To ciało-esej. W swej istocie to literatura. Posunięta do

¹⁶ M. Skrzypczak, *Ekspresja trajektorii w figurach wędrownych – próba kinetyczno-literackiej optyki*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica II” 2014, nr 169, s. 57.

¹⁷ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003, s. 165–166.

¹⁸ K. Szalewska, *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 101.

skrajności – to cielesno-polityczna fikcja, teoria siebie albo autoteoria”¹⁹. Preciado, który na bieżąco spisuje przygody swojego ciała, nazywa siebie „własnym królikiem doświadczalnym”²⁰.

W autoteoriach osobiste doświadczenia autorów stają się pretekstem do rozmyślań na temat kondycji kultury i podmiotu oraz rozmaitych uwikłań „ja”. Lauren Fournier, autorka monografii tego piśmiennictwa, definiuje je jako „praktyki angażowania się w teorię, życie i sztukę z perspektywy przeżytych doświadczeń”, zauważając, że współczesna popularność autoteorii jest dowodem na „kruchość iluzorycznego rozdziału między sztuką a życiem, teorią a praktyką, pracą a jaźnią, badaniami a motywacją [...]”²¹.

Wielowarstwie Skrzypczak i ŁDZ Darmacha to nie memuary z przypisami, ale literackie appendiksy do rozważań teoretycznych – antropologicznych i teoretycznoliterackich.

Sytuacja miejskiej wędrowki natychmiast uruchamia skojarzenie z *flâneurie*. Niespieszny przechodzień, samotnik w tłumie (i, co podkreśla Lauren Elkin, cofając się do narodzin pojęcia – wolny mężczyzna z klasy średniej²²), był historykiem, tłumaczem i kronikarzem miasta nowoczesnego. Obserwatorem spektaklu, a nie jego uczestnikiem²³. *Errance urbaine* Skrzypczak i Darmacha to intencjonalne błędzenie po mieście-labiryncie, dryfowanie w mieście-oceanie – będące jednak bardziej działalnością sytuacjonistyczną, „prowizoryczną i przeżywaną”²⁴,

19 Paul B. Preciado, *Testo-ćpun. Seks, narkotyki i polityka w epoce farmakopornografii*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021, s. 25.

20 Tamże, s. 135.

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

Zob. I. Adamczewska-Baranowska, *Trans-krypcje. Subwersywna gra z transmemuarem Paula B. Preciada, Susan Faludi i Maggie Nelson*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2022, nr 18, s. 111–123; też, *Homo academicus polonicus. Autoteorie jako twórcze i krytyczne pisanie akademickie*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 11, s. 43–57.

22 L. Elkin, *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*, Random House UK, London 2017.

23 Przenikanie technologii mobilnych do miejskiego życia spowodowało mutację flanowania. Post-flâneurzy, wyposażeni w smartfony, tablety czy inteligentną elektronikę do noszenia na ciele („wereable devices” – elektrodzież, np. smartwatche czy odzież biometryczna), poruszają się i doświadczają przestrzeni miejskiej inaczej. Zob. A. Gorsev, P. Burak, T. Handan, *Post-flâneur in Public Space, Altering walking behaviour in the era of smartphones*, [w:] *Proceedings of 37 eCAADe and XXIII SIGraDi Joint Conference, „Architecture in the Age of the 4th Industrial Revolution”*, Porto 2019, Sousa, red. J. Pedro, H. Castro, X. Pedro, Blucher, São Paulo 2019, p. 649–658.

24 Międzynarodówka Letrystyczna, *Odpowiedź na ankietę belgijskiej grupy surrealistycznej: „Jakie znaczenie ma dla was pojęcie poezji?”*, przeł. M. Kwaterko, [w:] *Przewodnik dla dryfujących*.

dziecięcą i wywrotową. „Prawdziwym łowcą przygód jest ten, który przygody kształtuje, nie zaś ten, którego przygody spotykają” – podkreślali przedstawiciele Międzynarodówki Letrystycznej. I snuli wizje przyszłego doświadczenia urbanistycznego: „Konstrukcja sytuacji będzie polegała na ustawicznym urzeczywistnianiu wielkiej, świadomie wybranej gry; na przejściu pomiędzy dekoracjami i konfliktami tych tragedii, których bohaterowie ginęli w ciągu jednej doby. Nam jednak nie zabraknie czasu na życie”²⁵.

Darmach i Skrzypczak uprawiają psychogeografię, która – jak wyjaśnia Rafał Księżyk „[m]iała [...] spożytkować odkrycia dryfu do zbadania, jak miejskie środowisko kształtuje pragnienia i emocje jego mieszkańców, jak również w jakim stopniu oni sami mogą nań oddziaływać”²⁶.

Elżbieta Konończuk obrazowo nazywa psychogeografię „przestrzenią »uzmysłowioną«”:

Sytuacioniści nie przyjmują koncepcji miasta jako spektaklu czyli obrazu, lecz pojmują je jako fizyczny *corpus*, już nie tylko widziany, ale też dotykany, wączany, smakowany, słyszany, z którym ciało człowieka wchodzi w bezpośrednie relacje. Cieleśna przestrzeń miejska jest też przestrzenią cieleśnie doświadczaną, a zatem doświadczenie miasta można określić jako zderzenie ciała człowieka z ciałem urbanistycznym²⁷.

Już Virginia Woolf w założycielskim dla *flâneuserie* (żeńskiego flanowania) eseju *Ulicami Londynu: przygoda* nie ufa zmysłowi wzroku. Wychodząc w miasto pod pretekstem kupienia ołówka, Woolf dostrzega „połyskliwy błysk motorowych omnibusów; zmysłow[ą] wspaniałość sklepu rzeźnika, gdzie leżą żółte żeberka i purpurowe steki; błękitne i czerwone bukiety kwiatów płonące tak dzielnie zza szyb kwaciarskich wystaw”²⁸, ale konstatuje, że: „[b]łyszczące parafernalia ulic” to zaledwie powłoka. „Oko nie jest górnikiem, nie jest nurkiem, nie jest poszukiwaczem zagubionych skarbów. Oko unosi nas lekko z nurtem, odpoczywając, pauzując, a umysł śpi chyba, gdy oko patrzy”²⁹. Flanowanie to skok w wyobraźnię

Antologia sytuacionistycznych tekstów o mieście, wyb. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 52.

²⁵ M. Bernstein, A.F. Conord, M. Dahou, G. Debord, J. Fillon, Vera, G.J. Wolman, *W imieniu Międzynarodówki Letrystycznej, „...Nowa idea w Europie”, [w:] Przewodnik dla dryfujących*, s. 53.

²⁶ R. Księżyk, *Wywracanie kultury. O dandysach, hipsterach, mutantach*, Czarne, Wołowiec 2018, s. 129–130.

²⁷ E. Konończuk, *Przestrzeń „uzmysłowiona”. Psychogeografia miasta w Japońskim wachlarzu Joanny Bator*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 47.

²⁸ V. Woolf, *Ulicami Londynu: przygoda*, [w:] *taż, Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Karakter, Kraków 2024, s. 263.

²⁹ *Tamże* s. 264.

i potencjalność, ucieczka od siebie, myślowa maskarada („Jestem tu, czy raczej tam?”). Woryginalie pojawia się określenie „*street haunting*”, którego wieloznaczności nie udało się oddać w przekładzie.

Narratorka *Wielowarstwia* brodzi w kałużach i glinie, bada fakturę klatek schodowych, nasłuchuje chóru rodzinnych awantur i muzyki techno na bałuckiej ulicy Żytniej, węszy. Po kamienicach snują się obiadowe wyziewy, czuć marchew, rzepę, kalarepę, zjełczałe masło, rosół. Główne arterie komunikacyjne zatykają nos i płuca spalinami. Włóczy-piszząc, narratorka podjada wiśnie i pluje pestkami papai. Czasem wsiada w autobus albo pesę, latem półnaga jedzie na rowerze. Kontempluje estetykę łódzkich balkonów, na których w wakacje można się poczuć jak w Saint-Tropez, przygląda się gołębiom i próbuje oddać istotę „trójkąta bałuckiego”.

Guy Debord objaśniał dryfowanie, jedną z metod sytuacionistycznych, jako „technikę pospiesznego przechodzenia przez zmienne scenerie i nastroje”, wyraz afirmacji „zachowań ludyczno-twórczych” i przekonania, że miasto jest przestrzenią wolności i „możliwych rendez-vous”. Urbanistyka psychogeograficzna miałaby jego zdaniem prowadzić do opracowania „afektywno-influencyjnej kartografii”³⁰. Za Jeanem-Michelem Mensionem Rafał Księżyk podaje, że pierwszy kolektywny dryf sytuacionistów w 1953 r. zainspirował paraliż komunikacyjny Paryża wywołany strajkiem; rozkopana Łódź, którą przemierzają Skrzypczak i Darmach jest równie znakomitą scenerią do błędzenia i doświadczania dezorientacji, wytrącania z rutyny oraz wyężdżania zmysłów (trzeba być czujnym, żeby nie wpaść w dziurę). W teorii Deborda istotna jest jednak kolektywność, której wymyka się kompulsywne, transowe, sprzyjające medytacji chodzenie Skrzypczak i Darmacha. Ich doświadczenie jest przygodne i jednostkowe, a tempo zmienne (u Skrzypczak: „szybciej, wolniej, zaciekle, z uwagą”):

Polesie, stara przedziałnia na żeligowskiego: gerbery w oknach, pies patrzy na rapujące dzieci. 28. pułku strzelców kaniowskich: pieczywo gruzińskie i drożdżówki z jagodami, szare firany, bure firany, miejsce spotkań, społeczny dom kultury, na rogu strzelców kaniowskich i wieckowskiego pół marynarskiej klaty w małym balkonie liczy dzieci swoje i sąsiadów, niezdecydowanie [zamykam typowi okna]³¹.

W przypadku analizowanych tekstów zasadne jest zastąpienie określenia „pasaż tekstowy” – „dryfem tekstowym”. Z lektury tekstów teoretycznych Skrzypczak i Darmacha wnioskuję, że takie ujęcie byłoby zgodne z ich intencjami. Dla Skrzypczak pisanie jest ekscysem i prze-kroczeniem: „Jednostkowa muzyka ciała wyznacza rytm języka, który konsoliduje się w procesie twórczym.

³⁰ G. Debord, *Teoria dryfu*, przeł. M. Kwaterko, [w:] *Przewodnik dla dryfujących*, s. 128.

³¹ M. Skrzypczak, *Wielowarstwie*, s. 36.

Pisanie jest zatem również cielesnym działaniem, aktywnością ciała, które pisze i ciała, które czyta”³².

Wykładając założenia antropografii, czyli „antropologicznego solilokwium”: „wypracowanego [...] w badawczo-pisarskim doświadczeniu poznawczego modelu i sposobu antropologicznego myślenia powiązanego z eksperymentalnym użyciem języka i opisem/ zapisem kulturowej rzeczywistości”³³, Darmach jako jej cechą dystynktywną wskazuje kontrolowany aleatoryzm, „»tricksterowe« podejście badawcze i pisarskie”, którego wykładnikiem formalnym w zapisie jest sylwiczność, a w narracji – „realizm psychodeliczny” (inspirowany, jak sądzę, narkotycznymi doświadczeniami sytuacionistów, o których badacz mógł czytać w *Buntownikach* Księżyka). Darmach podsuwa metaforę muzyczną: „Rytm, oscylowanie wokół metrum, przesunięcia, pauzy, odstępy, uniki – to edytowanie informacji na istic »jazzowy« sposób”³⁴. Pisząc „Miasto to »ja«. Jestem aplikacją miasta”³⁵, Darmach odnosi się aluzyjnie do definicji „sytuacji” jako jedność podmiotu z otoczeniem.

Choreografia w mieście-emocji

Dla Darmacha i Skrzypczak Łódź jest miastem-zdarzeniem i miastem-emocją – nie w sensie koncepcji architektonicznych, ale postrzegania miasta jako areny afektów i scenerii generowania zdarzeń. Pojęcie „event-city” zaproponował Bernard Tschumi, tytułując w ten sposób swoją książkę i apelując o nieredukowanie architektury do systemu „znaków powierzchniowych”, obiektów i metafor. Statycznym pojęciom – formy i funkcji – w myśleniu o mieście przeciwstawiał projektowanie incydentów, przeżyć czy przygód wewnątrz i na zewnątrz budynków (na przykład poprzez aranżowanie przestrzeni w celu generowania sytuacji). Te zdarzenia – wizualne, słuchowe, dotykowe, związane ze zmysłem równowagi, a także spontaniczne spotkania ludzkie i nie-ludzkie – są źródłem afektów (zaskoczenia, zdziwienia czy zachwyty) i, jak ulice czy place, są pełnoprawnym elementem architektonicznego dyskursu. Miasto-zdarzenie jest konsekwencją „niezaplanowanego, przypadkowego przeżycia jego form”³⁶ – pisze w *Post-polis* Ewa Rewers.

³² M. Skrzypczak, *Fermentacja codzienności w doświadczeniu podmiotu twórczego. Rekonesans*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, nr 1, s. 141.

³³ K. Darmach, *Zapisywanie świata. W poszukiwaniu antropografii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 9.

³⁴ Tamże, s. 53.

³⁵ Tamże, s. 174.

³⁶ E. Rewers, *Post-polis*, s. 84.

W takim ujęciu miasto nie jest systemem, lecz machiną umożliwiającą kombinacje i transformacje.

Przesunięcie akcentu z systemu znaków na zdarzeniowość i rytm³⁷ łączy się z – będącym konsekwencją zwrotu afektywnego – skupieniem na emocjach. Nigel Coates³⁸ wprowadził pojęcie „ecstacy”, miasta-ekstazy. W *A Guide to Ecstasy*, połączeniu monografii, manifestu, memuaru i powieści (a więc tekście formalnie bliskim pracom Skrzypczak i Darmacha), testuje je na materiale fikcjonalnego miasta-hybrydy – połączenia Kairu, Londynu, Mumbaju, Rzymu, Rio de Janeiro i Tokio. Zastąpienie „lektury” miasta doświadczaniem go podkreślają czasownikowe tytuły rozdziałów: „Tuning In”, „Locking On”, „Undressing”, „Letting Go”, „Cranking Up”, „Flipping Out”.

W *Post-polis* Ewa Rewers podkreśla, że dla Coatesa ekstatyczność oznaczała „elastyczność, płynność, zdolność do metamorfozy form miejskich. Źródłem ekstazy, której metaforą jest spirala, okazują się dzisiaj przede wszystkim wszelkie procesy ewolucji, stawania się, związane z twórczością, ruchem i pożądaniem”³⁹. Do przeżycia zawrotu głowy nie jest potrzebny Disneyland, Manhattan czy Las Vegas (sztampowe przykłady architektury ekstatycznej). „[E]uforyczne uniesienie, hysterii[a] świętowania, deliryczn[a] przyjemność”⁴⁰ może być udziałem użytkowników każdej przestrzeni.

Kusi, żeby zadać pytanie, w jaki sposób specyfika Łodzi jako miasta wpływa na styl poświęconej jej literaturze perypatetycznej. *Warszawskie pasaże* (miejskie anegdoty i uliczne obrazki spojone motywem przechadzki) Krzysztof Rutkowski poprzedza refleksją: „Techniki wypracowane w Paryżu do niczego nie przydadzą się nad Wisłą. Inny świat – zupełnie inny świat [...]. Warszawskie pasaże wymagały ode mnie innej formy niż Paryskie pasaże. Jeszcze bardziej skurczonej, przyduszonej. Formy nasiąkniętej milczeniem, jak skaryszewska ścieżka deszczówką”⁴¹.

Łódź to ani *locus horridus*, ani *locus amoenus*. Do jej opisu pasuje raczej kategoria *weird* – dziwaczne⁴², bizarne. Magdalena Skrzypczak zauważa: „zdarzeniowość w łodzi charakteryzuje się wysoką gęstością. bez romantyzowania, bez magii i bez

37 Zob. E. Rybicka, *Poza pisanie/czytanie miasta*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 107–112.

38 Założyciel kolektywu NATO (Narrative Architecture Today) – celem architektów narracyjnych jest „angażowanie odbiorców oraz włączanie ich doświadczeń, wspomnień i wyobraźni w kontekst danego miejsca” (A. Knapik, *Radykalne projekty wewnątrz grupy UFO jako przykład architektury narracyjnej*, „Quart” 2018, nr 2, s. 93).

39 E. Rewers, *Post-polis*, s. 337.

40 Tamże, s. 341.

41 K. Rutkowski, *Warszawskie pasaże*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 5.

42 Zob. M. Fisher, *Dziwaczne i osobliwe*, przeł. A. Karalus, T. Adamczewski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

udziału czarów”. Ale następujący po tym wstępie opis mógłby znaleźć się w fantastyczno-horrorowej antologii tekstów *weird fiction*:

szerokimi ulicami – skopanymi twardym śniegiem – suną mężczyźni i ich zaczerwienione nosy. wyłaniają się zewsząd: na przykład z bram. wypełzają z podwórek i klatek schodowych, skapują regularnie z nieregularnie zawieszonych okien, wiszą na resztkach przydymionych firan i rudych zasłon z poliestru; unoszą czubkami twardych głów wieka studzienek kanalizacyjnych i kończyzna za kończyzną wydostają się na zimne zewnątrz – wprost z ciepłych przygód⁴³.

Czytając autofikcje Skrzypczak i Darmacha, można odnieść wrażenie, że Łódź poznaje się spontanicznie, poprzez *serendipity* – skłonność do przypadkowego, losowego odnajdywania ciekawostek, przeżywania małych olśnień, których się nie szukało. Słowo (być może najlepszym przekładem na polski byłby kolokwialny „fart”) pochodzi od krainy Serendip (tak Persowie nazywali Sri Lankę), a do słownika weszło w 1754 r., dzięki Horacemu Walpole’owi (autorowi *Zamczyska w Otranto*), który napisał własną wersję rzekomej perskiej baśni – powieść *Three Princes of Serendip*⁴⁴.

Perscy książęta dostają od losu wskazówki, dzięki którym mogą rozwiązać zagadki. W *Wielowarstwie* i *ŁDZ* przypadkowe olśnienia wypływające z czujnego zanurzenia w miasto nie przekładają się ani na pracę detektywistyczną, ani na naukowe odkrycia (prawo ciężenia, penicylina), ale stają się literacką pożywką. Skrzypczak pisze:

aż chce się iść dalej w tę gardziel miejską, na każdym rogu psikus i psia kupa. przygodnie, wygodnie, pogodnie. i już kątem oka dostrzegamy budę 24h z pieczonymi kurczakami, drób fajansowy obraca się na rusztach. witryna z chrupiącymi trupami o miękkim i krwawym wnętrzu. Ptaki w równych rzędach. [...] przedsiódkową przestrzeń jadalną oddziela od ulicy szybkiego ruchu zasłona rodem z chłodni. pionowe pasy z pleksi albo innej ceraty. wewnątrz nachuchane. [...] wyciągam szybko aparat, żeby uwiecznić tę napowietrzną restaurację⁴⁵.

⁴³ M. Skrzypczak, *Wielowarstwie*, s. 42.

⁴⁴ Książkę opublikował w 1557 r. wenecki drukarz Michele Tramezzino (*Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, przeł. Cristoforo Armeno; nie wiadomo jednak, czy to nie mistyfikacja). Umberto Eco zatytułował książkę o błędzie i przypadku w historii myśli ludzkiej *Serendipities: Language and lunacy*, przeł. W. Weaver, Columbia University Press, New York 1998.

⁴⁵ M. Skrzypczak, *Wielowarstwie*, s. 68.

Albo: „dziewczynka, która dotychczas z nogą na nogę cicho siedziała na taborecie, z suchym kłaśnięciem odkleja się od lizaka. musiała usiąść na nim zupełnie przypadkowo”⁴⁶.

Jeśli, jak twierdził Guy Debord, osoby dryfujące „powinny poddawać się swobodnie sile przyciągania miejsc”⁴⁷, Łódź jest idealnym miastem do tego typu aktywności. Przypadkiem dostrzeżony obraz, wysłuchany dźwięk, wymacana faktura – doznania polisensoryczne – werbalizowane bywają w metaforze. Tak się dzieje u Darmacha, w którego miejskim dryfie uczestniczą widma przeszłości. Jak w tym fragmencie:

Obląkani ludzie. Biała dama. Pokazywała się dwadzieścia lat temu. Kobieta w średnim wieku. Pojawiała się popołudniami w okolicach ulicy Piotrkowskiej i Centralu. Ubrana w białą suknię i welon. Boso. Wykrzykiwała pokręcone monologi. Tańczyła. Trudno było wyczuć, czy jest groźna. Wykonywała nieskrępowane ruchy, zadzierała nogi, kładła się na schodach, śpiewała. Zbierała sporą publiczność. Ludzie zatrzymywali się i patrzyli, otaczali ją. Pamiętam, jak w jesienny, słoneczny dzień na schodach niedaleko domu handlowego obracała się i krzyczała, zdejmowała białe szpilki. Słońce tak plastycznie oświetlało ulicę, czułem się jak w Nowym Jorku, a ona turlała się po chodniku, na głowie welon, jakiś kwiat w rękę, czarny asfalt, przechodnie w burych kapotach, kontrasty⁴⁸.

Od chorografii do choreografii

Rafał Księżyk w *Wywracaniu kultury. O dandysach, hipsterach, mutantach* pisze o sytuacjonistach tak: „Psychogeograficzne mapy plądrowały ujarzmiające spojrzenie kartografii, wycinając z map zastanych tylko te fragmenty, które znaczyły coś emocjonalnie”⁴⁹. Chorografię – prozę geograficzną, pragmatyczne opisy przestrzeni – zastępuje choreografia miasta, rodzaj performatywnego spaceru artystycznego, w trakcie którego miasta doświadcza się w działaniu. Jak pisze Krystian Darmach: „Miasto płynie. Gryzę je, przeżuwać, trawię, wydalam”⁵⁰.

„Pisanie jako niższa forma tańca” – notuje Magdalena Skrzypczak⁵¹, dowodząc, że „w praktyce chodzeniowo-pisarskiej praca twórcza polega na przekształcaniu

⁴⁶ Tamże, s. 14.

⁴⁷ G. Debord, *Teoria dryfu*, s. 122.

⁴⁸ K. Darmach, *ŁDZ. Osobliwy alfabet miasta*, s. 116.

⁴⁹ R. Księżyk, *Wywracanie kultury. O dandysach, hipsterach, mutantach*, s. 130.

⁵⁰ K. Darmach, *ŁDZ*, dz. cyt., s. 77.

⁵¹ M. Skrzypczak, *Wielowarstwie*, dz. cyt., s. 22.

krajobrazu za pomocą pracy mięśni, wzroku, słuchu, smaku, dotyku”⁵². Alicja Müller na wzór Foucaultowskiego „sobąpisania” stworzyła pojęcie „sobątańczenie”, obejmując nim „niebezpieczne związki autobiografii z ciałem”:

Czym bowiem jest tańczące o sobie samym ciało tancerza, jeśli nie rodzajem żywego archiwum, którego siła i krew nie są, jak w przypadku pisma, już tylko metaforą. W przypadku tańczonych autobiografii mamy do czynienia z podwójnym wpisaniem doświadczenia w ciało – najpierw w przestrzeń psychofizycznej pamięci, później – w, wychodzący z ciała, ruch⁵³.

Podążając za tym pomysłem, analizowane w niniejszym artykule autoteorie – egzemplifikacje wariantu pasaży tekstowych, które proponuję nazwać tekstowymi dryfami – można uznać za teksty problematyzujące niebezpieczne związki piszącego ciała z miastem.

Bibliografia

- Bańko Mirosław, *Z historii antyleksykografii*, wyd. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323553557>
- Baryga Iwona, „Donosy rzeczywistości” Mirona Białoszewskiego, „Prace Polonistyczne” 1982, nr 38, s. 241–271.
- Bogołębska Barbara, *Abecadła (alfabety) – popularna forma prozy wspomnieniowej*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, t. 2, Zielona Sowa, Kraków 2002, s. 186–196.
- Cieślak Tomasz, *Łódź. Szkice o literaturze, przestrzeni i historii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.
- Darmach Krystian, *ŁDZ. Osobliwy alfabet miasta*, Wydawnictwo Części Proste, Gdańsk 2023.
- Darmach Krystian, *Zapisywanie świata. W poszukiwaniu antropografii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, <https://doi.org/10.18778/8142-784-5>
- Elkin Lauren, *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*, Random House UK, London 2017.
- Fournier Lauren, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, The MIT Press, London 2021, <https://doi.org/10.7551/mitpress/13573.001.0001>

⁵² M. Skrzypczak, *Skóra miasta. Opowieści o fakturze przestrzeni*, [w:] *też*, *Wielowarstwie*, dz. cyt., s. 114.

⁵³ A. Müller, *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 111.

- Knapik Agata, *Radykalne projekty wewnątrz grupy UFO jako przykład architektury narracyjnej*, „Quart” 2018, nr 2, s. 88–107.
- Konończuk Elżbieta, *Przestrzeń „uzmysłowiona”. Psychogeografia miasta w Japońskim wachlarzu Joanny Bator*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 47–58.
- Księżyk Rafał, *Wywracanie kultury. O dandysach, hipsterach, mutantach*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
- Müller Alicja, *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Przewodnik dla dryfujących. *Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, wyb. Kwaterko Mateusz, Krzaczkowski Paweł, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Rott Dariusz, *Staropolskie chorografie. Początki – rozwój – przemiany gatunku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995.
- Rutkowski Krzysztof, *Warszawskie pasaży*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017.
- Rybicka Elżbieta, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003.
- Rybicka Elżbieta, *Poza pisanie/czytanie miasta*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 107–112.
- Skrzypczak Magdalena, *Doświadczenie przestrzeni w figurach wędrownych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, nr 2, s. 239–257.
- Skrzypczak Magdalena, *Ekspresja trajektorii w figurach wędrownych – próba kinetyczno-literackiej optyki*, „Studia Poetica” 2014, nr 2, s. 51–61.
- Skrzypczak Magdalena, *Fermentacja codzienności w doświadczeniu podmiotu twórczego. Rekonesans*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, nr 1, s. 135–145.
- Skrzypczak Magdalena, *Wielowarstwie. Donosy (z) ciała miasta*, Stowarzyszenie Literackie im. K.K. Baczyńskiego, Łódź 2022.
- Szalewska Katarzyna, *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017.
- Zeidler-Janiszewska Anna, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Ośiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Wydawnictwo Humaniora, Poznań 1999.

Izabella Adamczewska-Baranowska, adiunktka w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książek *Jacek Hugo-Bader. Włóczęga* (Łódź 2022), *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje* (Łódź 2020) oraz *Krajobraz po Masłowskiej* (Łódź 2011). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Er(r)go”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Zeszytach Prasoznawczych”, „Autobiografii”, „Kulturze Popularnej”. Zainteresowania naukowe: teoria powieści i reportażu, dziennikarstwo literackie, biopoetyka, literatura performatyczna.

Anna Michalska*

 <https://orcid.org/0000-0002-9200-9197>

„To był i trudny, i łatwy film”. Realizacja *Ziemi obiecanej* (1974) w reżyserii Andrzeja Wajdy we wspomnieniach twórców i członków ekipy filmowej

Streszczenie

Film *Ziemia obiecana* (1974) w reżyserii Andrzeja Wajdy miał premierę w Warszawie 21 lutego 1975 r. Napisana przez Władysława Stanisława Reymonta powieść o przyjaźni Polaka, Żyda i Niemca w XIX-wiecznej stolicy przemysłu stała się podstawą scenariusza tytułu uznawanego za jeden z najważniejszych w historii polskiej kinematografii. Na potrzeby realizacji filmu zostało zatrudnionych kilkudziesięciu specjalistów. Praca przy *Ziemi obiecanej* była dla twórców i członków ekipy wydarzeniem na ścieżce zawodowej, trampoliną do kariery w kinematografii, możliwością współpracy z wybitnymi specjalistami. Zdając sobie sprawę z ulotności zdarzeń, momentu dziejowego, atmosfery – tego, co wymyka się na ogół dokumentom i badaczom – oddaję głos świadkom historii. W publikacji wykorzystuję fragmenty notacji audiowizualnych, zrealizowanych dla Archiwum Historii Mówionej Muzeum Kinematografii w Łodzi. W latach 2020–2024 organizowałam nagrania i prowadziłam wywiady z Anną Adamek – charakteryzatorką, Jerzym Domaradzkiem – II reżyserem, Piotrem Dzięciołem – producentem, wówczas studentem PWSFTviT i statystą na planie, Jackiem Gwizdałą – producentem,

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: anna.michalska@edu.uni.lodz.pl

wówczas statystą na planie, Andrzejem Halińskim – II scenografem, Haliną Prugar-Ketling – montażystką, Waldemarem Królem – kierownikiem planu, prof. Tadeuszem Lubelskim – historykiem filmu, Barbarą Ptak – kostiumografką, aktorami: Anną Nehrebecką, Danielem Olbrychskim i Andrzejem Sewerynem, Zbigniewem Wichłaczem – operatorem filmowym, wówczas studentem PWSFTviT i obserwatorem na planie, Krzysztofem Wodzińskim – operatorem dźwięku oraz konserwatorami zabytków, konsultantami filmu Wojciechem Walczakiem i Małgorzatą Laurentowicz-Granas.

Słowa kluczowe: Ziemia obiecana, Andrzej Wajda, Władysław Stanisław Reymont, Muzeum Kinematografii w Łodzi

„It was both a difficult and an easy film”. *The Promised Land* (1974), directed by Andrzej Wajda, in the recollections of the creators and the film crew members

Summary

The film *The Promised Land* (1974), directed by Andrzej Wajda, premiered in Warsaw on February 21, 1975. Based on the novel by Władysław Stanisław Reymont, the story of the friendship between a Pole, a Jew, and a German in the 19th-century industrial capital became the foundation of a screenplay regarded as one of the most significant in the history of Polish cinema.

To produce the film, dozens of specialists were employed. For its creators and crew, working on *The Promised Land* was a milestone in their careers, a springboard to success in filmmaking, and an opportunity to collaborate with outstanding professionals. Aware of the fleeting nature of events, the historical moment, and the atmosphere – elements that typically elude documentation and researchers – I give voice to the witnesses of this history.

This publication includes excerpts from audiovisual recordings created for the Oral History Archive of the Museum of Cinematography in Łódź. Between 2020 and 2024, I organized recordings and conducted interviews with Anna Adamek,

a makeup artist; Jerzy Domaradzki, the second director; Piotr Dzięcioł, a producer then a student of the Polish National Film School and extra on the set; Jacek Gwizdała, a producer, then extra on the set; Andrzej Haliński, the assistant set designer; Halina Prugar-Ketling, the editor; Waldemar Król, the production manager; Professor Tadeusz Lubelski, a film historian; Barbara Ptak, the costume designer; actors Anna Nehrebecka, Daniel Olbrychski, and Andrzej Seweryn; Zbigniew Wichłacz – cinematographer, then a student of the Polish National Film School and an observer on the set; Krzysztof Wodziński, a sound operator; as well as conservation specialists and the film's consultants Wojciech Walczak and Małgorzata Laurentowicz-Granas.

Keywords: *The Promised Land*, Andrzej Wajda, Władysław Stanisław Reymont, Museum of Cinematography in Łódź

Film *Ziemia obiecana* (1974) w reżyserii Andrzeja Wajdy miał premierę w Warszawie 21 lutego 1975 r. Napisana przez Władysława Stanisława Reymonta powieść o przyjaźni Polaka, Żyda i Niemca w XIX-wiecznej stolicy przemysłu, świecie wielkiego bogactwa i niewyobrażalnej nędzy, stała się podstawą scenariusza obrazu uznawanego za jeden z najważniejszych w historii polskiej kinematografii. Do pracy nad filmem zostało zatrudnionych kilkudziesięciu specjalistów, przedstawicieli zawodów twórczych i technicznych. W ekipie znaleźli się m.in.: drudzy reżyserzy Andrzej Kotkowski i Jerzy Domaradzki, operatorzy Witold Sobociński, Edward Kłosiński oraz Waław Dybowski, scenograf Tadeusz Kosarewicz, którego pracę wsparli drudzy scenografowie Piotr Dudziński, Andrzej Haliński i Adam Kopczyński, dekorator wnętrz Maciej Putowski i współpracująca z nim Maria Kuminek-Osiecka, kostiumograf Barbara Ptak, kompozytor Wojciech Kilar, operatorzy dźwięku Krzysztof Wodziński, Leszek Wronko, montażystki Halina Prugar-Ketling i Zofia Dwornik, charakteryzatorka Halina Ber oraz drugie charakteryzatorki Anna Adamek i Alicja Kozłowska, Obraz został wyprodukowany przez Zespół Filmowy X. Kierownictwo produkcji objęły Barbara Pec-Ślesicka i Janina Krassowska. W rolach głównych wystąpili: Daniel Olbrychski (Karol Borowiecki), Wojciech Pszoniak (Moryc Welt), Andrzej Seweryn (Maks Baum), Kalina Jędrusik (Lucy Zukerowa), Anna Nehrebecka (Anka Kurowska), Bożena Dykiel (Mada Müller), Andrzej Szalawski (Herman Buchholz), Stanisław Igar (*Grünspan*), Franciszek Pieczka (Müller), Kazimierz Opaliński (ojciec Maksa), Andrzej Łapicki (Trawiński), Wojciech Siemion (Wilczek), Tadeusz Białoszczyński (ojciec Karola), Zbigniew Zapasiewicz (Kessler).

Zdjęcia do filmu kręcono pół wieku temu, wiosną i latem 1974 r. Praca przy realizacji *Ziemi obiecanej* dla twórców i członków ekipy była wydarzeniem na ścieżce

zawodowej, trampoliną do kariery w kinematografii, możliwością współpracy z wybitnymi specjalistami.

W niniejszej publikacji wykorzystuję fragmenty kilkunastu notacji audiowizualnych, zrealizowanych dla Archiwum Historii Mówionej Muzeum Kinematografii w Łodzi. W latach 2020–2024 organizowałam nagrania i prowadziłam wywiady z Anną Adamek – charakteryzatorką (Warszawa, 29.05.2024), Jerzym Domaradzkim – drugim reżyserem (Warszawa, 10.05.2024), Piotrem Dzieciołem – producentem, statystą na planie (Łódź, 1.02.2024), Jackiem Gwizdałą – producentem, statystą na planie (Łódź, 22.10.2024), Andrzejem Halińskim – drugim scenografem (Warszawa, 19.06.2020), Haliną Prugar-Ketling – montażystką (Warszawa, 10.06.2024), Waldemarem Królem – kierownikiem planu (Łódź, 27.02.2024), prof. Tadeuszem Lubelskim – historykiem filmu, specjalizującym się w twórczości Andrzeja Wajdy, jedynym nie zaangażowanym w realizację filmu (Kraków, 22.02.2024), Anną Nehrebecką – aktorką (Warszawa, 2.09.2020), Danielem Olbrychskim – aktorem (Podkowa Leśna, 12.02.2021), Barbarą Ptak – kostiumografką (Katowice, 18.07.2020), Andrzejem Sewerynem – aktorem (Warszawa, 12.03.2020), Krzysztofem Wodzińskim – operatorem dźwięku (nagranie audio, Łódź, 2.07.2024) oraz konserwatorami zabytków, konsultantami filmu Wojciechem Walczakiem i Małgorzatą Laurentowicz-Granias (nagranie wspólne, Łódź, 12.02.2024). Zdając sobie sprawę z ulotności zdarzeń, momentu dziejowego, atmosfery – tego, co wymyka się na ogół dokumentom i historykom – oddaję głos świadkom historii. Zachęcam do zapoznania się ze wspomnieniami odchodzącego już pokolenia o ludziach, miejscach i okolicznościach powstawania unikalnego dzieła. Mam poczucie, że pięćdziesięciolecie premiery *Ziemi obiecanej* jest ostatnim momentem na zbieranie wspomnień związanych z jej produkcją.

Robimy *Ziemię obiecaną*!

Adaptację powieści panoramicznej, publikowanej w latach 1897–1898 w dzienniku „Kurier Codzienny”, zasugerował Andrzejowi Wajdzie drugi reżyser przy *Popiołach* (1965), Andrzej Żuławski. Wcześniej uwagę środowiska filmowego na bogactwo przeszłości Łodzi fabrykanckiej zwrócił oświatowy dokument *Pałace ziemi obiecanej* (1967) w reżyserii Leszka Skrzydło. Wajda przygotowywał adaptację powieści przy wsparciu drugiego reżysera Jerzego Domaradzkiego. Pierwsza wersja scenariusza była przewidziana na osiem godzin, niezbędne były skróty. Twórca od początku planował realizację filmu kinowego oraz serialu telewizyjnego.

Na spotkaniu autorskim w Muzeum Kinematografii w Łodzi w dn. 23 października 2015 r. Andrzej Wajda docenił autora literackiego pierwowzoru:

Reymont przyjechał do Łodzi, żeby napisać powieść i był tutaj dość długo. Uchwycił też język. Wszyscy mówią po polsku, ale Żydzi mówią po swojemu, Niemcy po swojemu, no i Polacy mówią po swojemu. To tworzy świat, którego nikt by dzisiaj nie wymyślił i nie potrafił zrekonstruować. Trzeba było takiego pisarza jak on, z takim uchem i okiem, żeby te obrazy i rzeczywistość łódzką przenieść do literatury¹.

Jerzy Domaradzki:

Dla mnie nie było jasne, co spowodowało, że Wajda się zdecydował robić *Ziemię obiecaną*. Miał mieszane uczucia, bo dostał propozycję do zrobienia filmu *Błaszany bębenek*, z tego, co wiem. Bardzo się wahał, bo dla niego praktycznie oznaczało to wybycie, wyjazd z Polski. W końcu się zdecydował, że robimy *Ziemię obiecaną*².

Tadeusz Lubelski:

Kiedy Wajda przystąpił do realizacji zalecano, żeby w recenzjach podkreślać antykapitalistyczną wymowę filmu. Wajda, który się przyjaźnił z Janem Lenicą, znakomitym malarzem, rysownikiem, twórcą filmów animowanych, zamówił u niego materiały animowane *Manifestu komunistycznego* Karola Marksa, chcąc podkreślić antykapitalistyczną wymowę filmu. Szczęśliwie zrezygnował z tych wstawek i postanowił nakręcić film o przyjaźni młodych ludzi. Wszystko mogło się walić, projekt fabryki, nadzieje tych młodych ludzi, ale nie przyjaźń. Przyjaźń musiała być ocalona, więc on zmienił zupełnie wymowę powieści. Wtedy sam uwierzył w ten film³.

Daniel Olbrychski:

Zrozumiałem dopiero później, że to jest film o przyjaźni trójki młodych ludzi. Jeden jest Żydem, drugi jest Niemcem z pochodzenia, trzeci Polakiem. Dzieli ich wszystko, a łączy nie tylko chęć zdobycia pieniędzy. „Ja nie mam nic, ty nie masz nic, to znaczy, że za rok będziemy mieli”. Wtedy to wydawało mi się takie abstrakcyjne. To mógł zrozumieć mężczyzna, który po pierwsze był geniuszem filmowym, a po drugie pamiętał czasy jednak kapitalizmu i wolnego rynku. Dla nas, chłopców wychowanych w przaśnym socjalizmie polskim, pojęcie, że można dzięki energii, często oszustwom, dojść do dużych – o tym napisał Reymont książkę – do dużych pieniędzy, wydawało się abstrakcją i w ogóle to nie było nasz nasze życie. Musieliśmy to sobie wyobrazić⁴.

1 Źródło: notatka własna ze spotkania.

2 Rozmowa własna z Jerzym Domaradzkim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.05.2024 r.

3 Rozmowa własna z Tadeuszem Lubelskim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 22.02.2024 r.

4 Rozmowa własna z Danielem Olbrychskim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2021 r.

Jerzy Domaradzki:

Na rozmowę zaprosiła mnie Barbara Ślesicka. Powiedziała, że Andrzej Wajda ma propozycję, żebym został u niego drugim reżyserem przy filmie *Ziemia obiecana*. Ja na to: „Ale ja mam Szkołę Filmową” – „A my zaczniemy to wiosną”. Wajdy nie znałem w ogóle, nie miałem z nim wcześniej kontaktu. Spotkałem go, rzucił mi grubą książkę Reymonta i mówi: „Weź ten skrypt i jak znajdziesz tam ciekawe rzeczy, rozpisz na sceny, w jakiej [kolejności] mamy robić...” Także ja zacząłem pracę w etapie wstępnym, robiąc tak zwany scenopis, co się należało wtedy od strony organizacyjnej. Trzeba było rozpisywać obiekty zdjęciowe, ilość statystów i tak dalej. W ten sposób zacząłem pracę przy *Ziemi obiecanej*.

[...] To wyszło, że to jest historia o trzech młodych chłopcach, którzy są z różnego pochodzenia i środowiska – jeden jest Niemcem, Żydem i Polakiem, którzy postanawiają zrobić pieniądze, biznes. I ta historia się robiła współczesna, bo to był początek takiego polskiego też, może nie kapitalizmu, ale wolniejszego rynku. To były lata siedemdziesiąte, pogierkowskie. Także wszystko, co później robiłem, szukając różnych fragmentów w książce u Reymonta czy dialogu, pożyçałem wszystko dla tych postaci⁵.

Wojciech Walczak:

Odszukała nas ekipa. W urzędzie konserwatorskim u pana Antoniego Szrama pojawił się Maciek Putowski i pani Pec-Ślesicka. Przyjechali ze scenariuszem, w ogóle z informacją, że jest zamiar zrobienia tego filmu. No Szram wysłuchał to cierpliwie, on był zawsze dosyć taki spokojny. Później nas doprosił, że ma kolegów, konserwatorów, historyków, sztuki, którzy może się podejmą [konsultacji]. Zaczęliśmy dość solidnie się do tego przymierzać, szukać plenerów, pokazywać, zbierać materiały ikonograficzne. Zaczęliśmy czytać scenariusz, chociaż przyznam się, że może gdyby nie ten film, to bym *Ziemi obiecanej* nie przeczytał. No i tak wszystko to się powoli rozkręcało. Próbowaliśmy do tego scenariusza przypasowywać różnego typu obiekty – wnętrzarskie i plenerowe⁶.

Barbara Ptak:

Była [to] cudowna współpraca. Ja swoim systemem wynajęte miałam mieszkanie w Warszawie, i całe oblepione projektami, bo ja tak pracuję. Andrzej Wajda przyjeżdżał tam, co jakiś czas, bardzo lubił to – on przecież sam rysował. Wszystko oglądał. Tak wyglądały nasze przygotowania, a potem mam swoich garderobianych, mam

⁵ Rozmowa własna z Jerzym Domaradzkim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.05.2024 r.

⁶ Rozmowa własna z Wojciechem Walczakiem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2024 r.

wszystkich, pracownię COPII, której dawno nie ma. Jemu się podobał ten rodzaj przygotowywać, dlatego że on był jasny, nie był pełen niespodzianek. Dla Andrzeja lubiłam rysować, a głównie dla siebie, bo jak mam wszystko porysowane, i porozwieszane, to widzę, jaki klimat jest, czy ja się mylę, czy nie, w jakim kierunku jeszcze iść⁷.

Wiedziałem, że to jest dla mnie bardzo ważne, żeby zagrać w filmie Andrzeja Wajdy

Jednym z najważniejszych działań w okresie przygotowawczym był dla Wajdy wybór obsady. Na wystawie stałej *Łódź filmowa* w Muzeum Kinematografii w Łodzi jest prezentowana odręczna notatka Andrzeja Wajdy zawierająca propozycje obsadowe. Pod Danielem Olbrychskim, wytypowanym od początku do roli Karola Borowieckiego są skreślone nazwiska Stanisławy Celińskiej, Mai Komorowskiej, Jerzego Stuhra, Jerzego Zelnika.

Tadeusz Lubelski:

Późna jesień '73, zaczynają się próbne zdjęcia, w których on sam [Andrzej Wajda] początkowo nie uczestniczył. Powierzył je asystentom Domaradzkiemu i Kotkowskiemu. Byli zachwyceni. Stopniowo wchodzili wspaniali wykonawcy ról drugoplanowych. [Wajda] do końca strasznie chciał, żeby zagrał też Aleksander Bardini. Miał zagrać albo *Grünspana*, którego w końcu zagrał Igar, albo Halperna, którego zagrał Boruński. Bardini mu w końcu odmówił, ale wchodzili nowi wykonawcy. Pieczka w ostatniej chwili. Najpóźniej Kalina Jędrusik, bo pierwotnie Budzisz-Krzyżanowska miała zagrać Lucy Zuckerową, potem Violetta Villas, w końcu zagrała Kalina Jędrusik, co było jednym z tych najszcześniejszych pomysłów obsadowych. W styczniu roku '74, bezpośrednio przed zdjęciami, zaczął rozmawiać na planie z wykonawcami ról trzech przyjaciół⁸.

Daniel Olbrychski:

Andrzej nie miał wątpliwości, kto ma grać główną rolę. Zaproponował, że tego bohatera, cynicznego Polaka, okrutnego rekina łódzkiego, mam grać ja. Natomiast nie był pewien pozostałej obsady i ja byłem takim sparing partnerem do wszystkich ważniejszych postaci w tym filmie. Pamiętam, że były próby do roli Moryca, którego Reymont opisał. Wygląd bardzo semicki, piękny, gra na instrumencie, więc początkowo wydawało się, że ma to grać Jurek Zelnik – pięknie wyglądający, dobry aktor,

7 Rozmowa własna z Barbarą Ptak – notacja dla Muzeum Kinematografii, 18.07.2020 r.

8 Rozmowa własna z Tadeuszem Lubelskim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 22.02.2024 r.

ale Wajda, który pracował w teatrze, a wcześniej zrobił film *Piłat* i inni i wysoko oceniał Wojtkę Pszonia. Zaryzykował, że a nóż może Wojtek by to spróbował. Pamiętam, że ja zrozumiałem własną postać na tych próbnym zdjęciach, jak miałem naprzeciwko siebie Wojtkę⁹.

Jerzy Domaradzki:

Poprosiłem Daniela, znalazł czas, bo on ciągle był zajęty. I Wojtuś [Pszoniak] sobie wymyślił coś takiego, ja to nazywam, że „zagrał rękami”. Ponakładał sobie pierścionki na ręce, dialogu nie pamiętał, ale jak grał, to wszystko grał pierwszym planem tymi „rękami”, jak to się mówi. Zrobiłem projekcję i Wajda mówi: „Jezu, przecież to jest gotowy Moryc Welt! To jest bohater”¹⁰.

Daniel Olbrychski:

Stanisław Igar próbował Bucholca, którego ostatecznie zagrał Andrzej Szalawski. Pamiętam, że Igar był bardzo zdenerwowany, bo to miała być jego pierwsza duża rola u Wajdy. Na szczęście reżyser znalazł dla niego postać równie wyrazistą – Grünsapana, która okazała się znakomicie zagrana¹¹.

Andrzej Seweryn:

Wydaje mi się, że ja byłem jedynym kandydatem do roli Maksa Bauma. W każdym razie nie pamiętam czegoś, co nazywać można zdjęciami próbnymi. To były już zdjęcia już z Danielem i kostiumy – sprawdzanie kostiumów. [...] Wiedziałem, że to jest dla mnie bardzo ważne, żeby zagrać w filmie Andrzeja Wajdy. [...] Dzisiaj, po latach, mogę o tym mówić bez kokieterii, że tam nic nie umiałem i chłopcy mnie uczyli wszystkiego. Nie no, umiałem dużo mniej niż Wojtek i Daniel¹².

Daniel Olbrychski:

Pamiętam również, że szereg dziewcząt był próbowanych do roli Anki. Tam była Sławka Łozińska, o ile pamiętam. W końcu Ania Nehrebecka to bardzo pięknie tę rolę zagrała, szlachetnej dziewczyny z dworku. A zmysłową Zuckerową początkowo Wajda miał pomysł, żeby zagrała Violetka Villas. Nie przyjechała jednak na ostateczną próbę kostiumu. Wszystko się zmieniło od momentu, gdy powiedziałem:

⁹ Rozmowa własna z Danielem Olbrychskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2021 r.

¹⁰ Rozmowa własna z Jerzym Domaradzkim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.05.2024 r.

¹¹ Rozmowa własna z Danielem Olbrychskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2021 r.

¹² Rozmowa własna z Andrzejem Sewerynem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.03.2020 r.

„Andrzej... – bo Wajda pyta: »co sądzicie? Muszę mieć Zuckerową«. Myśmy tak popatrzeli po sobie, Jurek Szeski, kierownik produkcji, chyba już była wtedy Pec-Ślesicka, pamiętam Sobociński, Kłosiński, dwóch operatorów, bo na dwie ekipy chciał Wajda to kręcić, bo czasu nie było dużo. Także dwie równoległe ekipy – i ja mówię: słuchaj, możesz mieć i Violetę Villas i wspaniałą, sprawdzoną aktorkę zarazem”. Kto? Mówię: Kalinka Jędrusik. On na to: „Rzeczywiście, dawajcie ją!”¹³.

Anna Nehrebecka:

Szukając dziewczyny do roli Anki, zadzwoniono do mnie. Wtedy jeszcze nie było wspaniałych menadżerów, agentów i tak dalej. Po prostu zadzwoniono do mnie z produkcji z prośbą, zaproszeniem na spotkanie z Andrzejem Wajdą, przysłali mi tekst i że jest taka możliwość zagrania w filmie *Ziemia obiecana*. Słyszałam, że ma być kręcony ten film. Przyjechałam do Łodzi. Wajda poprosił, żeby mnie ubrali w jakiś kostium, zrobili mi kilka zdjęć i się dowiedziałam, że jestem w obsadzie¹⁴.

Piotr Dziecioł:

W czasie, kiedy była kręcona *Ziemia obiecana* w Łodzi, byłem studentem Szkoły Filmowej na wydziale produkcji, studentem pierwszego roku. Jeden z kolegów reżyserów był asystentem pana Wajdy. W związku z tym wszystkie role epizodyczne w tym filmie grali studenci Szkoły Filmowej. Bez względu na to, czy byli na aktorstwie, czy byli na wydziale reżyserii, czy na produkcji. Miałem to szczęście, dzięki temu, w tym filmie się pojawić. Dostałem epizod, nazwana rola „szlachcic czwarty”, z tego co pamiętam. Siedziałem w dużej restauracji z kolegami, też z produkcji. Dwóch kolegów ze mną było. Rozmawialiśmy i obserwowaliśmy jak powstaje film. [...] to zrobiło na mnie wrażenie i po prostu utwierdziło mnie w tym, że to, co chcę robić, może być twórcze, może być interesujące¹⁵.

Od razu się wpada w maszynę i w tryby

Zdjęcia zrealizowano w rekordowym tempie 77 dni od 15 lutego do 8 czerwca 1974 r. Był to okres niezwykle intensywny dla twórców, którzy pracowali od świtu do późnej nocy. Po zdjęciach spotykali się na nocne narady w hotelu, oglądali nakręcone materiały. Wajda przez cały czas robił notatki, a dodatkowo zaczął przygotowywania w Warszawie, dla Teatru na Woli, przedstawienia *Gdy rozum śpi* Antonio

¹³ Rozmowa własna z Danielem Olbrychskim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2021 r.

¹⁴ Rozmowa własna z Anną Nehrebecką – notacja dla Muzeum Kinematografii, 2.09.2020 r.

¹⁵ Rozmowa własna z Piotrem Dzieciołem – notacja dla Muzeum Kinematografii, 1.02.2024 r.

Buero Vallejo. Duża część ekipy mieszkała w Warszawie i przyjeżdżała do pracy w łódzkiej wytwórni rannym pociągiem lub nocowała na miejscu.

Małgorzata Laurentowicz-Granas:

Wajda się przygotowywał z dnia na dzień do filmu. Otóż oni wszyscy mieszkali w Hotelu Mazowieckim. I po każdym dniu po zakończonej pracy, w hotelu zwoływał narady i było planowanie, co następnego dnia będzie się na planie robiło, jakie będą ujęcia i tak dalej¹⁶.

Daniel Olbrychski:

Praca wyglądała tak, że się wstawało o piątej rano, a kończyło się późnym wieczorem. Pamiętam, jeszcze wtedy jak Andrzej zawsze mówił: jak macie jakiś pomysł, to można w nocy do mnie nawet zadzwonić, przyjdź, ja jestem gotów jeszcze zmienić plan. I tak było w wypadku tej sceny, która miała być w sali balowej, gdzie wyciągam Wojtka Pszoniaka. Raptem przyszło mi do głowy, że niepotrzebny mi żaden bal, żeby ta scena była wyraźna i że to tylko Wojtek potrafi zagrać, ze znanych mi aktorów, że on nie to, że tańczy. On jest tak pijany jak bela. W nocy zacząłem niezdarne rysować kadry i zadzwoniłem do Wajdy: „Czy mogę do ciebie przyjść?” Tak gdzieś po dwunastej było. My mieszkaliśmy w Mazowieckim już wtedy, czy jeszcze w Grandzie, tego już nie pamiętam. Chyba w Mazowieckim, takim hoteliku niedaleko Łąkowej i ja wszedłem z takimi koślawymi kadrami, bo on sobie rysował zawsze i mówię: „Andrzeju, potrzebny jest mi tylko Pszoniak i facet, który zamiata ulicę”. Wtedy za kamerą był na planie mistrzem operatorem Witek Sobociński, to pamiętam. Wajda mówi: „Jak to?” „Tak to, że otwierają się drzwi, na zewnątrz to kręcimy, a ja niosę jak belę sztywnego Pszoniaka”. Wajda już się obudził, zaciekawiony. „Ja schodzę z nim po schodach, dam radę go tak trzymać. Mijam po drodze człowieka, zobaczysz, dlaczego jest mi potrzebny, z wiadrem pomyj, który coś tam zamiata. Kamera jest po drugiej stronie ulicy, kamera trzydzieści, może to Witek wybierze, żeby nas było widać prawie w całości. On jest pijany, stawiam go tak w oparciu o murek i wychodzę z kadru, ale postawiłem go za bardzo pionowo, więc on leci śmiało. Ja wracam z powrotem w kadr, będę tylko pół metra za kadrem, jak Wojtek mi zacznie lecieć, to ja wskoczę i go postawię bardziej pod takim kątem, żeby mi się nie odrzucił i wracam. Kamera idzie ze mną tym razem. A idzie po co? Po to wiadro pomyj. Biorę to wiadro i wracam i na tak stojącego Wojtusia chlustam całymi tymi brudami mu na twarz. On ani drgnie”. Wajda coraz bardziej z zębami na wierzchu mnie słucha, jest po północy. „Więc ja go łapie za włosy, podnoszę do góry, on z bólu

¹⁶ Rozmowa własna z Małgorzatą Laurentowicz-Granas — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2024 r.

otwiera buzię, wkładam mu rękę do gardła i zakręcam. On puszcza pawia, kamera leci za nim, ja też. Ja się pochylam i coś mu mówię, że są pieniądze, a on nagle mówi: jestem fertig! Wskakuje jak małpa. Ja widziałem jak on grał w jakiejś sztuce, gdzie jest fizyczność jego, chyba Swinarski to reżyserował, gdzie on tam właśnie jak małpa. Wskakuje po tych sztachetach na górę, w sekundę jest trzeźwy”. Wajda mówi: „Tak, dzwonię do Baśki [Pec-Slesickiej]. Basiu, zwalniasz wszystkich statystów, Danek jedzie na Łódź fabryczną, bo Wojtek przyjeżdża pociągiem, bo grał wieczorem. Danek mu w drodze z dworca na Łąkową, gdzie się charakteryzowaliśmy, wszystko opowie, co ma robić”. Wojtek wszystko zagrał idealnie. To zostało na ekranie. Ja tam byłem jak gdyby takim sparing partnerem do tego i pomysłodawcą. Wojtek tylko miał do mnie przez parę dni pretensje, że podrapałem mu migdałki¹⁷.

Anna Nehrebecka:

Charakteryzacja była w wytwórni i stamtąd się ruszało na zdjęcia. To była nasza baza i coś takiego, jak takie poczucie, że się wraca w stałe miejsce jak do domu. Stamtąd dopiero – jeżeli zostawaliśmy w tym wypadku w Łodzi – jechało się do hotelu na noc i rano znowu się przyjeżdżało do wytwórni. Myśmy przeważnie nocowali, tak to był chyba hotel Mazowiecki – taki nieduży dwupiętrowy czy trzypiętrowy hotel, taki typowy hotelik z bloku zrobiony. [...]. To jeszcze tak się kręciło, jeżeli zdjęcia były w Łodzi, a myśmy grali w teatrze, bo teatr był naszym pierwszym miejscem pracy i trzeba było mieć zawsze zgodę od dyrekcji. Jeżeli wypadały zdjęcia w dniu przedstawienia – spektaklu w Warszawie – to produkcja się zobowiązywała, że dowiezie aktora na spektakl. Przeważnie się grało kilka razy w tygodniu. To było trochę męczące, bo o czwartej w samochód, dowozili nas prosto na spektakl, graliśmy i samochód czekał. Wracaliśmy do Łodzi, tam się było o pierwszej-drugiej. O szóstej najpóźniej trzeba było być na nogach i do wytwórni, do charakteryzacji. Ja miałam taki cykl, że co tydzień codziennie jeździłam, bo codziennie miałam spektakl i nie ukrywam, że byłam dosyć zmęczona¹⁸.

Andrzej Seweryn:

Bardzo szanowałem Teatr Ateneum, w którym pracowałem codziennie. W związku z tym przyjeżdżałem [do Łodzi] wczesnym pociągami rannym, budząc się o 4:00–5:00 rano. Zresztą pamiętam, jak się jeździło ze zdjęć lub na zdjęcia, w grupie, to się siadało w jednym przedziale. [...] Otóż przyjeżdżałem tam po prostu zmęczony, oczywiście zabierając spod drzwi mojego mieszkania butelkę mleka, i tamtym mlekiem się dobijałem po drodze, a później jajecznicę z 3–4 jajek pewnie jadłem,

¹⁷ Rozmowa własna z Danielem Olbrychskim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2021 r.

¹⁸ Rozmowa własna z Anną Nehrebecką – notacja dla Muzeum Kinematografii, 2.09.2020 r.

w wytwórni, w barze, w którym to barze królował kto? Wojtek Pszoniak. W moich wspomnieniach Wojtek Pszoniak już był po jajecznicze, już pił kawkę i już na pewno tam coś sobie przekąsił jakiś owoc i rozgrzewał się i się rozgrzewał i się rozgrzewał...¹⁹

Anna Adamek:

Trzeba było pomyśleć, ile czasu zajmie się [charakteryzując] każdego aktora. Wszystko w wytwórni robiono, a potem na plan jechali asystenci, a my zostawialiśmy i czekaliśmy na następną partię aktorów. [...] Ja miałam Wojtkę Pszoniaka i to wymyśliśmy, żeby był rudy, żeby różnicować ich, a poza tym żeby był charakterystyczny, tak jak Żyd. Halina Ber miała Daniela [Olbrychskiego], a Alicja Kozłowska miała Seweryna. Ja malowałam Nehrebecką. Kalinę [Jędrusik] pani Berowa robiła. To znaczy, co do kobiet, to wymienialiśmy się. Bardzo często jedna drugiej przekazała, żeby szybciej wypuścić na plan. [...] Także to w tak długim okresie czasu, jaki był w Ziemi obiecanej to wszystko wie, jedna o drugiej wiedziała²⁰.

Jerzy Domaradzki:

Andrzej Wajda był najbardziej zajęty ciągle w garderobie i bardzo dbał o ubranie, zwłaszcza głównych postaci aktorów. I zrozumiałem wtedy jedną z najważniejszych rzeczy, która dotyczy współpracy reżysera z aktorami to, jak się ubiera aktora, to jest połowa pracy jak gdyby stworzenia postaci. Ponieważ nasza pani, która była od kostiumów, już nie pamiętam nazwiska w tej chwili [Barbara Ptak], ona wcześniej robiła dużo w operetce, w ogóle robiła takie ładne kostiumy. A Wajda powiedział: „Nie, nie, zróbmy skup rzeczy używanych w Łodzi, żeby tu się wyciągnęło z tych różnych garderób niepotrzebnych, ludzie co mają może z epoki”. I zaczęli skupować te rzeczy, po prostu. I te rzeczy służyły do ubrania, jeżeli nie w pierwszym planie, to w drugim²¹.

Barbara Ptak:

Zawsze mam ten sam system – projektuję, uszyję, i w trakcie prób sobie rozmawiam [z aktorami]. [...] Muszę zawsze powalczyć trochę i uzasadnić, że to jest potrzebne. Stąd te futra wielkie, zwłaszcza w Ziemi obiecanej, żeby to naprawdę było prawdopodobne, żeby to było eleganckie, mówiące o jakiejś klasie ludzi²².

¹⁹ Rozmowa własna z Andrzejem Sewerynem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.03.2020 r.

²⁰ Rozmowa własna z Anną Adamek — notacja dla Muzeum Kinematografii, 29.05.2024 r.

²¹ Rozmowa własna z Jerzym Domaradzkim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.05.2024 r.

²² Rozmowa własna z Barbarą Ptak — notacja dla Muzeum Kinematografii, 18.07.2020 r.

Anna Nehrebecka:

Większość kostiumów miałam – mimo że część była szytych – dobieranych z magazynu, dlatego że nie wszystkie kostiumy spodobały się Andrzejowi. To świadczy o wielkim wyczuciu Andrzeja i wyobraźni tej postaci – Anka nie była osobą, która wkładałaby dużo koronek, falbanek, bufek i on nie chciał tego. I słusznie. Suknia pierwsza, w której Anka się pokazuje, niebieska w kratkę, gdzie przeskakuję przez płótek, co było w ogóle niedopuszczalne w tamtych czasach, bo mi widać nogę gołą. Nie było halki, to było niedopuszczalne, to był okres gorsetów i tak dalej. Ale już nie było wyboru, bo ten kostium pasował Andrzejowi do charakteru. Kostium słynny pod tytułem „Przyjazd Anki do Łodzi” był też tył rozpięty, na agrafkę był na siłę podwiązany, bo tu było za ciasno, tu za luźno. Potem człowiek się ratuje, wspólnie razem się ratujemy, żeby kostium był dobrany. Tu agrafka, tu się nie można podwiązać. Nie widać – nie biegam, nie ruszam się²³.

Andrzej Seweryn:

Czy myśmy się ubierali w Wytwórni? Ja bym powiedział raczej, że tak. Bo kojarzą mi się takie podróże busami NRD-owskimi... nie pamiętam nazwy. To była groza. Tam nie było chyba w ogóle amortyzatorów. Czy była duża ekipa? Też wydaje mi się, że była duża. To nie było tak, że myśmy przyjeżdżali na plan i wiedzieli, co robimy. Zawsze była dyskusja z Andrzejem. Zawsze. I pamiętam, że operatorzy albo Edward, albo Witold słuchali, słuchali, słuchali, i dopiero potem oświetlali, ustawiali i tak dalej²⁴.

Zbigniew Wichłacz:

Byłem świadkiem scen na ulicy Moniuszki. Byłem wtedy na pierwszym roku chyba, a może na drugim. Witold Sobociński w masowych scenach – chyba to była scena pogrzebu – zastosował łuki lotnicze. Łuki lotnicze o średnicy dwóch metrów stały na samochodach wojskowych i świeciły w głąb ulicy jako jedna lampa, która daje dla tych wszystkich ludzi uczestniczących w pogrzebie jednakowy rodzaj światła. Wtedy zrozumiałem, na czym polega rola operatora²⁵.

Jerzy Domaradzki:

W tym filmie było dużo improwizacji, w tym sensie, że tego czego nie było na przykład w scenariuszu, to dochodziło, bo jakiś dialog trzeba było dodać. Trzeba miejsce

²³ Rozmowa własna z Anną Nehrebecką – notacja dla Muzeum Kinematografii, 2.09.2020 r.

²⁴ Rozmowa własna z Andrzejem Sewerynem – notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.03.2020 r.

²⁵ Rozmowa własna ze Zbigniewem Wichłaczem – notacja dla Muzeum Kinematografii, 21.10.2024 r.

znaleźć gdzieś inne, a Łódź miała to bogactwo całe, odkrywane także dla mnie, że po prostu wszystko było. [...]

[Operator] wprowadził jedną rzecz, to znaczy wprowadzenie szerokokątnych obiektywów. To powodowało dynamikę planów, tego głębinowego, czyli to, co się wykona jakiś ruch taki przy tych obiektywach, to były 16 milimetrów do tego, to jest bardzo szeroko, jest bardzo dynamiczne. Ale to powodowało, że przy planach, na przykład półzbliżeniach, mówiłem do pani Barbary Ślesickiej, że ja potrzebuję 30–40 statystów. Ona na to: „Przecież to są kameralne sceny”. Ja mówię: „No tak, ale z takim obiektywem to ja muszę zabudować tło, ponieważ tam musi się coś dziać”. To była też bardzo ważna decyzja o tym, że to wszystko się dzieje szybko, nerwowo, właśnie te plany głębinowe²⁶.

Krzysztof Wodziński:

Na planie nagrywaliśmy piloty [nagrania dźwięku]. Nie było żadnej możliwości, żeby tam były setki. W fabrykach hałas był nieludzki. Także miałem nagrane oddzielnie tło, oddzielnie dialogi²⁷.

Waldemar Król:

To był wyjątkowo trudny film. Tłumy statystów, podenerwowanych. Ludzie, którzy byli w czołówce – realizatorzy Ziemi obiecanej, to byli przeważnie ludzie spoza Łodzi. Operatorów było trzech – Sobociński, Edek Kłosowicz, Wacek Dybowski. Scenografem Kosarewicz. Już wszyscy świętej pamięci. Jeszcze Andrzej Kotkowski, który był szefem drugiej ekipy.

Wszedłem w momencie, kiedy trzeba było na ulicy Gdańskiej, przy 1 Maja, przy Wyższej Szkole Muzycznej, przy pałacu wysypywać ziemię, nawozić i wodą polewać, żeby było tak, jak z tamtego okresu. Myśmy, pamiętam, mieli scenę ze sprowadzonymi w klatkach lwami, bo [Zbigniew] Zapasiewicz tam urzędował. W pewnym momencie lwy były w klatkach, ale się oderwała góra od podłogi. No i lekka panika była, ale udało się to wszystko pospinać i lwy nam nie wyskoczyły. Trudno powiedzieć o pierwszym dniu zdjęciowym, dlatego że od razu się wpada w maszynę i w tryby²⁸.

Jacek Gwizdała:

Najpierw byłem na planie na Księżym Młynie, gdzie jako jeden ze strażaków jechałem konnym wozem w hełmie i w mundurze strażackim. Ta scena nie weszła do

²⁶ Rozmowa własna z Jerzym Domaradzkiem – notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.05.2024 r.

²⁷ Rozmowa własna z Krzysztofem Wodzińskim – nagranie audio dla Muzeum Kinematografii, 2.07.2024 r.

²⁸ Rozmowa własna z Waldemarem Królem – notacja dla Muzeum Kinematografii, 27.02.2024 r.

filmu. Ona chyba była w serialu, ale potem byłem na pogrzebie Buchholza. I to już była fascynacja, bo raz, że to niesamowita ilość statystów, ten cały anturaz tego, co się wokół działo, ale moją uwagę wzbudziły kauczukowo-gumowe nakładki, które były położone na jezdni. One udawały bruk. I to było coś dla mnie bardzo niesamowitego i nawet już jak jako prywatny producent próbowałem takie coś do któregoś z filmów zdobyć, to udało mi się znaleźć w Białaruśfilmie w Mińsku takie rzeczy. No i pamiętam, że zrobiło to na mnie kolosalne wrażenie, ten plan zdjęciowy, ta ilość ludzi. A z drugiej strony też dyscyplina, bo ci statyści w tamtych czasach to byli bardzo zdyscyplinowani, w przeciwieństwie do tych, którzy są dzisiaj. I oni się specjalnie nie wyklócali o pieniądze, nie czekali na zupełną regeneracyjną czy na catering²⁹.

Anna Nehrebecka:

Wtedy pracowało się rzeczywiście trochę inaczej. Nie było takich wygod, kamperów, przerw długich obiadowych, na planie herbat, kaw, wody. Praca się zaczynała wcześniej, trzeba było być w garderobie między szóstą a siódmą rano, gotowość była w zależności od tego między siódmą a ósmą i zaczynała się normalna praca. Na planie zawsze były tylko trzy krzeselka: operator, script [girl] i reżyser. Musieliśmy sobie szukać jakiegoś miejsca, uważać, żeby nie poniszczyć sobie kostiumów. [...] Pracowało się do późnego wieczora. Była krótka przerwa, gdzie dowożono – jeżeli to było w plenerze – jedzenie i przyjeżdżała ciężarówka z dwoma kotłami zupy, przeważnie była to grochówka albo jakaś fasolowa z tak zwaną wkładką mięsną, czyli boczkiem albo kielbasą. Na talerzach nam rozlewano, ustawialiśmy się w kolejce do tego kotła, rozlewana była zupa i uważając, żeby nie popłamić kostiumu, gdzieś na stojąco się tą zupę z wkładką mięsną jadło i ona bardzo była smaczna. To są oczywiście zabawne przygody, ale to nie było ważne³⁰.

Halina Prugar-Ketling:

Ziemia obiecana kręcona była w Łodzi. I w Łodzi była zaangażowana montażystka na miejscu, która musiała przygotować materiał do projekcji, do wyboru dubli. Tam się odbywały te początkowe prace. Do mnie w Warszawie, ponieważ ja nie mogłam wyjechać do Łodzi, bo miałam małe dzieci, zaproponowano, że już wybrane duble będą przychodziły do mnie i ja będę montowała. I tak się zaczął samodzielny montaż mój. [...] To był i trudny, i łatwy film. Trudny dlatego, że nikt mi nic nie powiedział, co mam robić. Dostawałam tylko ten materiał i trzeba było coś [zmontować]. I na przykład były takie sytuacje, że oni kręcili zdjęcia i nie mówili mi na przykład, że nie skończyli sceny zdjęciowo i trzeba jeszcze dokręcać. Ja dostawałam scenę i myślałam, że to jest gotowy

²⁹ Rozmowa własna z Jackiem Gwizdałą – notacja dla Muzeum Kinematografii, 22.10.2024 r.

³⁰ Rozmowa własna z Anną Nehrebecką – notacja dla Muzeum Kinematografii, 2.09.2020 r.

materiał. Montowałam. Reżyser z operatorem oglądają na ekranie i chichoczą. Ja mówię: „Czemu się chichocze?” – „Bo tutaj jeszcze trzech ujęć brakuje”. Więc było śmieszne, że właśnie montowałam, nie wiedząc, że brakuje jeszcze jakichś ujęć i akceptowali, i już nie musieli dokręcać. Jeśli brakowało jakichś ujęć, to Wajda inscenizował na podwórku na Chełmskiej [w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie]. Szukali tylko jakiegoś podobnego miejsca i wszystko dokręcali, nie w oryginalnej scenerii [...] Miałam taką, jak na tamte czasy, ciekawą możliwość w filmie Wajdy, że dzwoniłam, jak oni mieli zdjęcia i mówiłam o dokrętkach, co trzeba by dokręcić. To nie było modne w Polsce. Montażystka nie miała prawa, a ja tak. Ale Wajda mówił: „Jak czegoś będziesz potrzebowała, ręka, noga, palec, nos – dzwoń”³¹.

***Ziemię obiecaną* robił tak, jak gdyby bardzo się spieszył**

Na początku lat siedemdziesiątych Andrzej Wajda intensywnie pracował i odnosił wielkie sukcesy: nakręcił w Niemczech film *Piłat i inni* (1971), wyreżyserował ekranizację *Wesela* według sztuki Stanisława Wyspiańskiego, wystawił w Teatrze Starym *Biesy* według powieści Fiodora Dostojewskiego. Do adaptacji *Ziemi obiecanej* przygotowywał się przez kilka lat. Podczas zdjęć był pełen niepokoju o efekt końcowy. W marcu 1974 r. pisał w liście do Jarosława Iwaszkiewicza: „Drogi Jarosławie – *Ziemia obiecana* wysysa ze mnie ostatnie soki. [...] Niby wszystko świetne, te obiady, rozmowy, ulice, pałace i fabryki – nawet lepsze na ekranie niż opisane – ale Borowiecki pozostaje bladym oprowadzaczem po tej wspaniałej Łodzi. I to właśnie nie daje mi spać i straszy nad ranem, że się budzę z krzykiem”³².

Jerzy Domaradzki:

Wajda cały czas *Ziemię obiecaną* robił tak, jak gdyby bardzo się spieszył. I zobaczyłem pierwszy raz coś takiego, że właściwie on tak już w połowie filmu, to już chciał szybko, żeby ten film skończyć, ponieważ mówił: „Ile będziemy robili?”. A to dawało szybki rytm, taki, że coraz szybciej to się działo, to wszystko się zaczęło przyspieszać³³.

Anna Nehrebecka:

U Wajdy było ważne to, że on uważał, że jaka jest atmosfera na planie, to tak samo ona będzie odczuwalna na zdjęciach w filmie. Nie było mowy, że jak oświetleniowcy

³¹ Rozmowa własna z Haliną Prugar-Ketling – notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.06.2024 r.

³² *Korespondencja. Jarosław Iwaszkiewicz/ Andrzej Wajda* [w:] „Zeszyty Literackie” 2016, <https://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,andrazej-wajda-w-ksiazkach,683.html> [dostęp: 31.07.2024]

³³ Rozmowa własna z Jerzym Domaradzkim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.05.2024 r.

zrobili swoją robotę, ustawione były kamery, że oni są obojętni, nie interesuje ich, co się dzieje na planie. Myśmcy wszyscy musieli być wciągnięci i zaangażowani emocjonalnie w to, co się teraz dzieje³⁴.

Halina Prugar-Ketling:

Wielką zasługą Wajdy jest to, że umiał i słuchał ludzi. Bo on był wielki, z całą pewnością, ale to, że słuchał ludzi – aktorów, ekipy, każdy miał prawo coś powiedzieć. Nie bronił się od komentarzy na temat scen. Słuchał do końca. I dużo z propozycji innych ludzi pozostało w filmie³⁵.

Andrzej Seweryn:

Niezwykła ekipa towarzyszyła Andrzejowi Wajdzie. I to co piękne u Andrzeja, że mówił często: „Jeżeli film jest dobry to, to jest zasługa ekipy, a jeżeli zły to moja wina”. To było dowodem jego wielkości³⁶.

Stara Łódź, której już nie ma

Film nakręcono głównie w kilkudziesięciu łódzkich lokacjach, okolicznych miejscowościach oraz na Śląsku, gdzie zachowały się fragmenty XIX-wiecznej zabudowy industrialnej.

Pełna lista lokacji: Łódź Księży Młyn, ul. Moniuszki, park Źródłiska, kino Polonia, pałac Scheiblera na Placu Zwycięstwa (obecne Muzeum Kinematografii), fabryka i pałac Poznańskiego przy ul. Ogrodowej, fabryka Scheiblera (Uniontex) przy ul. Tymienieckiego, podwórze pomiędzy domami Nr 26 i 28 przy ul. Ogrodowej, Pałac Poznańskiego – dzisiejszy budynek Akademii Muzycznej – przy ul. Gdańskiej 32, kamienica przy ul. Roosevelta 17, brzeg rzeki Ner w Rudzie Pabianickiej, ul. Lotniskowa 20, stara cegielnia przy ul. Franciszka z Asyżu 9), Pabianice (ul. Lipowa, ul. Okulickiego, dawna fabryka Pawelana), Bielsko, Wrocław (ZOO), Cieszyn (Teatr im. Adama Mickiewicza), Skierniewice (dworzec PKP), Głowno (rejon skrzyżowania ulic: Sikorskiego i Łódzkiej), Tomaszów Mazowiecki (dawna mieszalnia pasz przy ul. Głównej), Szopienice, Kruszów (rodzinny dwór Borowieckich), Wodzierady (dwór).

³⁴ Rozmowa własna z Anną Nehrebecką – notacja dla Muzeum Kinematografii, 2.09.2020 r.

³⁵ Rozmowa własna z Haliną Prugar-Ketling – notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.06.2024 r.

³⁶ Rozmowa własna z Andrzejem Sewerynem – notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.03.2020 r.

Tadeusz Lubelski:

Kiedy [Wajda] przeczytał powieść Reymonta, zorientował się, jaki dostaje prezent od losu, że nie trzeba budować wielkich dekoracji, o co go ciągle pytano, kiedy Ziemia obiecana weszła na ekrany. Ileż to pieniędzy potrzeba było na drukowanie, na budowanie tych dekoracji, starych fabryk, a one wszystkie były gotowe przez kilkadziesiąt lat od okresu łódzkiej prosperity, czyli przełomu wieków, powiedzmy lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, lat dziesiątych XX wieku, do okresu zdjęciowego, czyli 1974 roku. Trzy ćwierci wieku te dekoracje gotowe przetrwały. I tylko wejść, dostać zgode, ale to nie było trudno i kręcić³⁷.

Andrzej Haliński:

Dość długo szukałem [...] a tu nagle stoi komin. Jest jakaś ruina. Ja przejeżdżałem, i mówię: „Czekaj, wyhamuj. Pojedziemy w tą polną drogę”. To było gdzieś za Łagiewnikami, pod Łodzią. Tam zajechaliśmy, był stróż, i mówi: „Stój!” z karabinem groźnym. Ale widzę, że nic nie ma. „Dzień dobry panu. Ja tutaj z filmu” – „Ale nie wolno wchodzić” – „Ale wie pan...”. Dałem mu parę złotych, i wszedłem do środka. Wchodzę – komin w genialnym stanie, wygląda jak nowy. Zgłosiłem to, załatwili ten teren. To było niczyje, to była ruina. W oparciu o te ruiny stanęły dekoracje fabryki, dwa piętra do góry. No i taki mur z boku, tam się odbywało to chrzczenie fabryki, itd. A ja tak przejeżdżałem na tą budowę co pewien czas, ale się trochę nudziłem; taksówka czekała, kierowca z produkcji. Zaszedłem – obok była jeszcze ruina, która z tyłu była zasłonięta przez dekoracje. Ja patrzę, a spod gruzów wystają mosiężne półkółka, a na ścianach przepiękne resztki kafelek. Mówię do tego starszego pana: „Proszę pana, a co to jest?” – „Proszę pana. To jest maszyna parowa, na której pracowałem 40 lat, zanim mnie tutaj nie zrobili cieciem” – „Naprawdę? Ale ona rozebrana?” – „Nie, tylko skórzanego pasa nie ma, bo ukradli, napędowego z wielkiego koła” – „Ale ona by ruszyła?” – „Proszę pana, tylko trzeba to odgruzować” – „To już niech mi pan zostawi”. Zgłosiłem to do produkcji, natychmiast uruchomiono siły wytwórcze, i jak przyjeżdżałem tam w połowie zobaczyć, jak się odkrywa ta maszyna – rzeczywiście przepiękne części, ona była zresztą brytyjskiej produkcji. On tak podszedł i mówi: „Proszę pana, ale to trzeba umieć uruchomić” – „No właśnie, a może by pan kogoś nauczył?” – „Tak, mogę nauczyć, ale jak ja bym dostał się zaszczytu, żeby po tych 40 latach raz jeszcze mógł ją sam uruchomić” – „Pan z nieba spadł, zaraz pan Wajda pana ucałuje. Przecież nikt tego lepiej nie zrobi” – „Ale ja potrzebuję na to 3–4 dni, bo to trzeba naoliwić, oczyścić, itd.”. No to się umawiamy na dzień taki a taki. Jedziemy całym orszakiem – z Wajdą, operatorem, obejrzyć to. Przemiana w tym dziadku

³⁷ Rozmowa własna z Tadeuszem Lubelskim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 22.02.2024 r.

totalna. Nagle stoi w garniturku wystrzępionym, koszula wystrzępiona, ale zapięta na guziczek, rękawki wystrzępione, ale białe, czyściutkie, rękawiczki białe trzyma w ręce. Wchodzimy do środka. Nieprawdopodobne. Czyściuteńko, on jeszcze podłogę zmył, piękne kafle, nic nie zrabane, nowiuteńkie to jest wszystko. Tylko trzeba będzie udawać, żeby jakiś pas był, i był taki założony on się nie kręcił, tylko tak wyglądało. Puścił to, dwa wirniki zaczęły się obracać, potem to koło ruszyło. Jak nabrało szybkości, a to było jakieś 2,5 metra tam, i drugie 2,5 metra w podłogę, to ja sobie wyobrażam, ile ton to ważyło. Najęższe chłopcy dały nogę, bo jak to się urwie – przecież to nie pracowało tyle lat – jak to mosiężne koło się urwie, to rozwali wszystko dookoła łącznie z nami. A on był tak szczęśliwy, łyzy mu płynęły³⁸.

Daniel Olbrychski:

Mieliśmy szczęście wszyscy, Wajda przede wszystkim, my wszyscy, operatorzy, żeśmy kręcili w nienaruszonych, nie tylko budynkach – Łódź nie była zniszczona – ale i wnętrzach. W fabrykach, na tych samych maszynach jeszcze pracowały kobiety, dziewczyny w tym potwornym hałasie, bo to siedemdziesiąt lat później co najmniej, osiemdziesiąt nawet, te same maszyny zapierniczały u nas na planie. Myśmy nie mogli rozmawiać, prawie nie było słyhać. Kostiumolodzy tylko przebrali te kobiety, w ładniejsze zresztą, dziewiętnastowieczne fartuszki niż te okropne dreluchy i my z Łapickim czy tam z Szalawskim krzyczeliśmy do siebie, żeby to zostało przez łomot zarejestrowane. [...] Amerykanie nie mogli zrozumieć, bo za takie dekoracje to by trzeba było zapłacić nieprawdopodobne pieniądze. Prawie nie mieliśmy kręconych żadnych wnętrz na Łąkowej w wytwórni, bo to wszystko było prawdziwe. Pałac Poznańskich to pałac właśnie Bucholza. Pałac Müllera, mojego teścia przyszłego na koniec filmu, to było obecne Muzeum Kinematografii. Wszystko, te ulice prawie się ich nie dekorowało. Troszkę błota się nawoziło, żeby nie było widać świeżego asfaltu³⁹.

Waldemar Król:

Muszę powiedzieć, że my byśmy tego filmu obecnie nie zrobili. Nie ma takiej możliwości. Poznański, Marchlewski, maszyny stoją. Tylko postawić statystów i uruchościć i to wszystko gra. No jest to wszystko autentyczne. Amerykanie podobno się dziwili, skąd żeśmy takie maszyny brali⁴⁰.

³⁸ Rozmowa własna z Andrzejem Halińskim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 19.06.2020 r.

³⁹ Rozmowa własna z Danielem Olbrychskim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2021 r.

⁴⁰ Rozmowa własna z Waldemarem Królem – notacja dla Muzeum Kinematografii, 27.02.2024 r.

Małgorzata Laurentowicz-Granias:

Statystkami w tymże filmie były tkaczki, dlatego, że Wajda nie chciał tak naprawdę doprowadzić do takiej sytuacji, żeby przy tych zabytkowych, bo to jeszcze zabytkowe przecież były te maszyny, kto inny mógł pracować, bo się bał, żeby nie było jakiegoś wypadku, a przecież no poza tymi paniami, które faktycznie obsługiwały te maszyny, nikt nie potrafiłby tych maszyn obsłużyć.

Anna Nehrebecka:

Jest taka opinia, pod którą się absolutnie podpisuję, że Ziemia obiecana jest w jakimś sensie też filmem dokumentalnym, ponieważ poza dworkiem Anki to wszystko było kręcone w autentycznych wnętrzach. Wszystkie ulice, fabryki, pałace – to wszystko były wnętrza autentyczne. Sprawa była tylko kostiumów i pilnowania, żeby nie wszedł jakiś autobus, przechodzień czy maszt na dachu. To też miało swoją wagę i swoją cenę, że dokumentuje się i utrwała coś, co przechodzi do nieistnienia, bo na przykład część podróży Anki i wjazd do Łodzi była na ulicy – tam gdzie teraz jest tak zwany Manhattan – Główniej. Na ulicy Główniej. To wszystko były autentyczne domy. To były ostatnie chwile istnienia tej ulicy. Tego już w ogóle nie ma. Fabryka, w której chodzi Zbyszek Zapasiewicz z Danielem, to są autentyczne maszyny, dziewczyny tylko były poprzebierane w kostiumy. To jeszcze funkcjonowało. To też dodawało takiej prawdy w filmie, że to nie była zrobiona dekoracja, tylko tak było. [...] Dla mnie Ziemia obiecana to ta stara Łódź, której już nie ma⁴¹.

Małgorzata Laurentowicz-Granias:

Na dobrą sprawę ten film można nazwać nie tylko filmem fabularnym, natomiast można go dokumentalnym filmem. No to naprawdę jest dokument epoki. I w tej chwili, jakby nie wiem, trzeba było odtworzyć jakiś detal, jakiś tam, nie wiem, jakiegoś pałacu, willi, który oczywiście gra w Ziemi, to spokojnie można posłużyć się kadrami z tego filmu⁴².

Jak zakończyć *Ziemię obiecaną*?

W trakcie zdjęć Wajda nie był pewien zakończenia. Brał pod uwagę różne warianty. Jednym z nich, nakręconym przez Witolda Sobocińskiego, była śmierć Karola Borowieckiego. Nie zrealizował pomysłu, w którym bogaty Karol jest mężem

⁴¹ Rozmowa własna z Anną Nehrebecką – notacja dla Muzeum Kinematografii, 2.09.2020 r.

⁴² Rozmowa własna z Małgorzatą Laurentowicz-Granias – notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2024 r.

Mady, ma syna i prosto z łódzkiego pałacu wsiada do salonki i jedzie do Moskwy. Zatrzymuje się po drodze, szuka grobu swojego dziadka, przeprasza go za zdrady, które jako Polak popełnił, a w końcu dociera do celu i wita się z moskiewskimi znajomymi.

Jerzy Domaradzki:

Jak zakończyć *Ziemię obiecaną*?. I to był najtrudniejszy moment od początku dla Wajdy, ponieważ [zakończenie] nie było napisane. [...] Wiedział, że musi być jakieś podsumowanie. Wajda zdecydował się, że to jest ich trójka, oni dorobili, mają pieniądze i teraz następuje zmiana historyczna. Borowiecki, główny bohater, daje pozwolenie strzelać⁴³.

Daniel Olbrychski:

Puka rewolucja. Ja mam bokobrody pamiętam, jestem postarzały. Z dzieckiem sześćioletnim, ubranym w kontusz oczywiście. To w końcu potomek już w trzecim pokoleniu powstańców styczniowych, więc ładnie, w kontuszu. Obok podskakuje wyperfumowana, wyfiolkowana Magda, udaje w geście poloneza, Pieczka jako ten Müller, a tu raptem bum – kamień wpada przez szybę do tego salonu. Borowiecki podbiega, patrzy, a tam tłum szturmujących, skrzywdzonych robotników, który śmiertelnie zagrażają. Wszyscy patrzą i Borowiecki mówi: „Nie ma wyjścia. Trzeba strzelać”. A kręciliśmy to parę lat po strzelaninie na Wybrzeżu, do robotników. I z kilku pomysłów różnych: zakończenia Reymontowskiego, romantycznego, Legiony, Wajda wybrał ten i to zostało na ekranie⁴⁴.

Waldemar Król:

Pan Andrzej Wajda zawsze sobie żartował, że ja zbierałem największe oklaski. A wie Pani, dlaczego? Dlatego, że ostatnia scena filmu, kiedy Olbrychski mówi, że strzelać, a tam są ci protestujący, ja jestem tym, który z chorągiewką biegnie. Biegnie, strzelają i ja upadam. I kończy się film. No więc właśnie. Wtedy Wajda mówi „No, zawsze ty zbierasz największe oklaski”. Tak, tak się w filmie dzieje. To wymyślona była scena w ostatniej chwili. „Chodź Waldek, przebierz się i nakleicie mu wąsy i niech biegnie”. I Witek Sobociński, wspaniały operator, wspaniały człowiek: „Dobra, no to ty biegniesz, ja za tobą lecę z kamerą, przewracasz się”⁴⁵.

⁴³ Rozmowa własna z Jerzym Domaradzkim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.05.2024 r.

⁴⁴ Rozmowa własna z Danielem Olbrychskim – notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2021 r.

⁴⁵ Rozmowa własna z Waldemarem Królem – notacja dla Muzeum Kinematografii, 27.02.2024 r.

Halina Prugar-Ketling:

Do ostatniej sceny w *Ziemi obiecanej* Wajda nakręcił mnóstwo materiału. I w ekipie pytają: „Jak to ma wyglądać?”. A on mówi: „Halina sobie poradzi z tym materiałem”. I to było już w Warszawie. Montowałam, wołałam Wajdę, żeby zobaczył. Oglądaliśmy na ekranie i Wajda mówił, że jeszcze coś by zmienił. Więc ja robiłam. I tak po pięciu propozycjach z mojej strony w końcu Wajda zaakceptował zakończenie⁴⁶.

Powiedz Wajdzie, że to najpiękniejszy jego film

Premierą w warszawskim kinie Relax *Ziemia obiecana* rozpoczęła długie życie. Prasa chwaliła rozmach realizacyjny, doceniła mistrzostwo adaptacji. Dopisała też publiczność, choć niektórzy widzowie zarzucali obrazowi rozwiążłość. W 1976 r. film uzyskał nominację do Oscara w kategorii film obcojęzyczny, ale nagrody nie dostał. Obrazowi zaszkodziły zarzuty, że stronniczo przedstawia relacje polsko-żydowskie. Największy sukces przyszedł z Moskwy, gdzie dostał złoty medal na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w 1975 r. Telewizyjna premiera serialu odbyła się 21 maja 1978 r. Muzeum Kinematografii w Łodzi pierwszą wystawę w 1986 r. zatytułowaną *Reymont. Ziemia obiecana. Wajda* poświęciło najwybitniejszemu łódzkiemu tytułowi. Otwarcie instytucji dla publiczności nastąpiło 10 maja 1986 uroczystym wernisażem wystawy, w którym udział wzięli m.in. reżyser, kostiumolog Barbara Ptak, kierownicy produkcji Barbara Pec-Ślesicka i Kazimierz Sioma.

W 2000 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie miała premierę nowa wersja *Ziemi obiecanej*, krótsza o ponad 30 minut. W 2015 r. Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz Zakład Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego, we współpracy ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich oraz Państwową Wyższą Szkołą Filmową, Teatralną i Telewizyjną w Łodzi przygotowało ankietę *12 filmów na 120 lat kina*, skierowaną do polskich twórców filmowych, pracowników przemysłu kinematograficznego oraz filmoznawców i historyków filmu. Według ankietowanych *Ziemia obiecana* została uznana za najlepszym film polski i znalazła się na 20. miejscu zestawienia filmów światowych.

Daniel Olbrychski:

Bergman uważał go za jeden z dziesięciu najważniejszych filmów w historii światowej kinematografii. Nie dostał tego Oscara. Był nominowany, przegrał z Dersu Uzała Kurosawy. O filmie Dersu Uzała w twórczości Kurosawy mało kto pamięta,

⁴⁶ Rozmowa własna z Haliną Prugar-Ketling — notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.06.2024 r.

natomiast Ziemia obiecana nie zestarzała się. Więcej, jest coraz głębsza, coraz piękniejsza, coraz ważniejsza⁴⁷.

Tadeusz Lubelski:

To był stały jego [Wajdy] żal, że ten film nie zaistniał na świecie tak, jak powinien. Ten nie przyznany mu Oscar do niego wracał.

Andrzej Seweryn:

Ja wiedziałem, że to będzie film Wajdy, natomiast kompletnie nie zdawałem sobie sprawy z tego, czym ten film będzie po 20–30 latach. Nie zdawałem sobie sprawy, że będą obchodzone rocznice premiery tego filmu⁴⁸.

Halina Prugar-Ketling:

Moja mama bardzo lubiła kino, często oglądała filmy i kiedy zobaczyła *Ziemię obiecaną* i mówi: „Słuchaj, powiedz Wajdzie, że to najpiękniejszy jego film. Nareszcie będę oglądała jego filmy”⁴⁹.

Bibliografia

- Haliński Andrzej, *10 000 dni filmowej podróży*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
- Klejsa Konrad, *Wytwórnia Filmów Fabularnych na Łąkowej – miejsce pracy, przestrzeń sztuki* [w:] *Łódź filmowa*, red. M. Bomanowska, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 2021.
- Kronenberg Maciej, Olkusz Krzysztof, *Przewodnik po filmowej Łodzi*, Wydawnictwo Regio, Łódź 2021.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy konteksty*, Videograf II, Chorzów 2008.
- Michalska Anna, Wiewiórski Jakub, *Nakręcone w Łodzi*, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 2022.
- Najder Łukasz, *Miasto świata*, [w:] „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11148-miasto-swiata.html> [dostęp: 30.07.2024]

⁴⁷ Rozmowa własna z Danielem Olbrychskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.02.2021 r.

⁴⁸ Rozmowa własna z Andrzejem Sewerynem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.03.2020 r.

⁴⁹ Rozmowa własna z Haliną Prugar-Ketling — notacja dla Muzeum Kinematografii, 10.06.2024 r.

Podolska Joanna, Wiewiórski Jakub, *Spacerownik. Łódź filmowa*, Wydawnictwo Agora, Łódź 2010.

Wajda Andrzej, *Notesy 1942–2016. Wybór*, t. 1, red. T. Lubelski, A. Morstin, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2024.

Wiewiórski Jakub, *Triumf Ziemi obiecanej*, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 2016.

Zawiśliński Stanisław, Wijata Tadeusz, *Fabryka snów*, Wydawnictwo Wytwórnia, Łódź 2013.

Anna Michalska, kustosz, kierownik Działu Kina i Wydarzeń w Muzeum Kinematografii w Łodzi. Od 2006 roku prowadzi Kino Studyjne Kinematograf. W latach 2019–2021 była członkiem zespołu kuratorskiego wystawy stałej „Łódź filmowa”. Na potrzeby ekspozycji organizowała nagrania i prowadziła wywiady z przedstawicielami łódzkiego środowiska filmowego. Doktorantka wdrożeniowa na IV roku studiów w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Temat dysertacji „Archiwa w praktyce muzealnej”. W 2024 roku wdrożyła Archiwum Historii Mówionej, zawierające 100 opracowanych notacji audio-wizualnych, dostępnych online (ahm.muzeumkinematografii.pl). Jest współautorką (obok Piotra Kuleszy i Michała Kolińskiego) publikacji pt. „Łódzkie kina. Od Gdyni do Tatr” (Wydawnictwo Księży Młyn, Łódź 2015) oraz, razem z Jakubem Wiewiórskim, „Nakręcone w Łodzi” (Wydawnictwo Muzeum Kinematografii w Łodzi, 2022). Jest autorką kilkadziesiątu wywiadów i artykułów, publikowanych w Magazynie Filmowym SFP (2016–2024).

Ewa Ciszewska*

 <https://orcid.org/0000-0002-5670-5013>

Agata Hofelmajer-Roś**

 <https://orcid.org/0000-0001-6749-623X>

Lalka filmowa – perspektywy badań Rozważania na podstawie wybranych produkcji lalkowych zrealizowanych w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi

Streszczenie

Artykuł dotyczący lalki filmowej buduje metodologiczny pomost pomiędzy filmoznawstwem w jego „produkcyjnej” odsłonie, a zorientowaną jakościowo socjologią sztuki spod znaku Howarda Beckera. Badany przez pryzmat lalki filmowej społeczny świat sztuki animacji okazuje się areną, na której ścierają się różne koncepcje twórcze, analizowane jako filozofie tworzenia lalki widoczne w indywidualnych praktykach reżyserskich. Korzystając z terminologii zaproponowanej przez Paula Wellsa, brytyjskiego historyka animacji, przyglądamy się lalce filmowej w jej dwóch „stanach skupienia” – jako obiektowi przedfilmowemu (czyli trójwymiarowemu materiałowi wybranemu do wykonania lub „zagrania” lalki) oraz obiektowi

* email: ewa.ciszewska@uni.lodz.pl

** email: agata.hofelmajer-ros@us.edu.pl

filmowemu (materialnej lalce występującej przed kamerą filmową). Filozofią lalki nazywamy wydobywanie przez reżysera w procesie twórczym „wewnętrznego życia przedmiotu”. Na wybranych przykładach wskazujemy, w jak dużym stopniu reżyser filmu i jego filozofia tworzenia lalki wpływają na ostateczny kształt filmu powstającego w technice poklatkowej. Filozofie lalek w Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” odzwierciedlały warunki ekonomiczne, organizacyjne i techniczne, w jakich tworzone filmowe lalki oraz w jakich pracowali ich twórcy. Mikroskale prac nad pojedynczymi lalkami umożliwiają odtworzenie procesu realizacji animowanego filmu lalkowego w Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” od 1946 r. do drugiej połowy lat sześćdziesiątych XX w.

Słowa kluczowe: lalka filmowa, animacja poklatkowa, animacja lalkowa, film animowany, Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, polski film animowany

The Film Puppet – Research Perspectives. Reflections Based on Selected Puppet Productions Created at the “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Łódź

Summary

This article on the film puppet builds a methodological bridge between the “production-oriented” approach in film studies and Howard Becker’s qualitative sociology of art. Examined through the lens of the film puppet, the social world of animated art emerges as a space of competing creative concepts, analyzed as philosophies of puppet creation reflected in individual directorial practices. Using terminology proposed by Paul Wells, a British historian of animation, the film puppet is explored in two “states of matter”: as a pre-film object (a three-dimensional material selected to construct or “perform” the puppet) and as a film object (the tangible puppet featured before the film camera).

The term *puppet philosophy* refers to a director’s effort to reveal the “inner life of the object” during the creative process. Through selected examples, the article demonstrates how significantly a director and their philosophy of puppet creation

influence the final form of a stop-motion animated film. Puppet philosophies at the “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms reflected the economic, organizational, and technical conditions under which the film puppets were created and their makers worked.

The micro-scale of work on individual puppets provides insights into the production process of puppet animation films at the “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms from 1946 to the late 1960s.

Keywords: film puppet, stop-motion animation, puppet animation, animated film, Studio of Small Film Forms “Se-Ma-For”, Polish animated film

Lalka filmowa domaga się uwagi badawczej, ponieważ jest kluczowym elementem produkcji filmu lalkowego w technice poklatkowej¹. Bez zrozumienia jej natury trudno w ogóle mówić o filmie lalkowym jako dziele artystycznym. Rozważania na temat materialności lalki – tworzyw, z jakich powstała, technologii wykonania, ale także idei stojącej za jej wykonaniem – są zasadnicze dla zrozumienia osiągniętego efektu artystycznego². Jednocześnie dociekania dotyczące lalki filmowej uruchamiają myślenie o filmie jako dziele kolektywnym, które powstaje dzięki zaangażowaniu osób o różnych specjalizacjach. Wreszcie – zagadnienie lalki filmowej pozwala spojrzeć na kinematografię jako szczególny system instytucjonalny, społeczny i materialny, w obrębie którego występują powiązania estetyczne, technologiczne, prawne i administracyjne³.

Korzystając z terminologii zaproponowanej przez Paula Wellsa, brytyjskiego historyka animacji, przyjrzymy się lalce filmowej w jej dwóch „stanach skupienia” – jako obiektowi przedfilmowemu (czyli trójwymiarowemu materiałowi wybranemu do wykonania lub „zagrania” lalki) oraz obiektowi filmowemu (materialnej lalce występującej przed kamerą filmową)⁴. Na wybranych przykładach wskażemy, w jak dużym stopniu reżyser i jego filozofia tworzenia lalki wpływają na

1 Tekst jest efektem realizacji projektu CEUS UNISONO Narodowego Centrum Nauki pt. *Studia animacji filmowej w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47–1990) – porównawcza biografia zbiorowa* (2020/02/Y/HS2/00015) i SCF (no GF21-04081K).

2 Na potrzeby artykułu kwerendy lalek pochodzących ze studia „Se-Ma-For” w zbiorach Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz zbiorach Działu Widowisk Lalkowych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi wykonały kustoszki Marzanna Gumińska (Muzeum Kinematografii) i Nena Stańczuk (Dział Widowisk Lalkowych MAiEŁ), którym dziękujemy za wykonaną pracę.

3 Zob. M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.

4 P. Wells, *Chair Tales: Object and Materiality in Animation*, „Alphaville: Journal of Film and Screen Media” 2014, nr 8, s. 5.

ostateczny kształt filmu powstającego w technice poklatkowej. Omawiane produkcje wywodzą się ze Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi, które było wiodącą polską wytwórnią animacji w technice lalkowej⁵. Analizowane filmy były przełomowe dla rozwoju tej metody ze względu na zastosowane technologie poruszania lalkami (lalki do filmów Ryszarda Potockiego i Edwarda Sturlisa) oraz wprowadzanie nowych materiałów do tworzenia lalek (filmy Stefana Schabenbecka).

Zaproponowane rozważania dotyczące lalki filmowej budują metodologiczny pomost pomiędzy filmoznawstwem w jego „produkcyjnej” odsłonie, a zorientowaną jakościowo socjologią sztuki spod znaku Howarda Beckera. Amerykański badacz argumentuje, że dzieła artystyczne nie powstają „w próżni”, ale są efektem współdziałania różnych sił w „świecie sztuki”⁶. Koncepcja „świata sztuki” odpowiada rozumieniu kinematografii wypracowanemu na polu badań nad produkcją (*production studies*). W tym ujęciu powstanie filmu jest efektem połączenia czynników artystycznych, intelektualnych, technicznych oraz finansowych⁷. Film animowany jest także częścią kinematografii, a perspektywa badań produkcyjnych – przyglądanie się procesom przygotowawczym, realiom współpracy zespołowej, ekonomicznym i materialnym zagadnieniom związanym z procesem produkcji oraz autorefleksjom członków ekip filmowych – w polskim filmoznawstwie dotyczącym filmu animowanego staje się coraz wyraźniej obecna.

Na dworze króla Tuszyńka

Skupienie się na lalce filmowej ujawnia niezwykle istotną determinantę produkcji filmów animowanych w Polsce, czyli czynnik geograficzny. Filmy lalkowe w okresie PRL-u powstawały głównie w Studiu Filmów Lalkowych, czyli późniejszym Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi. Studio Filmów Lalkowych, do 1956 r. funkcjonujące instytucjonalnie w ramach Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi jako Oddział Filmów Kukiełkowych, mieściło się w Łodzi pod adresami: Kilińskiego 210, Radwańska 25/5, Łąkowa 29, Piotrkowska 155. Produkcja filmów lalkowych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych miała także miejsce

⁵ O przyczynach oraz długofalowych skutkach przełamania dominacji filmów lalkowych zob. Ewa Ciszewska, Agata Hofelmajer-Roś, Michał Pabiś-Orzeszyna, Szymon Szul, *Spółeczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.

⁶ H.S. Becker, *Art Worlds*, wyd. 2, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2008.

⁷ Zob. M. Adamczak, dz. cyt.

w halach Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu⁸. Liczne przemieszczenia, których doświadczało Studio Filmów Lalkowych w okresie 1946–1956, związane były z wykształcaniem się struktury organizacyjnej studia, na którą wpływ miały dwie różne koncepcje – Ryszarda Potockiego i Zenona Wasilewskiego⁹. Przejęcie studia przez Wasilewskiego w 1950 r. rozpoczęło proces jego autonomizacji oraz wyprowadzania produkcji lalkowej poza obręb administracyjny Łodzi.

Choć oficjalna nazwa studia – Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi – wskazywała na łódzką lokalizację, tak naprawdę budynek, w którym realizowano filmy lalkowe, nie mieścił się w Łodzi, ale w oddalonym od niej o 23 km Tuszynie-Lesie. Tuszyn-Las był pierwszym w województwie łódzkim miastem-lasem, które miało służyć mieszkańcom uprzemysłowionej Łodzi jako teren letniskowy i rekreacyjny. Utworzono je w 1928 r. z inicjatywy burmistrza Tuszyna Józefa Domowicza, który szukał sposobów zasilenia kasy miejskiej i dźwignięcia miasteczka ze stagnacji. Centrum Tuszyna-Lasu stanowił plac Legionowy. Tuszyn-Las był przedłużeniem Tuszyna i podlegał mu we wszystkich kwestiach uchwalanych przez Radę Miejską¹⁰. „W pierwszych dniach maja oddana została do użytku w Tuszynie pod Łodzią obszerna hala, w której znajdzie pomieszczenie i dogodne warunki do pracy Oddział Filmów Kukiełkowych”¹¹ – donosił w maju 1953 r. miesięcznik „Film”. Ta obszerna hala to wyłączony z użytkowania budynek z przeciekającym dachem i uginającą się podłogą. „Dogodne warunki do pracy” wiązały się z koniecznością przystosowania surowego budynku – należało zainstalować instalację elektryczną, podłączyć kable telefoniczne i wyposażyć halę w niezbędny sprzęt.

Zły stan nieruchomości spowodowany był masową grabieżą mienia poniemieckiego, a szczególnie domów, w Tuszynie-Lesie. Opuszczone przez Niemców po zakończeniu wojny budynki były rozbierane; część siedzib wskutek dewastacji nie nadawała się do zamieszkania. Sięgnięto nawet po środek w postaci wprowadzenia w 1947 r. godziny policyjnej trwającej od 18:00 do 8:00 – w tym czasie nie można

⁸ Na temat strategii radzenia sobie z nieodporami przestrzeni dla produkcji filmów poklatkowych w Polsce i w Czechosłowacji w okresie powojennym zob. E. Ciszewska, P. Skopal, M. Večeřa, *Urbanized Functionality in the Production of Animated Films: Czechoslovak and Polish Film Studios, 1945–1960*, „JCMS – Journal of Cinema and Media Studies” 2025, w druku

⁹ E. Ciszewska, *Materiałne warunki wytwarzania konwencji filmu lalkowego w Polsce. Działalność Ryszarda Potockiego i Zenona Wasilewskiego w latach 1945–1950 jako architektów Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik FilMOTEKI Narodowej” 2023, nr 4, s. 6–31.

¹⁰ E.M. Szeflińska-Szymanek, *Monografia Tuszyna od 1416 do 1966*, Stowarzyszenie „Kocham Tuszyn”, Tuszyn 2022, s. 93–95.

¹¹ b.a., *Oddział Filmów Kukiełkowych w nowej siedzibie*, „Film” 1953, nr 20(233), s. 2. Do końca lat pięćdziesiątych nazwę filmy lalkowe i filmy kukiełkowe stosowano wymiennie.

było wywozić z lasu żadnego drzewa ani cegły¹². Próba hamowania rabunku była także legalna sprzedaż obiektów. Przydzielona w 1953 r. Oddziałowi Filmów Kukielkowych „obszerna hala” musiała być w istocie jednym z ostatnich niezagospodarowanych budynków, na którego kupno nie znaleziono chętnych. Przez całe lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX w. w Tuszynie-Lesie trwał nieustający remont, który nie sprzyjał stabilizacji produkcji filmowej.

Studio w Tuszynie-Lesie było enklawą oddaloną od pozostałych, zlokalizowanych w Łodzi, budynków wchodzących w skład majątku Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, czyli zarówno od siedziby administracji mieszczącej się przy alei Kościuszki 48, jak i budynków produkcyjno-biurowych przy Pabianickiej 34 i Bednarskiej 42. Lokalizacja budynku administracji – aleja Kościuszki 48 – widniała w dokumentach jako główny adres Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”. Po formalnym wyłączeniu Studia Filmów Lalkowych (czyli późniejszego „Se-Ma-Fora”) ze struktur Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi w 1956 r. budynek w Tuszynie-Lesie stał się główną siedzibą produkcji lalkowej. Umieszczenie poza granicami metropolitalnymi Łodzi pozbawiło „Se-Ma-For” – co przypominało nieustannie w analizach działalności studia – zalet bliskości z centrum, m.in. dostępności komunikacyjnej, ale także symbolicznej przynależności do środowiska filmowego funkcjonującego w Łodzi, przede wszystkim pod adresem WFF, czyli przy Łąkowej 29¹³. Jednocześnie umiejscowienie produkcji lalkowej w spokojnej, zielonej okolicy, w pobliżu stawu i pełnych grzybów lasach pozwalało myśleć pracownikom o swoim miejscu pracy w kategoriach mitycznych. Stąd – zaczerpnięte z tytułu filmu Wadima Berestowskiego o „Se-Ma-Forze” – określenie studia jako „dworu króla Tuszyńka” – bajkowej przestrzeni, w której dzieje się magia animacji lalkowej.

Lalka jako obiekt przedfilmowy

Etap wymyślenia lalek

Paul Wells pisząc o pierwszym etapie istnienia tworzywa do animacji podkreśla, że głównym zadaniem reżysera jest przeniesienie wyobrazonego obiektu ze scenariusza do rzeczywistości trójwymiarowej¹⁴. Czas, który twórca na tym spędza, nazywa budowaniem uprzywilejowanej relacji pomiędzy nim, a materiałem

¹² E.M. Szeplińska-Szymanek, dz. cyt., s. 116.

¹³ D. Mask, *Adresy. Co mówią nam o tożsamości, statusie i władzy*, przeł. Agnieszka Wilga, Znak Litera Nova, Kraków 2022.

¹⁴ P. Wells, dz. cyt., s. 5.

z którego ma powstać przyszła lalka do animacji¹⁵. Pojawia się pytanie: w jaki sposób odbywało się przenoszenie?

W Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” reżyserzy w okresie koncepcyjnym pracowali na dwa sposoby: wymyślając lalkę zgodnie z wytycznymi ze scenariusza lub dostosowując charakter lalki do efektu, jaki powinna ona „wygrać” w filmie. Wymyślanie zakresów ruchów dla każdej z postaci filmowej każdorazowo odbywało się w inny sposób, ponieważ różne dane były dostarczane reżyserowi w scenariuszu. Zadaniem reżysera było opracowanie wytycznych dla animatora lalki i lalkarza, który będzie daną lalkę przygotowywał pod kątem wizualnym.

Reżyserzy Potocki i Wasilewski pisali scenariusze do swoich filmów lub pozyskiwali je od osób z zewnątrz, a dopiero później pracowali nad lalkami. W powstałej na bazie scenariusza liście montażowej do *Pawła i Gawła* (1946, reż. Ryszard Potocki) Ryszard Potocki precyzyjnie, a jednocześnie plastycznie charakteryzuje sposób poruszania się lalki: „psim krokiem czołga się po podłodze”; „skacze jak zając”; „wywraca koziołki”; „bezzadnie rozkłada”¹⁶. Podobnie czyni to Wasilewski w swoim scenariuszu do filmu *5 minut dla zdrowia* (1959, reż. Zenon Wasilewski), gdzie określając ruchy Pana Niteczki, głównego bohatera filmu, pisze o lalce, że: „staje w rozkroku, staje na głowie, przesuwając głowę między nogi, odplątuje nogi z szyi”¹⁷. Obszerne instrukcje reżysera są niezbędnego po to, by później można było lalką wykonać wskazany zakres ruchów. Wasilewski zaplanował, co widać na filmie, by najbardziej giętkimi elementami lalki były ręce i nogi, które w dalszej części ulegną zaplątaniu, co będzie stanowiło punkt kulminacyjny fabuły.

Edward Sturlis w scenariuszu do filmu *Manguar* (1961, reż. Edward Sturlis) autorstwa Jarosława Marka Rymkiewicza odnalazł następujące określenia ruchów postaci: „używając dłoni jako uszu, udaje zajączka i skacze”; „zawieszony nogami na gałęzi wymachuje melonikiem”; „wdrapuje się na wierzchołek drzewa”¹⁸. Z kolei w scenariuszu do filmu *Kocmołuszek* (1955, reż. Edward Sturlis) autorka Krystyna Dobrowolska nie umieściła prawie żadnych określeń ruchów swoich bohaterów¹⁹. Edward Sturlis musiał zatem samodzielnie wymyślić ich charakter.

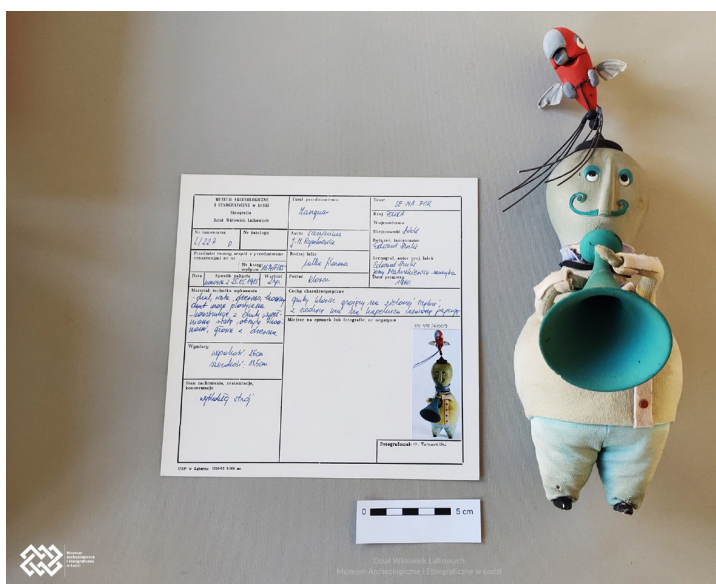
¹⁵ Tamże, s. 6.

¹⁶ *Lista montażowa filmu Paweł i Gaweł*, Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4, poz. 14.

¹⁷ Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, *5 minut dla zdrowia*, sygn. Scenariusze i umowy filmów objęte prawem autorskim, 1959.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.



II. 1. Lalka do filmu *Manguar* (1961, reż. Edward Sturlis)
Zbiory Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, fot. Nena Stańczuk



II. 2. Lalka do filmu *Kocmotuszek* (1955, reż. Edward Sturlis)
Muzeum Kinematografii w Łodzi, fot. Marzanna Gumińska

Etap produkcji lalek

Pojawienie się ruchomych wewnętrznych stelaży w lalkach antropomorficznych związane jest z postaciami Ryszarda Potockiego i Eugeniusza Sturlisa. W napisach początkowych do filmu *Paweł i Gawel* znajdujemy informację, że projekt lalek stworzył Jerzy Zaruba²⁰. Prawdopodobnie zewnętrzną postać lalki, którą widzimy w filmie, wymyślił i wykonał Zaruba, ale to Potocki skonstruował mechanizm umożliwiający ruchy. Do budowy metalowego stelaża konstrukcji lalki wykorzystał: aluminium, kulki stalowe, śruby z nakrętkami, blachę stalową, mosiądz, kule bilardowe, drut stalowy, cynę i ołów²¹. Schemat szkieletu lalki Potocki najprawdopodobniej opracował na bazie lalek stosowanych w filmie *Nowy Guliwer* (1935, reż. Aleksander Ptuszek), przy którym pracował w czasie swojego zatrudnienia w Mosfilmie w latach 1934–1939 jako specjalista od trików²².

Lalki Potockiego były inne od tych, które powstawały równolegle w zespole Zenona Wasilewskiego realizującego *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski). Jak czytamy w artykule opublikowanym po wizycie w pracowni przy ul. Kilińskiego 210, w której Potocki przygotowywał swój film: „[...] korpus Gawła wykonany jest z metalu obciążonego zamszem. Najciekawsze jednak, że lalka posiada wszystkie stawy kończyn, wykonane z niezwykłą precyzją konieczną dla naturalności ruchów. Głowa kukielki jest drewniana, oczy i usta ruchome”²³. Z kolejnej prasowej informacji dowiadujemy się: „[...] że sama konstrukcja laleczek [do filmu *Za króla Krakusa* – przyp. AHR i EC] różni się od tej, jaką widzimy w atelier p. Potockiego”²⁴. Informację tę potwierdzają obiekty muzealne, tj. lalki z filmu

²⁰ Zob. film *Paweł i Gawel*, <https://www.ninateka.pl/vod/animacja/pawel-i-gawel-ryszard-potocki/> [dostęp: 27.12.2023]. Jerzy Zaruba od połowy lat dwudziestych był – jako twórca lalek – współautorem szopek politycznych autorstwa Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego. Zob. hasło: *Jerzy Zaruba* na portalu <https://culture.pl> [dostęp: 22.12.2023].

²¹ Lista zapotrzebowania materiałowego do filmu *Nowe szaty króla* według scenariusza Ryszarda Potockiego. Film miał być realizowany w okresie od 15 XI 1947 do 15 XI 1948. Jego realizacja nie doszła do skutku. Zob. Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4, poz. 22.

²² Film *Nowy Guliwer* był pierwszym radzieckim filmem kukielkowym oraz pierwszym pełnometrażowym filmem animowanym na świecie. Do jego produkcji wykorzystano trzy tysiące lalek. Zob. J. Beck, *Sztuka animacji: od ołówka do piksela: historia filmu animowanego*, przeł. E. Romkowska, A. Kołodzyński, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006, s. 74–75.

²³ J. Wil, *W czarodziejskiej pracowni*, „Dziennik Łódzki” 1946, nr 324(511), s. 3.

²⁴ Tamże.

Za króla Krakusa. Mają one główki wykonane z gipsu, a w miejscu ust znajdują się otwory wypełniane plasteliną, modelowaną zgodnie z zapotrzebowaniem na konkretne emocje²⁵.



II. 3. Kadr z filmu *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski)
Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego



II. 4. Kadr z filmu *Paweł i Gawęł* (1946, reż. Ryszard Potocki)
Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego

²⁵ Zbiory online Muzeum Kinematografii w Łodzi, <http://mklonline.wbsi.pl/card/mkl-fa-1098/> [dostęp: 24.12.2023].

Wcześniejsze lalki Wasilewskiego – z filmów *Pechowy bokser* (1946, reż. Zenon Wasilewski)²⁶ czy przedwojennej wersji *Za króla Krakusa*²⁷ – były formowane z plasteliny. Widać to na fotosach z planu filmowego. Prawdopodobnie wykorzystanie takiego tworzywa umożliwiało otrzymanie plastycznych ruchów, bez stosowania w lalkach ruchomych stelaży.

Technologia budowania wewnętrznych ruchomych szkieletów trafiła do studia dzięki znajomości konstrukcji opracowanej i zaproponowanej przez Potockiego²⁸ lub podobnej do niej w założeniach konstrukcyjnych technologii, którą wprowadził Eugeniusz Sturlis, brat Edwarda Sturlisa, pracujący z nim na planie²⁹. Edik, czyli Edward Sturlis, i jego brat Eugeniusz (Żenia) pracowali też razem z Wasilewskim w SMFF „Se-Ma-For” przy filmie *Za króla Krakusa* od 1946 r.³⁰. Część lalek mogła być zatem wykonana przez Eugeniusza, który wprowadził do nich kulkowy mechanizm stawów³¹. Dzięki zachowanym lalkom możemy opisać tworzone przez nich konstrukcje. Postać króla Krakusa ma ruchome elementy połączone za pomocą mechanizmu ze śrubek i metalu. Król nie ma ruchomych nóg, w które

26 Lalki do filmu *Pechowy bokser* można zobaczyć w Polskiej Kronice Filmowej z 29 stycznia 1947 r. we fragmencie zatytułowanym *Kukiełki przed obiektywem*. Widoczny jest materiał – plastelina – z której wykonano postaci – zob. <https://www.youtube.com/watch?v=IWQwXzowE-w> [dostęp: 24.12.2023].

27 Film nie zachował się.

28 Lalki Pawła i Gawła, mimo że niewspomniane w *Zarządzeniu nr 128 z dnia 11 listopada 1947 roku* jako sprzęt do przekazania na rzecz studia Wasilewskiego, mogły również do niego trafić. Stały się one własnością studia po zapłaceniu Potockiemu przez Wytwórnię Filmową w Łodzi pięciu tysięcy złotych za konstrukcję lalki i podpisaniu z nim umowy na realizację filmu *Paweł i Gawęł* – zob. *Protokół z 2 października 1946 roku*, akceptujący warunki *Podania z 11 września 1946 roku* oraz *Umowy z dnia 19 marca 1946 roku* na realizację filmu *Paweł i Gawęł* przez Ryszarda Potockiego – zob. Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4, poz. 4.

29 Zbiory prywatne Teresy Puchowskiej-Sturlis.

30 Uwzględniając jednak doświadczenie Edwarda Sturlisa, który w 1943 roku pracował jako asystent scenografa w wytwórni filmów dla dzieci w Moskwie, można również zakładać, że – podobnie jak Potocki u Ptużki – również Eugeniusz, tak jak i jego brat Edward, miał styczność z lalkami do animacji, które miały w sobie ruchomy, metalowy stelaż umożliwiający skomplikowane animowanie. Życiorys Edwarda Sturlisa – zob. Zbiory prywatne Teresy Puchowskiej-Sturlis.

31 Jednakże kustoszka z Muzeum Kinematografii z Łodzi Marzanna Gumińska podaje obserwację, niewidoczną na zdjęciach, że „w królu Krakusie użyto formy kulkowej (dwie kulki w ramionach, dwie w górnej części uda), która jest przymocowana do drutu, ruch jest bardzo ograniczony. Ręce posiadają w miejscu ramienia połączenie na bazie kulki”. Informacje uzyskane od kustoszki Marzanny Gumińskiej podczas kwerendy w Muzeum Kinematografii w Łodzi w dniu 6.12.2023.

została już wyposażona jego córka Ludmiła, jednak nie są to stawy kulkowe jak u Potockiego, a innego typu połączenie, co dokładnie pokazują zdjęcia lalki króla Krakusa i Ludmiły³².



II. 5. Lalka do filmu *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski)
Muzeum Kinematografii w Łodzi, fot. Marzanna Gumińska



II. 6. Lalka do filmu *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski)
Muzeum Kinematografii w Łodzi, fot. Marzanna Gumińska

³² Lalka Niemca z filmu w reż. Zenona Wasilewskiego *Za króla Krakusa* (1946). Zob. Zbiory Muzeum Kinematografii w Łodzi.

Z kolei lalka Niemca do tego filmu, jest jeszcze inaczej zbudowana, gdyż posiada o wiele więcej elementów ruchomych. Widać to dobrze na przykładzie dłoni i połączenia górnej części korpusu z dolną³³.



II. 7. Lalka do filmu *Za króla Krakusa* (1947, reż. Zenon Wasilewski)
Muzeum Kinematografii w Łodzi, fot. Marzanna Gumińska

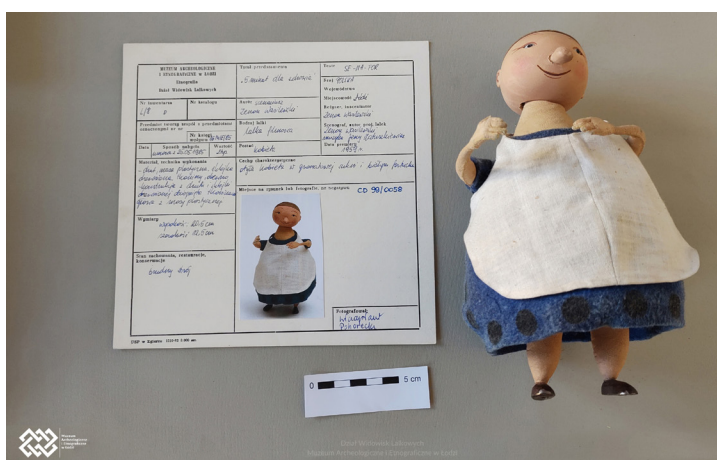
Trudno precyzyjnie ustalić, kiedy Eugeniusz Sturlis zaczął konstruować lalki z wewnętrznym stelażem i jak długo współpracował z Wasilewskim. Jest jednak faktem, że wprowadzona przez niego technika pojawiała się w późniejszych produkcjach Wasilewskiego³⁴. Mogło zatem dojść do przejęcia tej technologii przez kolejnych animatorów, z którymi współpracował reżyser *Za króla Krakusa*. Pokazuje to lista zakupów materiałowych do późniejszych po *Krakusie* filmów *Wet za Wet* (1949,

³³ Mechanizm wewnętrznego stelaża z kulkowymi połączeniami elementów ruchomych był stosowany w „Se-Ma-For” Produkcja Filmowa (prywatnym studiu założonym w 1999 r.) jeszcze na początku XXI wieku. Ostatnimi produkcjami były *Piotruś i wilk* (2006, reż. Suzie Templeton) i serial *Parauszek i przyjaciele* (2013–2014, reż. Krzysztof Brzozowski). O łożyskach i kulkach mówił też pracujący w studio od lat 80. Jerzy Podgórski, który zajmował się wytwarzaniem lalek dla różnych reżyserów. Zob. Wywiad z Jerzym Podgórskim przeprowadzony w 2021 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0009, w: Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

³⁴ Tytuł kinowy to *Pan Piórko śni*.

reż. Zenon Wasilewski) i *Sen Urzędnika* (1949, reż. Zenon Wasilewski)³⁵, która zawiera takie pozycje jak: klej, mąka, dykta, deski, śruby, glaspapier, farby, emalie, lakiery, terpentyna, szkło, воск, glina, plastelina, grafit, proszek, drut, nici, papier, ołówki, szmaty do ubierania lalek, wata, gaza, korale, mosiądz, kulki stalowe, krochmal, trykotaż, tiul, szpilki, pluskiewki, kreda, piasek, zamsz, kawałki skóry³⁶.

Wasilewski pracował w studiu dwadzieścia jeden lat, w tym czasie tworząc lub współtworząc lalki różnymi technikami. Tę różnorodność pokazuje na przykład lalka gospodyni ze wspomnianego już filmu *5 minut dla zdrowia* (1957, reż. Zenon Wasilewski). Jest to film, do którego Wasilewski samodzielnie przygotował scenariusz, projekty plastyczne lalek, jak i same lalki³⁷, mimo że mógł wykorzystać znane już sobie konstrukcje.



II. 8. Lalka do filmu *5 minut dla zdrowia* (1957, reż. Zenon Wasilewski)
Zbiory Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, fot. Nena Stańczuk

Lalka gospodyni nie posiada takich jak król Krakus ruchomych, kulkowych stawów³⁸. Możliwości ruchu zapewnia w jej przypadku giętki drut. Nie została też wyposażona w ruchomą mimikę, podobnie jak pozostali bohaterowie filmu – Pan Niteczka i kot. Konstrukcja gospodyni wykonana jest z drutu obciągniętego materiałem, a pozostałe elementy to sklejka drewniana i widoczne na zdjęciach części metalowe³⁹.

³⁵ Podobne pozycje wypisał w wyposażeniu pracowni lalkarskiej pod nazwą „instrumenty” Potocki. Lista materiałów umieszczona w *Projekcie zorganizowania Oddziału filmu kukiełkowego przy Wytwórni Filmowej W. P.* z 4 kwietnia 1945 roku. Zob. Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4, poz. 8.

³⁶ Zob. Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, *5 minut dla zdrowia*, dz. cyt.

³⁷ W scenariuszu wachlarz jej ruchów jest skromny, postać jest drugoplanowa. Zob. tamże.

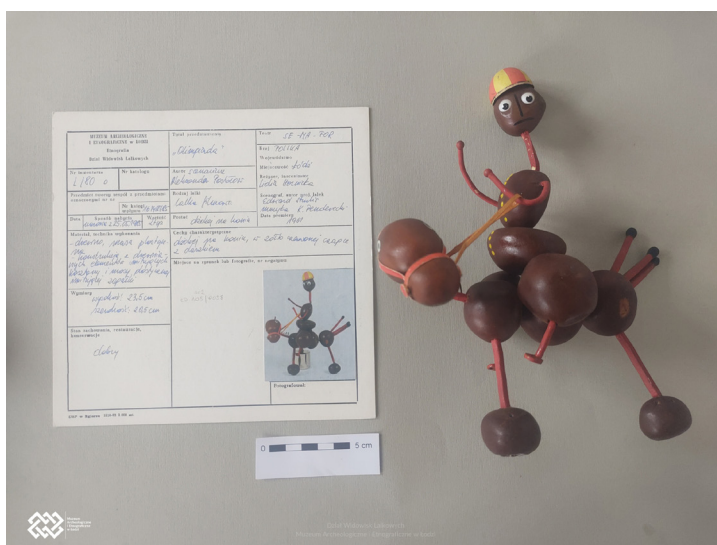
³⁸ Informacje znajdują się na karcie obiektu z dnia 25.02.1987, opracowanej przez pracowniczkę Działu Widowisk Lalkowych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi – Bożenę Nowicką.

³⁹ Zbiory Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.



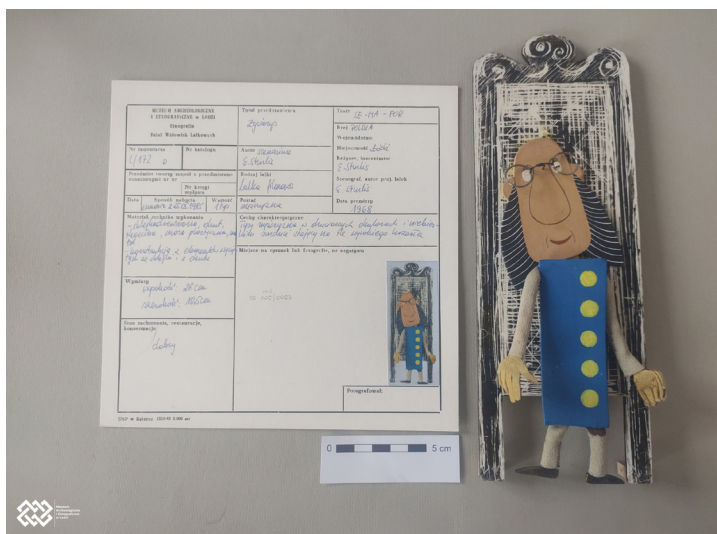
II. 9. Lalka do filmu *5 minut dla zdrowia* (1957, reż. Zenon Wasilewski)
Zbiory Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, fot. Nena Stańczuk

Dużą różnorodnością zastosowanych technik wykazują się też obiekty tworzone na potrzeby produkcji realizowanych przez Edwarda Sturlisa, czy Lidię Hornicką. Uwidaczniają to przykłady *Olimpiady* (1961, reż. Lidia Hornicka) i *Życiorysu* (1971, reż. Edward Sturlis)⁴⁰.

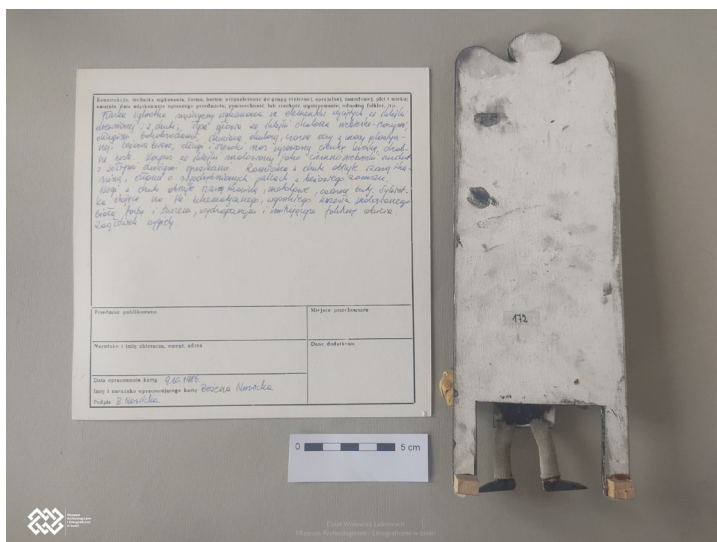


II. 10. Lalka do filmu *Olimpiada* (1961, reż. Lidia Hornicka)
Zbiory Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, fot. Nena Stańczuk

⁴⁰ Analiza z 1965 roku, Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, sygn. 19430, karton 39_19430_25.



II. 11. Lalka do filmu *Życiorys* (1971, reż. Edward Sturlis)
Zbiory Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, fot. Nena Stańczuk



II. 12. Lalka do filmu *Życiorys* (1971, reż. Edward Sturlis)
Zbiory Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, fot. Nena Stańczuk

Każda z kukiełek jest inna: bohater z *Olimpiady* stanowi przykład animacji materiałów imitujących kasztany; z kolei lalka z *Życiorysu* jest półpłaska, wykonana ze sklejk i dodatkowo przytwierdzona do tła.

W 1962 r. pojawia się informacja o planowanym wprowadzeniu w studiu procesu technologicznego pozwalającego na tworzenie lalek z gum piankowych. W tym roku zostaje też zrealizowany po raz pierwszy lalkowy film animowany w technice panoramicznej – *Co wiemy o Popielu* (1963, reż. Janina Hartwig)⁴¹. W 1965 r. studio planuje z kolei uruchomić pracownię tworzyw sztucznych, co pozwoli na: tworzenie dekoracji z żywic polistyrenowych i epoksydowych⁴². Ostatecznie stanowisko do przetwarzania tworzyw sztucznych zostaje uruchomione w studiu w 1968 r.⁴³. Jednak mimo braku specjalnej pracowni do tego czasu w „Se-Ma-Forze” powstało już kilka animacji lalkowych, w których do produkcji obiektów zastosowano tworzywa sztuczne. Były to: *Kwartecik* (1965, reż. Edward Sturlis), w którym lalki zostały wykonane z tworzyw sztucznych; *Świat w operze*⁴⁴ i *Schody* (1968, reż. Stefan Szchabenbeck).



II. 13. Lalki do filmu *Kwartecik* (1965, reż. Edward Sturlis)
Muzeum Kinematografii w Łodzi, fot. Marzanna Gumińska

⁴¹ Tamże.

⁴² *Analiza z 1968 roku*, Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, sygn. 19430, karton 39_19430_26.

⁴³ Zdjęcia pochodzą ze zbiorów Muzeum Kinematografii w Łodzi.

⁴⁴ Była to nagroda w ramach programu wynalazczości. Zob. *Analiza z 1968 roku*, dz. cyt.



II. 14. Lalka do filmu *Świat w operze* (1966, reż. Jerzy Kotowski)
Muzeum Kinematografii w Łodzi, fot. Marzanna Gumińska

Przy ostatnim tytule zatrzymamy się nieco dłużej, ponieważ udało się nam pozyskać informacje od reżysera na temat procesu wytworzenia lalek do tego filmu. W 1968 r. Stefan Schabenbeck i Józef Łobaszewski otrzymują wynagrodzenie za zastosowanie tworzyw lateksowych w modelowaniu lalek⁴⁵. W wywiadzie Schabenbeck stwierdza jednak, iż samodzielnie wykonał prototyp lalki, który później przekazał do powielenia technikom w studiu. Materiał – spieniony lateks – pozyskał od fabryki materacy gumowych. Reżyserowi zależało na stworzeniu gładkiego, bardzo plastycznego obiektu na wzór postaci ludzkiej, ale bez szczegółów. Takie bowiem miał założenia w swojej eksplikacji reżyserskiej. Lateks wlewał do dwuczęściowej formy, w której był umieszczony druczany szkielet. Nie zawierał on kulkowych mechanizmów w stawach, ponieważ nie byłoby do nich dostępu przez spieniony lateks pokrywający drut. W ten sposób powstały cztery lalki. Ostatecznie odlewy zostały dodatkowo pokryte materiałem w celu zatrzymania procesu kruszenia się spienionego lateksu. Każda z lalek posiadała w stopach miejsce na bolce – igły gramofonowe, które utrzymywały ją w podłożu⁴⁶. Był to pierwszy i ostatni film reżysera wykonany w technice lalkowej.

⁴⁵ Wywiad ze Stefanem Schabenbeckiem przeprowadzony w 2022 i 2023 roku, ASAFGŁ, sygnatura SMFF_0029, Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from "Se-Ma-For" Studio of Small Film Forms in Łódź (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081> i wywiad ze Stefanem Schabenbeckiem przeprowadzony przez Agatę Hofelmajer-Roś i Szymona Szula w dniu 27 listopada 2023.

⁴⁶ J. Giżycki, *Droga do filmu animowanego. Mówi Stefan Schabenbeck*, „Kino” 1969, nr 6, s. 41–45.

Okazało się bowiem, że technologia, którą zastosował, nie dała mu oczekiwanego rezultatu. Jak sam mówił: „Niełatwo poddawała się animacji lalka o miękkiej »cielesnej« budowie”⁴⁷ – była ona zbyt plastyczna. Druczany szkielet nie był na tyle stabilny, by umożliwiać precyzyjne, wyostrome ruchy. Uzyskane ruchy były zmiękczone jak w obiektach wykonanych z plasteliny.

Różnorodność stosowanych technik w obrębie twórczości reżyserów Wasilewskiego, Sturlisa, Haupego, Bielińskiej, Schabenbecka wskazuje, że decyzje o tym, jaką techniką zostanie wytworzona lalka, były przez nich podejmowane na bazie opisów postaci i wskazówek co do ich ruchów zawartych w scenariuszach. Reżyserzy eksperymentowali z materiałami do animacji, rozwijając znaną sobie technikę lub też ucząc się nowej na potrzeby „odkrycia” sposobu poruszania się obiektu. Ten sposób pracy dyktowany był modelem produkcji filmów w studiu: najpierw powstawał scenariusz do filmu, a dopiero później przygotowywano do niego lalki. Odejście od tej konwencji miało miejsce tylko wtedy, gdy reżyser pełnił również rolę scenarzysty. W takim przypadku, jak pokazuje przykład Schabenbecka, od samego początku tworzenia filmu lalkę traktowano jako kluczowy element artystycznego wyrazu, dlatego jej wygląd, forma i możliwości ruchowe musiały być zgodne z wcześniej zaplanowanym przesłaniem filmu.

Lalka jako obiekt filmowy

Wyobrażony przez reżysera – na podstawie zapisanych informacji w scenariuszu – obiekt materializuje się jako obiekt filmowy, czyli lalka grająca rolę w oglądanym filmie. Z jednej strony jest to fizyczna postać określona przez materiał, z którego jest wykonana, posiadająca swoje wymiary, strój, kolory, czyli to, co zazwyczaj zostaje zaprojektowane przez współpracującego z reżyserem plastyka. Z drugiej strony ta fizyczna postać odgrywa rolę, kształtuje znaczenia, opowiada sobą historię. To, jak zagra na ekranie, zależy od połączenia wizji reżysera i umiającego zagrać lalką animatora. Wraz ze szkieletem lalki Potocki wymyślił orientator, czyli przyrząd służący do wyznaczania toru ruchu animowanej postaci⁴⁸. Reżyser zdawał sobie sprawę, że odwzorowanie zaplanowanego ruchu jest kluczowe dla prawidłowego, czyli zgodnego ze scenariuszem, odegrania roli przez lalkę. Jak ważna była dla niego precyzja ruchu i jakie trudności

⁴⁷ Urządzenie to wraz ze szkieletem lalki znajduje się na liście samodzielnie wykonanych przez Potockiego wynalazków zgłoszonych w 1946 roku w *Podaniu* z 11 września 1946 roku, kierowanym do Wytwórni Filmowej w Łodzi. Wynalazek ten został przez Potockiego wyceniony na kwotę 1000 złotych. Zob. Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4, poz. 6.

⁴⁸ M. Chybowska, *Kukiełkowe kłopoty. Jak powstają najmniejsze gwiazdy ekranu*, „Gazeta Filmowców” 1947, nr 2(3), s. 2.

generowało jej utrzymanie podczas pracy na planie z lalką, uzmysławia relacja z planu *Pawła i Gawła*, przygotowana przez Marię Chybowską, asystentkę reżysera:

[...] najważniejszym problemem, który rozwiązać musi każdy twórca filmów kukielkowych, jest ruch lalki [...] aby jednak uzyskać płynność ruchów [...] musimy zapoznać się z konstrukcją lalki, gdyż ona jest w głównej mierze gwarancją dobrych wyników [...] skomplikowaną rzeczą jest docieranie kulek w konstrukcji do łożysk, gdyż prawie każdy staw kończyn i korpusu lalki charakteryzuje jemu tylko właściwe tarcie. Aby wyczuć należyte stopień dotarcia łożysk, trzeba mieć dużą rutynę, ale i wówczas wiele czasu poświęca się na próby⁴⁹.

W tej wypowiedzi poruszone zostają dwie kwestie: po pierwsze złożoność pracy, jaką musieli wykonywać animatorzy pracujący z lalkami, po drugie samoświadomość animatorów i reżyserów, że jest to proces trudny, żmudny i wymagający zdobycia nowych umiejętności w okresie samokształcenia podczas pracy na planie. Nie było bowiem w czasie powstawania tego filmu, czyli latach 1946–1947, nikogo, od kogo animatorzy mogliby się uczyć⁵⁰. Chybowska, Potocki i inni twórcy w studiu musieli wymyślać i opracowywać na bieżąco, jak lalki powinny się ruszać. Świadomość złożoności zagadnienia prowadzenia ruchu lalki miał również Wasilewski, który po realizacji filmu *Za króla Krakusa* zdał sobie sprawę, że kontrolowanie ruchu lalki w teatrze i lalki w filmie animowanym znacznie się różni. Na bazie tego spostrzeżenia Wasilewski opracował *Kryteria dla kwalifikacji animatorów filmów lalkowych*, które wskazywały, że to doświadczenie filmowe jest tym, które musi posiadać animator filmu lalkowego. Według dokumentu opracowanego przez Wasilewskiego główny animator powinien ukończyć studia wyższe Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi lub Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, mieć doświadczenie przy realizacji co najmniej dwunastu samodzielnych animacji oraz przynajmniej pięcioletni staż pracy w jednym z przedsiębiorstw kinematografii. Zatem, co potwierdzają wyżej wymienione kryteria, samo doświadczenie pracy z lalką w teatrze nie było wystarczające do uzyskania pracy animatora filmów lalkowych⁵¹.

⁴⁹ P. Sitkiewicz, *Polska szkoła animacji*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 22–50.

⁵⁰ Zob. *Kryteria kwalifikacji animatorów filmów lalkowych*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Zenon Wasilewski. Archiwalia, poz. 140. Dokument w górnym rogu posiada datę 25.10.1961. Nazwa „Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi” powstała w 1958 r. w wyniku połączenia – Wyższej Szkoły Filmowej i Państwowej Wyższej Szkoły Aktorskiej.

⁵¹ Zob. *Lista montażowa filmu Paweł i Gaweł*, dz. cyt.

W celu odniesienia „filozofii ruchu” do lalki jako obiektu filmowego zaprezentujemy dwie analizy. Pierwsza, przeprowadzona dla filmów *Paweł i Gawęł* oraz *5 minut dla zdrowia*, skupi się na opisanie ruchu danych postaci z uwzględnieniem założeń znajdujących się w scenariuszu, a druga – sporządzona dla filmu *Schody* – zostanie oparta na interpretacji reżysera Stefana Schabenbecka.



II. 15. Kadr z filmu *Paweł i Gawęł* (1946, reż. Ryszard Potocki)
Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego



II. 16. Kadr z filmu *Paweł i Gawęł* (1946, reż. Ryszard Potocki)
Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego

Lalka Gawęł ma ruchome oczy, jest antropomorficzna. Podczas oglądania filmu można zaobserwować, że porusza niemal każdą częścią ciała: głową, szyją, korpusem, rękoma, dłońmi. Posiada bardzo dużo elementów ruchomych: stopy, łydki, nogi, łokcie, szyję, talię, klatkę piersiową. Może zatem, zgodnie z zapisem w liście montażowej: „skakać jak

królik lub wywracać koziółki”⁵². Gawęł potrafi też wchodzić po schodach, wykonując przy tym bardzo skomplikowane, angażujące wszystkie kończyny ruchy. Jego szkielet musiał zatem zostać zbudowany z wielu ruchomych elementów, podobnie jak ludzkie stawy, tak by były możliwe do wykonania skomplikowane sekwencje ruchowe.



II. 17. Kadr z filmu *5 minut dla zdrowia* (1959, reż. Zenon Wasilewski)
Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego



II. 18. Kadr z filmu *5 minut dla zdrowia* (1959, reż. Zenon Wasilewski)
Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego

⁵² Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, *5 minut dla zdrowia*, dz. cyt.

Postać Pana Niteczki wygina się, ale w nienaturalny sposób. Nie mamy tutaj – inaczej niż w przypadku Gawła – do czynienia z naśladowaniem „łamania się” stawów niczym u człowieka. Lalka zrobiona jest tak, by postać była w stanie pokazać na ekranie zapisane w scenariuszu typy ruchów: „staje w rozkroku, staje na głowie, przesuwa głowę między nogi, odplątuje nogi z szyi”⁵³. Ta lalka jest też inaczej skonstruowana. Prawdopodobnie ma w sobie druczany stelaż, o wiele bardziej plastyczny niż ten bazowany na ludzkim. Możliwe, że nie występują w niej połączenia kulkowe⁵⁴. Gdy Pan Niteczka staje na rękach, widoczne są we fragmentach filmowych żyłki podtrzymujące lalkę. Najwyraźniej jej ręce nie były na tyle stabilne, by utrzymać ją samodzielnie w tej pozie, stąd dodatkowe wsparcie. Lalka nie ma też ruchomych oczu i ust. Posiadała za to wymienne głowy ukazujące różne emocje, co pokazują przykładowe zdjęcia ze smutną i wesołą twarzą.



II. 19. Kadr z filmu *Schody* (1968, reż. Stefan Schabenbeck)

⁵³ Nie można tego jednoznacznie stwierdzić, gdyż konieczne byłoby wykonanie rozebranie lalki. Gdy analizowana jest lalka w całości nie widać połączeń z wykorzystaniem mechanizmu kulkowego.

⁵⁴ Wywiad ze Stefanem Schabenbeckiem przeprowadzony przez Agatę Hofelmajer-Roś i Szymona Szula w dniu 27 listopada 2023.



II. 20. Kadr z filmu *Schody* (1968, reż. Stefan Schabenbeck)

Lalka Schabenbecka w filmie *Schody* pozbawiona jest jakichkolwiek detali. Ruchy, które wykonuje, to nieustanne wchodzenie po schodach, wymagające zaangażowania wszystkich jej elementów. Reżyser wspomina, że były cztery takie same lalki, ponieważ ich wewnętrzny druczany stelaż łamał się i nie dało się go już naprawić⁵⁵. Postać została wykonana z plastycznego tworzywa sztucznego – pianki do wypełniania materacy. Dzięki temu rozwiązaniu możliwe było uzyskanie ruchów, jakie miałby człowiek, który wspina się po schodach. Wraz z rozwojem akcji bohater słabnie, wycisza się, traci vitalność⁵⁶. Podobnie zachowuje się sama lalka. Zgina się wpół, idzie coraz wolniej, coraz trudniej wchodzi się jej po schodach.

⁵⁵ M. Hendrykowski, *Schody*, „Magazyn Filmowy SFP” 2022, nr 06, s. 70–71.

⁵⁶ Teksty o praktykach tworzenia animacji lalkowej ukazują metody stosowane i wypracowywane przez pojedynczych reżyserów dla pojedynczych filmów. Za każdym razem realizacja animowanego filmu lalkowego jest sumą poprzednich doświadczeń, z których korzysta reżyser na bazie autorskiego wyboru i wprowadzanych przez niego na bieżąco zmian oraz ulepszeń. Każdy film okazuje się pojedynczym przypadkiem, którego nie da się powtórzyć. Zob. A. Gorzdek, *Zapomniana książka. Poza Kadrem. Analiza procesu powstawania filmu lalkowego* [praca doktorska], Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTViT w Łodzi, Łódź 2020; S. Buchan, *The Animated Spectator: Watching the Quay Brothers Worlds* [w:] tejeż, *Animated Worlds*, John Libbey Publishing, London 2006 s. 97–125.

Podsumowanie

W realizowanych w Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” filmach ważne było opracowanie standardowego modelu produkcji, pozwalającego na powtarzanie czynności i skracanie czasu realizacji filmu. Filozofia ożywiania martwych przedmiotów za pomocą technik animacyjnych i eksperymentowanie z materią animowanego obiektu realizowana była w pojedynczych autorskich filmach lalkowych. Za sprawą dostępu do lalek filmowych, dokumentacji towarzyszącej powstawaniu filmów, a także dzięki analizie niedostępnych wcześniej z powodu braku cyfrowej wersji filmów możemy precyzyjnie nakreślić punkt wyjścia dla powojennego filmu lalkowego w Polsce. Stosunek do lalki filmowej Ryszarda Potockiego, Zenona Wasilewskiego, Edwarda Sturlisa oraz Stefana Schabenbecka – zarówno w jej okresie przedfilmowym, jak i filmowym – wskazuje na ogromną świadomość wpływu użytych materiałów, kształtu i technologii wykonania lalki na ostateczny efekt ekranowy. Twórcy filmów lalkowych doskonale zdawali sobie sprawę z tego, że niewidoczne dla oka widza elementy lalki, takie jak wewnętrzny stelaż czy sposoby łączenia elementów w obrębie kukiełki, przekładają się na sposób występowania lalki przed kamerą. Innowacje, które wprowadzali twórcy filmu lalkowego – takie jak orientator do prowadzenia lalki wynaleziony przez Ryszarda Potockiego – miały kluczowe znaczenie dla osiągnięcia płynności ruchu animowanej postaci. Innowacje wprowadzane w procesie tworzenia lalki filmowej oraz świadomy namysł nad sposobami jej obecności przed kamerą filmową tworzyły sposoby pracy z lalką filmową, zwane tutaj konwencjami.

W początkach funkcjonowania studia animacji w Łodzi, każdy reżyser wypracowywał swoją konwencję od zera⁵⁷. Polska animacja po 1945 r. nie dysponowała żadnymi wytycznymi lub modelami w zakresie procesu produkcji filmu animowanego. I właśnie w tym znaczeniu każdy z reżyserów przyjmował pozycję „mavericka”⁵⁸ – artysty, który opracowuje produkcję według własnych zasad, korzystając ze swojego doświadczenia i kapitału kulturowego, a także prowadząc eksperymenty zmierzające do usankcjonowania się konwencji. Próbując przybliżyć konwencję konstruowania lalek w studio, nie pisałyśmy zatem o jednej metodzie, ale o wielu autorskich podejściach do tworzenia i animowania obiektów, które dodatkowo zmieniały się u każdego reżysera pod względem technik i organizacji pracy na planie wraz z jego doświadczeniami zawodowymi i rozwojem.

Konwencje nie były wypracowywane samodzielnie. Każdy z reżyserów pracował z zespołem stworzonym przez liczne osoby zaangażowane w jej powstawanie na różnym poziomie i wnoszące w nią rozliczne elementy. Konwencja w studiu wypracowywana była w zespole kierowanym przez reżysera na zasadzie kumulowania różnych pomysłów pochodzących od różnych osób, więc nie wynikała

⁵⁷ H. Becker, dz. cyt., s. 233.

⁵⁸ H.S. Becker, dz. cyt., s. XXIV i s. 35.

wyłącznie z inwencji pojedynczej osoby. Zasada ta nazywana jest przez Howarda Beckera siecią powiązań pomiędzy osobami ją tworzącymi. Reżyser zatem byłby osobą, która tworzy taką sieć i w obrębie tej sieci wytwarzana jest dana konwencja⁵⁹. Zespoły realizujące filmy tworzyły kooperatywę, w której poszczególni jej członkowie odgrywali różne role. W takim układzie zachodzi też obopólna zależność: reżyser jest postacią organizującą pracę nad filmem i to on dobiera ekipę, ale też umiejętności poszczególnych członków zespołu pozwalają mu na osiągnięcie zamierzonych przez siebie efektów. To nie tylko pojedyncze aktywności twórcy, lecz sumaryczne współdziałanie członków kooperatywy składało się na autorską konwencję filmu lalkowego danego reżysera.

Implementowane w kierowanych przez poszczególnych reżyserów małych zespołach realizatorskich sposoby pracy z lalką filmową przekuwały się w konwencje. Konwencje były udoskonalane przez kolejne pokolenia pracowników studia. Wokół tych konwencji wraz z rozwojem studia zaczął wyrastać świat rzemieślników i specjalistów, generowany przez zwiększone zapotrzebowanie produkcyjne⁶⁰. Razem z liczbą produkowanych filmów lalkowych wzrastała ilość i różnorodność materiałów, z których powstawały obiekty do animacji. Już w 1967 r. w studiu wytwarzano cztery rodzaje konstrukcji lalek o postaci ludzkiej oraz trzy rodzaje konstrukcji lalek zwierząt. Istniało wówczas sześć sposobów modelowania i ubierania lalek i osiem metod wykonania główek⁶¹.

Kolejną ważną kwestią w obszarze techniki lalkowej było rozdzielanie funkcji reżysera, animatora i twórcy lalek. Dowodzą tego zapisy w *Regulaminie grupy produkcyjnej filmów kukiełkowych* mówiące o tym, że to nie reżyser jest odpowiedzialny za konstruowanie lalek. Według wytycznych w dokumencie czynność ta przynależała do różnych stanowisk: kierownika plastycznego, technika kukiełkowego lub ślusarza. Już nie sam reżyser, a specjalnie do tego wyznaczone zespoły zaczęły realizować poszczególne części procesu produkcji animacji lalkowej. W kolejnych latach wymagania na poszczególne stanowiska w pracowni były określane coraz bardziej precyzyjne, na co wskazują szczegółowe wytyczne z 1966 r. dotyczące stanowiska plastyka⁶².

⁵⁹ Zob. Wywiad z Jerzym Podgórskim przeprowadzony w 2021 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0009, w: Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from "Se-Ma-For" Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

⁶⁰ Zarządzenie Dyrektora Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi nr 55 z dnia 27 listopada 1967 r. Zob. Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, sygn. 19430, karton 39_19430_10.

⁶¹ Zarządzenie Dyrektora Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi nr. 54 z dnia grudnia 1966 r. Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, sygn. 19430, karton 39_19430_10.

⁶² Zob. *Kryteria kwalifikacji animatorów filmów lalkowych*. Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Zenon Wasilewski. Archiwalia, poz. 45.

Ta profesjonalizacja była wynikiem podziału obowiązków w ramach przygotowywania elementów do filmu, wymuszonego przez sam proces produkcji, który stawał się coraz bardziej skomplikowany za sprawą rozbudowy scenariuszy, narzucających większą ilość postaci i miejsc akcji, oraz wprowadzenia produkcji seryjnych, które były realizowane równolegle. Ta delegacja zadań była odpowiedzią na wyzwania związane ze zwiększającym się wolumenem produkcji w obszarze animowanych filmów lalkowych.

Konsekwencją zwiększania się wolumenu produkcyjnego studia było zlecenie prac rzemieślniczych innym niż reżyser osobom. W rezultacie spowodowało to profesjonalizację produkcji i wydzielanie się grupy specjalistów nazywanych „lalkarzami”, pracujących w powołanej w tym celu w studio pracowni lalkowej. Należeli do niej między innymi: Eugeniusz Sturlis, Maria Chybowska, Wiesława Armatusowa, Zofia Grott, Janina Formańska, Czesława Kowalska, Wiktoria Bartoszek, Jerzy Podgórski, Bogdan Chudzyński, Mirosław Bartosik oraz niektóre osoby z grupy animatorów nazywanych również asystentami reżysera lub młodszymi animatorami⁶³. Oznaką ustabilizowania się oraz wysokiej reputacji konwencji tworzenia lalek w Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi było angażowanie jego pracowników do produkcji filmów lalkowych nawet po ustaniu ich stosunku pracy ze studiem. Jest to przykład Jerzego Podgórskiego, zatrudnionego do produkcji skomplikowanych lalek do nagrodzonego Oscarem filmu *Piotruś i wilk* (reż. Suzie Templeton, 2006).

Bibliografia

- Adamczak Marcin, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Beck Jerry, *Sztuka animacji: od ołówka do piksela: historia filmu animowanego*, przeł. E. Romkowska, A. Kołodyński, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006.
- Becker Howard Saul, *Art Worlds*, wyd. 2, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008.
- Buchan Suzanne, *The Animated Spectator: Watching the Quay Brothers Worlds*, [w:] S. Buchan, *Animated Worlds*, John Libbey Publishing, London 2006.

⁶³ Wspomina o tym w wywiadzie Teresa Puchowska-Sturlis: „Eugeniusz Sturlis, to jest brat Edika, który pracował cały czas tam (w studio – przyp. AHR) jako lalkarz i przede wszystkim robił konstrukcje lalek”. Wywiad z Teresą Puchowską-Sturlis przeprowadzony w 2021 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0017, w: Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

- Ciszewska Ewa, *Materialne warunki wytwarzania konwencji filmu lalkowego w Polsce. Działalność Ryszarda Potockiego i Zenona Wasilewskiego w latach 1945–1950 jako architektów Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filмотeki Narodowej” 2023, nr 4, s. 6–31. <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.4.01> [dostęp: 01.12.2024].
- Ciszewska Ewa, Hofelmajer-Roś Agata, Pabiś-Orzeszyna Michał, Szul Szymon, *Społeczne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.
- Ciszewska Ewa, Skopal Pavel, Večeřa Michal, *Urbanized Functionality in the Production of Animated Films: Czechoslovak and Polish Film Studios, 1945–1960*, „JCMS – Journal of Cinema and Media Studies” 2025, w druku.
- Chybowska Maria, *Kukielkowe kłopoty. Jak powstają najmniejsze gwiazdy ekranu*, „Gazeta Filmowców” 1947, nr 2(3).
- Giżycki Jerzy, *Droga do filmu animowanego. Mówi Stefan Schabenbeck*, „Kino” 1969, nr 6, s. 41–45.
- Gorządek Agata, *Zapomniana książka. Poza Kadrem. Analiza procesu powstawania filmu lalkowego* [praca doktorska], Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTViT w Łodzi, Łódź 2020.
- Hasło Jerzy Zaruba na portalu <https://culture.pl> [dostęp: 22.12.2023].
- Hendrykowski Marek, *Schody*, „Magazyn Filmowy SFP” 2022, nr 06, s. 70–71.
- Mask Deirdre, *Adresy. Co mówią nam o tożsamości, statusie i władzy*, przeł. Agnieszka Wilga, Znak Litera Nova, Kraków 2022.
- Oddział Filmów Kukielkowych w nowej siedzibie*, „Film” 1953, nr 20(233).
- Szeplińska-Szymanek Edwarda Mirosława, *Monografia Tuszyna od 1416 do 1966*, Stowarzyszenie „Kocham Tuszyn”, Tuszyn 2022.
- Wells Paul, *Chair Tales: Object and Materiality in Animation*, „Alphaville: Journal of Film and Screen Media”, No. 8, 2014, Loughborough University. <https://doi.org/10.33178/alpha.8.01>
- Will J[...], *W czarodziejskiej pracowni*, „Dziennik Łódzki” 1946, nr 324(511), s. 3.

Archiwalia

- Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, sygn. 19430.
- Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Ryszard Potocki. Archiwalia, sygn. A4.
- Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Zenon Wasilewski. Archiwalia, sygn. A-62.
- Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, *5 minut dla zdrowia*, sygn. Scenariusze i umowy filmów objęte prawem autorskim, 1959.

Zbiory Działu Widowisk Lalkowych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.

Zbiory Muzeum Kinematografii w Łodzi.

Zbiory online – Muzeum Kinematografii w Łodzi, <http://mklonline.wbsi.pl/card/mkl-fa-1098/> [dostęp: 24.12.2023].

Zbiory prywatne Teresy Puchowskiej-Sturlis.

Wywiady

Wywiad z Jerzym Podgórskim przeprowadzony w 2021 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0009, w: Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

Wywiad z Teresą Puchowską-Sturlis przeprowadzony w 2021 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0017, w: Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

Wywiad ze Stefanem Schabenbeckiem przeprowadzony w 2022 i 2023 roku, ASAFGL, sygnatura SMFF_0029, Ewa Ciszewska, Szymon Szul, *Animation workers from “Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/52081>

Wywiad ze Stefanem Schabenbeckiem przeprowadzony przez Agatę Hofelmajer-Roś i Szymona Szula w dniu 27 listopada 2023.

Filmografia

5 minut dla zdrowia, reż. Zenon Wasilewski, Polska 1959.

Co wiemy o Popielu, reż. Janina Hartwig, Polska 1963.

Kocmołuszek, reż. Edward Sturlis, Polska 1955.

Kwartecik, reż. Edward Sturlis, Polska 1965.

Manguar, reż. Edward Sturlis, Polska 1961.

Nowy Guliwer, reż. Aleksander Ptuszko, ZSRR 1935.

Olimpiada, reż. Lidia Hornicka, Polska 1961.

Pan Piórko śni, reż. Zenon Wasilewski, Polska 1949.

Paweł i Gaweł, reż. Ryszard Potocki, Polska 1947.

Piotruś i wilk, reż. Suzie Templeton, Polska, Wielka Brytania 2006.

Pechowy bokser, reż. Zenon Wasilewski, Polska 1946.

Schody, reż. Stefan Schabenbeck, Polska 1968.

Świat w operze, reż. Jerzy Kotowski, Polska 1966.

Wet za Wet, reż. Zenon Wasilewski, Polska 1949.

Za króla Krakusa, reż. Zenon Wasilewski, Polska 1947.

Zmiana warty, reż. Halina Bielińska, Włodzimierz Haupe, Polska 1958.

Życiorys, reż. Edward Sturlis, Polska 1971.

Ewa Ciszewska, adiunktka w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Jej publikacje dotyczą zarządzania dziedzictwem kulturowym w obszarze animacji w Polsce, polsko-czeskiej współpracy filmowej w czasach PRL-u oraz edukacji filmowej w Polsce. Interesuje się historią Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi. Kierowniczka projektu CEUS-UNISONO NCN „Studia animacji filmowej w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47-1990)” nr 2020/02/Y/HS2/00015, realizowanego wspólnie z prof. Pavlem Skopalem, w którym bada środkowoeuropejskie wytwórnie filmów animowanych. Członkini Grupy Badawczej Polska Animacja.

Agata Hofelmajer-Roś, doktorantka w Szkole Doktorskiej w Uniwersytecie Śląskim. Jej badania dotyczą edukacji filmowej w Polsce i Europie, działalności instytucji kultury w zakresie tworzenia kultury filmowej oraz obecności analizy filmowej w działaniach edukacyjnych. Jest stypendystką projektu CEUS-UNISONO NCN „Studia animacji filmowej w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47-1990)” nr 2020/02/Y/HS2/00015. Realizowała staż w Brytyjskim Instytucie Filmowym (2022) oraz była dwukrotną stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2016 i 2019). Prowadzi blog o filmach dla młodego widza: kinodzieci.info

Magdalena Przybysz-Stawska*

 <https://orcid.org/0000-0001-5868-6840>

Agata Walczak-Niewiadomska**

 <https://orcid.org/0000-0002-9292-1805>

Współczesna prasa regionalna na przykładzie województwa łódzkiego: zarys problematyki

Streszczenie

Media regionalne pełnią istotne, z naukowego punktu widzenia, funkcje. Prasa odgrywa w tym przypadku niebagatelną rolę, będąc źródłem informacji nie tylko w kontekście historycznym, ale i współczesnym, stanowiąc odzwierciedlenie zarówno zachodzących przemian w danym regionie, jak i stanowiąc zapis wydarzeń, integrujących jego mieszkańców. W województwie łódzkim ten najstarszy środek masowego przekazu jest prezentowany między innymi przez jeden z pierwszych w skali kraju periodyków, jakim jest „Dziennik Łódzki” (1884–) oraz „Express Ilustrowany” (1923–). Jednak prasa tego obszaru to także pisma wydawane m.in. w Aleksandrowie Łódzkim, Konstantynowie Łódzkim, Pabianicach i Zgierzu. Założeniem autorek artykułu jest przedstawienie palety periodyków wydawanych w regionie i wskazanie na ich zadania. Było to możliwe dzięki uzyskaniu *Wykazu gazet i czasopism wydawanych na terenie woj. łódzkiego za lata 1989–2023*, zestawienia przygotowanego w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Marszałka Józefa

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: magdalena.przybysz-stawska@uni.lodz.pl

** Uniwersytet Łódzki, e-mail: agata.walczak-niewiadomska@uni.lodz.pl



Piłsudskiego w Łodzi. Podstawowymi metodami badawczymi przy opracowaniu wybranego tematu była metoda historyczna, bibliograficzna oraz analiza zawartości prasy i zasobów internetowych. Ostatecznie omówiono 10 pism wydawanych w Łodzi oraz 39 na terenie województwa łódzkiego. Zauważono m.in., że najwięcej tytułów pojawiło się w pierwszej dekadzie po transformacji ustrojowej w Polsce. Czasopisma cechuje duża różnorodność przy jednoczesnej różnej częstotliwości. Większość omówionych pism ukazuje się w wersji drukowanej i równolegle w wersji cyfrowej.

Słowa kluczowe: media regionalne, województwo łódzkie, prasa regionalna

Contemporary Regional Press on the Example of the Łódź Region: An Outline of Issues

Summary

Regional media play significant roles from a scientific perspective. The press is particularly crucial in this regard, serving as a source of information not only in a historical context but also in a contemporary one, reflecting both the transformations occurring within a given region and documenting events that unite its residents. In the Łódź region, this oldest form of mass communication is represented by some of the nation's earliest periodicals, such as "Dziennik Łódzki" (est. 1884) and "Express Ilustrowany" (est. 1923). However, the press in this area also includes publications issued in towns like Aleksandrów Łódzki, Konstantynów Łódzki, Pabianice, and Zgierz. The goal of the article's authors is to present the range of periodicals published in the region and highlight their purposes. This was made possible by accessing a list of newspapers and magazines published in the Łódź region from 1989–2023, compiled by the Józef Piłsudski Regional Public Library in Łódź. The primary research methods used in this study were the historical method, bibliographic method, and content analysis of the press and online resources. In total, 10 periodicals from Łódź and 39 from the Łódź region were analyzed. It was noted, among other things, that the greatest number of new titles emerged in the first decade following Poland's political transformation. The periodicals exhibit great

diversity and vary in publishing frequency. Most of the discussed publications are available in both print and digital formats.

Keywords: regional media, Łódź region, regional press

Media, zarówno tradycyjne, jak i elektroniczne „stały się we współczesnym świecie prawdziwą potęgą. Nazywane niegdyś czwartą władzą, powoli stają się pierwszą władzą, gdyż mogą nie tylko informować o wydarzeniach, ale owe wydarzenia inicjować, inspirować, kreować”¹. To stwierdzenie odnosi się również w dużym stopniu do regionalnych środków masowego przekazu, które dzięki przypisywanym im funkcjom mogą i wpływają na życie swoich odbiorców, kształtując ich opinie i poglądy na tematy ważne dla danej społeczności, informują też mieszkańców danego regionu o tym, co ich bezpośrednio dotyczy lub interesuje. W tym przypadku wiadomości regionalne i lokalne są w centrum zainteresowania takiego medium, a wiadomości ogólnokrajowe bądź międzynarodowe, jakkolwiek w nim istnieją, nie są jednak (poza szczególnymi przypadkami) na pierwszym miejscu. Potrzeby wybranej społeczności, jej problemy, także te związane z życiem codziennym, są w rozmaity sposób podnoszone przez nadawców oraz wydawców regionalnych i w różny sposób omawiane. Z tych i innych powodów stanowią niezwykle interesujący oraz ważny, także z naukowego punktu widzenia, przedmiot badań. Artykuł otwiera cykl planowanych publikacji dotyczących prasy regionu łódzkiego i stanowi rodzaj wprowadzenia w podjętą problematykę. Takie zamierzenie wynika z faktu, iż (jak wykazała wstępna kwerenda) zakres wskazanej problematyki jest bardzo szeroki, co w znacznej mierze jest efektem zróżnicowania typologicznego prasy wydawanej w regionie łódzkim i na jej temat. Celem niniejszego artykułu jest prezentacja najważniejszych zagadnień związanych z tym tematem. W związku z tym, po wprowadzeniu terminologicznym, przedstawiono rys historyczny prasy łódzkiej, podkreślając jej bogactwo i różnorodność, a następnie przywołano przykładowe współczesne tytuły, wydawane w regionie łódzkim, wraz z ich wstępną charakterystyką, z zaznaczeniem najważniejszych informacji formalno-treściowych. Podstawowymi metodami badawczymi przy opracowaniu wybranego tematu była metoda historyczna, bibliograficzna oraz analiza zawartości prasy i zasobów internetowych. Tekst przygotowano na podstawie przeprowadzonej kwerendy, wybranych publikacji cenionych mediologów, prasoznawców i bibliologów, *Wykazu gazet i czasopism wydawanych na terenie woj. łódzkiego za lata 1989–2023* oraz analizy (z autopsji) zawartości reprezentatywnych dla omawianej grupy gazet i czasopism wydawanych w województwa

¹ *Media w Polsce. Pierwsza władza IV RP?*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. [8].

łódzkim. Pomocą służyły również samorządowe strony internetowe poszczególnych miast województwa łódzkiego, strony internetowe gazet i czasopism oraz portale społecznościowe (np. Facebook).

Prasa regionalna w systemie medialnym

Środki masowego przekazu funkcjonują w różnych systemach medialnych, odzwierciedlających ich współzależność z ustrojem politycznym danego państwa. Czynniki ten w znacznym stopniu determinuje zarówno podobieństwa, jak i różnice występujące pomiędzy nimi, pozwalając wyodrębnić i opisać poszczególne modele systemowe. Zagadnienie to jest od wielu lat przedmiotem analiz takich badaczy, jak na przykład Theodor Peterson, Wilbur Schramm² i Frederic Siebert oraz Daniel C. Hallin i Paul Mancini³, a na gruncie polskim m.in. prekursor tej tematyki, Bartłomiej Golka⁴, Bogusława Dobek-Ostrowska⁵, Zbigniew Oniszczyk⁶ czy Beata Ocieпка⁷. Badacze ci zwracają uwagę także na inne (obok paralelizmu politycznego) czynniki wpływające na istnienie danego systemu medialnego, takie jak choćby: zasięg i poziom centralizacji systemów medialnych, ich rozwój i źródła finansowania, profesjonalizm dziennikarski, stopień i charakter interwencji państwa w system medialny oraz (częściowo z tym związany) stopień publicznej regulacji i kontroli⁸. Jednocześnie podkreśla się inne uwarunkowania: rozwój gospodarczy, sytuację polityczną, postęp technologiczny (czynniki zewnętrzne) oraz walkę konkurencyjną, koncentrację własności, innowacje programowe (czynniki wewnętrzne)⁹. Stopień rozwoju systemu mediów masowych jest także wypadkową kondycji gospodarki danego kraju i poziomu „stopy życiowej” jego mieszkańców (niedobór lub dostatek dóbr), charakteru kultury (tradycyjna lub nowoczesna) czy stopnia integracji społecznej

² Fred S. Siebert, T. Peterson, W. Schramm, *Four Theories of the Press: The Authoritarian, Libertarian, Social Responsibility, and Soviet Communist Concepts of What the Press Should Be and Do*, University of Illinois Press, Urbana 1956.

³ D.C. Hallin, P. Mancini, *Systemy medialne. Trzy modele mediów i polityki w ujęciu porównawczym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

⁴ B. Golka, *Demokracja i media*, „Studia Medioznawcze” 2002, nr 1, s. 11–15.

⁵ B. Dobek-Ostrowska, *Polski system medialny na rozdrożu. Media w polityce, polityka w mediach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.

⁶ *Systemy medialne w dobie cyfryzacji. Skala i kierunki przemian*, red. Z. Oniszczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

⁷ B. Ocieпка, *Komunikowanie międzynarodowe*, „Astrum”, Wrocław 2002.

⁸ B. Dobek-Ostrowska, *Polski system medialny...*, Wrocław 2011.

⁹ M. Mrozowski, *Media masowe: władza, rozrywka i biznes*, Oficyna Wydawnicza Aspra-Jr., Warszawa 2001; tegoż, *Przenikanie mediów: ewolucja mediów a przemiany ładu społecznego*, PWN, Warszawa 2020.

(wspólnotowość lub atomizacja). Tak szerokie *spectrum* czynników kształtujących w każdym przypadku model medialny powoduje, że nierzadko trudno jest go jednoznacznie określić. Przyjmuje się jednak, że Polska reprezentuje model rozwoju systemów medialnych określany jako demokratyczny korporacjonizm¹⁰, co oznacza m.in. pluralizm zewnętrzny, rozwiniętą prasę masową, włączanie obywateli w życie polityczne i ewolucję w stronę neutralnej prasy komercyjnej¹¹.

Wszystkie wymienione czynniki i uwarunkowania w mniejszym lub większym stopniu kształtują także rynek mediów regionalnych, stanowiących integralną część całego systemu medialnego¹². W omawianej grupie znajdują się przedstawiciele wszystkich typów i rodzajów mediów (prasa, radio, telewizja, internet; media publiczne, komercyjne, społeczne). W Polsce ten sektor rynku rozwinął się wyraźnie po transformacji ustrojowej w 1989 r. Wraz z upadkiem komunizmu i pojawieniem się obcego kapitału diametralnie zmienił się cały rynek mediów, a przemiany te widoczne były także w odniesieniu do środków masowego przekazu (w tym prasy) o zasięgu regionalnym i lokalnym, znajdując swoje odzwierciedlenie m.in. w nowych wydawniczych inicjatywach lokalnych oraz określeniu funkcji i zadań tych mediów. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, iż badacze nie prezentują jednoznacznego stanowiska związanego z dookreśleniem tego terminu: „[...] bardzo często stosuje się terminy «media regionalne», «media lokalne», nie zawsze precyzując, co owe określenia oznaczają”¹³, w dodatku nierzadko posługują się tymi pojęciami zamiennie. Nie wchodząc w te dygresje, można za podstawowe kryterium przyjąć wskaźnik odnoszący się do zasięgu oddziaływania mediów. Kryterium to wydaje się najbardziej odpowiadać prasie, której zasięg dystrybucji, sprzedaży i czytelnictwa w pewnej mierze dopasowuje się do podziału administracyjnego kraju¹⁴. Tym samym media regionalne to te, „które rozpowszechniane są przez wydawcę we wszystkich powiatach położonych co najmniej w 1 województwie,

10 *Media masowe na świecie: modele systemów medialnych i ich dynamika rozwojowa*, pod red. B. Dobek-Ostrowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.

11 D.C. Hallin, P. Mancini, *Systemy medialne...*, Kraków 2010.

12 Zob. piramida systemu medialnego, np. S. Michalczyk, *Media lokalne w systemie komunikowania. Współczesne tendencje i uwarunkowania rozwojowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 168.

13 A. Szynol, *Media regionalne a lokalne – główne problemy definicyjne*, [w:] *Media a środowisko społeczne. Dylematy teorii i praktyki*. Tom II, Gliwice–Katowice 2011, s. 101.

14 Podział ten zastąpił obowiązujący od 1975 r. dwustopniowy porządek administracyjny kraju na województwa i gminy. Wprowadzony w 1999 r. obejmował: 16 województw, 308 powiatów i 65 miast na prawach powiatu, 2489 gmin (w tym 11 gmin m.st. Warszawy). Podział ten, od chwili jego wprowadzenia, ulega niewielkim modyfikacjom. Według stanu na dz. 1 stycznia 2024 r. podział administracyjny Polski obejmował: 16 województw, 314 powiatów i 66 miast na prawach powiatu, 2477 gmin (w tym 302 gminy miejskie, 711 gmin miejsko-wiejskich i 1464 gminy wiejskie). Zob. *Podział administracyjny Polski*. Główny Urząd Statystyczny, <https://stat.gov.pl>.

ale nie na terenie całego obszaru Rzeczypospolitej Polskiej” (ZKDP, 2010, par. 1, pkt 2a)¹⁵. O tym kryterium, określającym media regionalne, w tym prasę, pisującym ich funkcjonowanie do (co najmniej) jednego województwa pisał także jeden z badaczy tej problematyki, Ryszard Kowalczyk¹⁶. Podobny podział zaproponował Ośrodek Badań Prasoznawczych w Krakowie, dzieląc ten sektor rynku medialnego w Polsce na prasę ponadogólnokrajową, ogólnokrajową, ponadregionalną, regionalną, lokalną oraz sublokalną¹⁷. Zwraca również uwagę spostrzeżenie jednej z badaczek:

Terytorialność – kategoria uwarunkowana antropologicznie – zapewnia poczucie bezpieczeństwa i przynależności, zaliczane do najważniejszych ludzkich potrzeb. Daje podstawę do własnej identyfikacji. Pozwala dostrzec i pielęgnować cechy odróżniające od innych ludzi, umożliwia rozwój poczucia indywidualności i wyjątkowości¹⁸.

Owa terytorialność widoczna jest wyraźnie w przypadku prasy regionalnej, szczególnie w realizowanych przez nią określonych funkcjach, odpowiadając na potrzeby danej społeczności. Funkcja informacyjna, jakkolwiek wspólna dla wszystkich typów prasy, w tym przypadku nabiera szczególnego waloru. Redakcje gazet i czasopism o zasięgu regionalnym informują czytelników przede wszystkim o sprawach, które odnoszą się do danego terytorium, tego, co dzieje się w danym województwie i miastach, leżących w jego granicach. Charakter pewnej „lokalności” ma tu priorytetowe znaczenie. Warto zwrócić uwagę także na funkcję integrującą daną społeczność. Poprzez odpowiedni dobór tematów prasa tego typu tworzy sprzyjające warunki dla procesu integracji miejscowej ludności oraz zacieśniania

gov.pl/statystyka-regionalna/jednostki-terytorialne/podzial-administracyjny-polski/ [dostęp: 26.07.2024].

¹⁵ Z kolei prasa lokalna obejmuje tytuły rozpowszechniane w powiatach położonych na obszarze nie więcej niż jedno województwo. Warto również zaznaczyć, że nie ma zgodności wśród badaczy, jeżeli chodzi o określenie zasięgu oddziaływania mediów regionalnych, ponieważ dla jednych jest to poziom poniżej ogólnokrajowego i powyżej wojewódzkiego, dla drugich są to media działające na poziomie wojewódzkim. Więcej zob.: extension://gphandlahdpffmccakmbngmbjnjiahp/https://wuwr.pl/dzm/article/download/1831/1782/ [dostęp: 26.07.2024].

¹⁶ R. Kowalczyk, *Miejsce i rola mediów lokalnych we współczesnym społeczeństwie informacyjnym (refleksje medioznawcze)*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2011, nr 1, s. 66.

¹⁷ W. Chorążki, *Sytuacja mediów lokalnych w Polsce w III kwartale 2006 roku*, [w:] *Polskie media lokalne na przełomie XX i XXI wieku: historia – teoria – zjawiska*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Kraków 2007, s. 83.

¹⁸ M. Sasin, *Media regionalne a zainteresowania kulturalne młodzieży: studium pedagogiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 68.

więzi między jednostkami i grupami¹⁹. Kwestie, które są w tym celu poruszane, mają za zadanie kreowanie regionalnej tożsamości, a w efekcie integrowanie danej grupy społecznej, przypominając np. o jej korzeniach. Ta funkcja nierzadko łączy się również z funkcją promującą wobec historii czy specyfiki danego regionu. Odnosi się ona do promocji „małej Ojczyzny” (choć, na co należy zwrócić uwagę, tu mówi się w większym stopniu o mediach lokalnych). Przykładem realizowania tej funkcji mogą być materiały, w których przypomina się o historyczności danego miejsca, jego zwyczajach czy obyczajach, zabytkach, miejscach historycznych, warty, by ocalić je od zapomnienia. To również promowanie regionalnej kultury. Autorami są w takich przypadkach nie tylko redaktorzy czy publicyści związani z danym pismem, ale również, co warto podkreślić, inne osoby, np. społecznicy, członkowie towarzystw i organizacji. Nierzadkim gatunkiem występującym na łamach tej prasy są zamawiane artykuły na specjalne okazje, m.in. z okazji jubileuszu danego miasta. Częściowo wynika z tej funkcji kolejna, reklamowo-ogłoszeniowa. Związana jest ona z promocją regionalnego biznesu, przedsiębiorczości i usług świadczonych przez firmy, działające na terenie danego województwa. Łamy prasy regionalnej otwarte są zwłaszcza dla podmiotów lokalnego życia publicznego, takich jak miejscowe przedsiębiorstwa, fundacje i organizacje czy władze samorządowe. Nie można pominąć także innych funkcji prasy regionalnej, do których należy funkcja opiniotwórcza i kontrolna. W pierwszym przypadku oznacza to obowiązek tworzenia przestrzeni publicznej dla wymiany poglądów (np. debaty czy konferencje), możliwości prezentowania rozmaitych opinii dotyczących miejscowej rzeczywistości społecznej. W drugim monitorowanie działań regionalnych (i lokalnych) władz, pisanie o działaniach podejmowanych na przykład przez władze samorządowe. Kolejne funkcje to: motywacyjna, organizacyjna, rozrywkowa²⁰ i socjalno-wychowawcza.

Reasumując, można stwierdzić, że prasa regionalna to gazety i czasopisma obejmujące swoim zasięgiem przynajmniej jedno województwo, zazwyczaj mające charakter regionalistyczny, związane z danym obszarem również pod względem etnograficznym. To także pisma realizujące określone, wymienione wyżej funkcje i wynikające z nich zadania. Jeden z przywołanych wcześniej badaczy, R. Kowalczyk, określił ten typ prasy jako: „[...] środek przekazu, którego istotą jest skupienie zainteresowania na problematyce historycznej, etnograficzno-folklorystycznej, kulturalno-literackiej oraz organizacji życia społeczno-kulturalnego,

19 T. Gałka, *Miedzy prasą ogólnopolską a lokalną. Dzienniki regionalne w polskim systemie medialnym* [online], [w:] eRika, <https://repozytorium.ka.edu.pl/items/7171fbb2-589e-45a1-859c-721be88a6637> [dostęp: 24.07.2024].

20 S. Michalczyk, *Media lokalne w systemie komunikowania: współczesne tendencje i uwarunkowania rozwojowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 168.

a jego wyrazem jest inicjatywa i działalność stowarzyszeń regionalistycznych”²¹. Prasa regionalna dostarcza informacji mieszkańcom danego regionu, pełni ważną rolę w budowaniu tożsamości regionalnej i integrowaniu społeczności regionalnej. Wydawcami tej prasy, obok koncernów multimedialnych, są również lokalni przedsiębiorcy, instytucje publiczne, samorządy²².

Prasa każdego regionu w Polsce posiada swoją historię i specyfikę, determinowaną różnymi, wspomnianymi wcześniej czynnikami. Łódź, „miasto czterech kultur”, również może poszczycić się zróżnicowaną, wartościową prasą, sięgającą swoimi korzeniami XIX wieku.

Łódź jako miasto wojewódzkie

„Rozwój opinii publicznej stanowi jeden z dowodów dojrzałości życia publicznego w każdym ośrodku aspirującym do rangi wielkiego miasta. Podobnie jak na inne dobra konsumpcyjne, również i na słowo drukowane musi wystąpić odpowiedni popyt”²³. Pierwsze wzmianki o Łodzi odnaleźć można w dokumencie pochodzącym z 1337 r., ale, jak podają historycy, prawdopodobnie osada ta istniała wcześniej²⁴. Inicjatywę założenia miasta podjęła kapituła włocławska, która w 1414 r. wystawiła we Włocławku wstępny dokument lokacyjny. Dziewięć lat później, w 1423 r., Władysław Jagiełło nadał wsi Łodzi prawa miejskie. Odtąd historia tej początkowo małej wsi, leżącej w granicach księstwa łęczyckiego, jest pełna wydarzeń historycznych. W pierwszym okresie swego istnienia miasteczko rolnicze, w drugiej połowie XIX w. stało się miastem przemysłowym, kojarzonym z wielkimi fabrykami rodziny Geyerów, Grohmanów, Poznańskich, Scheiblerów, Biedermannów, przekształcając się w miasto wielonarodowościowe: obok Polaków, mieszkali tu bowiem Rosjanie, Niemcy i Żydzi. Czasy rozbiorów, powstań, obydwu wojen światowych, strajków i demonstracji pozostawiły w dziejach Łodzi swoje miejsca pamięci. Współcześnie jest to miasto nie tylko filmowe, ale i akademickie, będące siedzibą władz województwa (9. w Polsce pod względem wielkości i 6. pod względem liczby ludności²⁵)

²¹ R. Kowalczyk, *O mediach regionalnych, regionie i regionalizmie*, Wydawnictwo Silva Rerum, Poznań 2015.

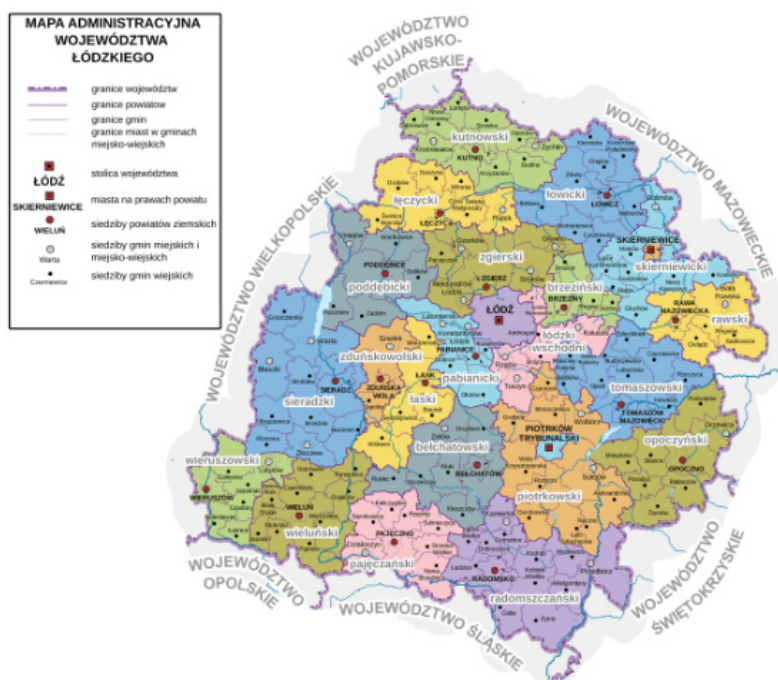
²² R. Kowalczyk, *Miejsce i rola mediów lokalnych...*, s. 65–80.

²³ K. Śmiechowski, *Kultura elit i kultura masowa w mieście przemysłowym*, [w:] Łódź. Historia miasta poprzez wieki. T. 2: 1820–1914, pod red. J. Kity, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023, s. 575.

²⁴ T. Nowak, A. Szymczakowa, *Najstarsze dzieje Łodzi*, [w:] Łódź. Historia miasta poprzez wieki, T. 1: do 1820 roku, pod red. T. Grabarczyka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023, s. 85.

²⁵ Zob. *Województwo łódzkie*. [Lodzkie.pl](https://www.lodzkie.pl/poryby/wojew%C3%B3dztwo-%C5%82%C3%B3dskie#:~:text=Wojew%C3%B3dztwo%20%C5%81%C3%B3dskie%20), <https://www.lodzkie.pl/poryby/wojew%C3%B3dztwo-%C5%82%C3%B3dskie#:~:text=Wojew%C3%B3dztwo%20%C5%81%C3%B3dskie%20>

o powierzchni 18 218, 95 km². To także strefa kultury, nauki, sztuki, innowacyjnego biznesu i turystyki. W województwie łódzkim znajdują się 52 miasta; poza Łodzią to m.in.²⁶ Piotrków Trybunalski, Radomsko, Sieradz, Skierniewice, Tomaszów Mazowiecki, Zgierz. Z uwagi na temat artykułu należy również wymienić Aleksandrow Łódzki, Konstantynów Łódzki i Pabianice.



Zdjęcie 1. Mapa administracyjna województwa łódzkiego [2023 r.]

Źródło: <https://www.gov.pl/web/ksng/podzial-administracyjny-polski>

Łódź pozostaje nadal miejscem nie do końca odkrytym, z bogatą i zróżnicowaną prasą, której początki sięgają lat sześćdziesiątych XIX w., kiedy Jan Petersilge (1830–1905, przedsiębiorca, drukarz i wydawca) podjął próbę wydawania pierwszej gazety. Jego starania przyniosły efekt i tak 2 grudnia 1863 r. ukazał się pierwszy numer dwujęzycznego (polsko-niemieckiego) pisma „Łódzkie Ogłoszenia – Łódźer Anzeiger”. Tytuł, początkowo o objętości czterech stron (na których drukowano rozporządzenia władz i ogłoszenia), ukazywał się najpierw dwa, później trzy razy w tygodniu. W 1863 r. jego średni nakład liczył około 300 egzemplarzy. Pierwsza

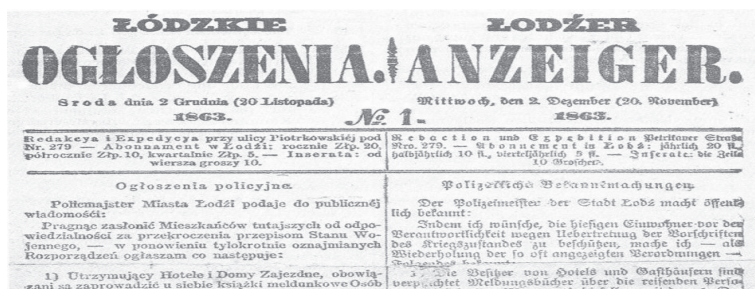
Wojew% C3%B3dztwo% 20C5% 82C3%B3dzkie% 20zajmuje% 209% 20pozycj% C4% 99% 20w, Najwi% C4% 99kszym% 20i% 20dominuj% C4% 85cym% 20w% 20regionie% 20miastem% 20jest% 20C5% 81C3%B3dC5% BA [dostęp: 24.07.2024].

²⁶ Zachowano kolejność według wielkości obszaru poszczególnych miast.

siedziba redakcji i ekspedycji znajdowała się Łodzi, przy ul. Piotrkowskiej 11, zaś w latach 1893–1896 przy ul. Piotrkowskiej 86. Co ciekawe, w latach 1865–1867 właściciele domów w Łodzi mieli obowiązek prenumeraty tego pisma.



Zdjęcie 2. Jan Petersilge



Zdjęcie 3. „Łódzkie Ogłoszenia – Łódzer Anzeiger” (1863, nr 1)

Źródła do zdjęć 2–3: Historia Łodzi. Jakie były początki lokalnej prasy?

Źródło: Finansowana przez fabrykantów: historia pierwszej łódzkiej gazety – Lodzer Zeitung – lodz.one

Od Łódzkich Ogłoszeń po Dziennik Łódzki. Galeria zdjęć: 2/5: ŁÓDŹ.PL (lodz.pl)

W 1865 r. gazeta zmieniła tytuł na „Lodzer Zeitung” i stała się pismem wyłącznie niemieckim, ale „[...] zmierzała w kierunku nowoczesnego [...] dziennika lokalnego”²⁷. Z uwagi na zabory prasa w Łodzi nie miała możliwości rozwoju, jednak wydawane były także inne, poza wymienionym, tytuły, m.in. „Rozwój. Dziennik polityczny, społeczny i literacki” (1887), „Goniec łódzki. Dziennik polityczny, społeczny i literacki” (1899–1919, z. tyt.: „Nowy Kurier Łódzki”), „Hasło Brześcia”

²⁷ K. Śmiechowski, *Kultura elit...*, s. 576.

(1917–1931). Z innych łódzkich inicjatyw prasowych warto przywołać również przykład periodyku naukowego: „Czasopismo Lekarskie” (1899–1908). Na jego łamach odnaleźć można było publikacje „[...] cenionych łódzkich lekarzy, którzy dzięki pracy w przemysłowym mieście zyskiwali kompetencje czyniące z nich wybitnych specjalistów w zakresie chirurgii ogólnej, medycyny pracy itp.”²⁸. O dużym różnicowaniu prasy łódzkiej tamtego okresu świadczy również inicjatywa wydawnicza w postaci tygodnika humorystycznego „Śmiech” (1912), którego twórcy przyczynili się do powołania pierwszego łódzkiego kabaretu Bi-Ba-Bo²⁹.

Jednak kamieniem milowym w historii prasy łódzkiej był rok 1883. Ukazał się wtedy pierwszy numer „Dziennika Łódzkiego: pisma przemysłowego, handlowego i literackiego”. Tytuł zmieniono w 1919 r. na „Dziennik Łódzki” (w l. 1931–1932: „Dziennik Łódzki. Niezależne pismo poranne”; w l. 1931–1939: „Ilustrowany Dziennik Łódzki”, w l. 1945–1980: „Dziennik Popularny”, od 1989 r.: „Dziennik Łódzki”). Pierwszym wydawcą pisma był dziennikarz, działacz społeczny, Zdzisław Kułakowski, zaś pierwszym redaktorem naczelnym został publicysta, były współpracownik „Gazety Łódzkiej” Henryk Elzenberg. Tytuł uzyskał wsparcie finansowe ze strony Edwarda Herbsta (dyrektora zakładów należących do Karola Scheiblera). Pierwsza siedziba redakcji mieściła się w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 17. Początkowo objętość pisma wynosiła średnio cztery strony, na których drukowano informacje dotyczące zatrudnienia, budownictwa, problemów mieszkaniowych, ale także podejmowano problem równouprawnienia kobiet i podkreślano znaczenie wykształcenia oraz znajomości języków obcych i literatury, co w czasach zaborów nabierało specjalnego znaczenia.

Drugim ważnym tytułem w historii prasy łódzkiej jest „Express Ilustrowany”. Jego pierwszy numer ukazał się 2 sierpnia 1923 r. (wtedy jako „Express Wieczorny Ilustrowany”, później „Łódzki Express Ilustrowany”, w następnych latach „Express Ilustrowany”). Założycielami i udziałowcami tego dziennika byli trzej dziennikarze: Leszek Kirkien, Czesław Ołtaszewski i Władysław Polak oraz dwaj przedsiębiorcy: Sergiusz Cynamon i Maurycy Ignacy Poznański. Pierwszym właścicielem tytułu był Koncern Wydawniczy „Republika”. Funkcję pierwszego redaktora naczelnego objął publicysta Władysław Polak. I w tym przypadku pierwsza siedziba redakcji mieściła się w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej, ale przy numerze 49. Średnia objętość pierwszych wydań wynosiła od ośmiu do dziesięciu stron. W 1925 r. nastąpiła zmiana tytułu na „Ilustrowana Republika”. W 1953 r. miało miejsce połączenie „Expressu Ilustrowanego” z „Dziennikiem Łódzkim” (wtedy tytuł: „Łódzki Express Ilustrowany”), ale już w 1956 r. gazeta powróciła do kiosków jako „Express Ilustrowany”.

²⁸ Tamże, s. 585.

²⁹ J. Dunin, *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej. O humorze i satyrze z miasta Łodzi: od Rozbickiego do Tuwima*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.



Zdjęcie 4. „Goniec Łódzki” 1899, nr 27



Zdjęcie 5. „Rozwój” 1887, nr 2



Zdjęcie 6. „Dziennik Łódzki” 1902, nr 59



Zdjęcie 7. „Express Wieczorny i Ilustrowany” 1881, nr 177

Źródła do zdjęć 4-7: <https://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/66451/edition/58591/content>; <https://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/103954/edition/93756>; <https://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1730/edition/1368/cont>; <https://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/21185/edition/17140/content>

Wspomniane wyżej tytuły dały początek współczesnej prasie łódzkiej, a rozwój miast należących do województwa łódzkiego zaowocował także bardzo bogatą ofertą prasową, realizującą funkcje właściwe dla mediów regionalnych.

Współczesna prasa regionu łódzkiego – zarys problematyki

W latach 1989–2023 w województwie łódzkim wydawano ogółem 2014 tytułów prasowych³⁰. W tej grupie znalazły się tytuły zaliczane także do lokalnych i sublokalnych. To periodyki, które ukazywały się (bądź nadal się ukazują) zarówno regularnie (od dziennika po roczniki), jak i nieregularnie, płatne i bezpłatne, wydawane w wersji tradycyjnej, online i w formie łączonej. Znalazły się tu, obok gazet ogólnoinformacyjnych, także czasopisma: naukowe, fachowe, samorządowe, partii politycznych, związkowe, statystyczne, reklamowe, wydawane przez organizacje społeczne, stowarzyszenia regionalne, osoby prywatne, ale również mutacje łódzkich i regionalnych gazet, pisma zakładowe, akademickie, społeczno-kulturalne, szkolne, przedszkolne, parafialne, dzielnicowe, osiedlowe. Nie uwzględniono jednodniówek. Wykaz ten stanowi niezwykle interesującą podstawę badawczą do dalszych analiz, przewidzianych w ramach wspomnianych kolejnych artykułów cyklu. Na potrzeby prezentowanego materiału pominięto prasę sublokalną (w tym szkolną, zakładową i parafialną), a także: samorządową i gminną, czasopisma naukowe, rozrywkowo-kulturalne, sportowe, pisma stowarzyszeń i fundacji, adresowane do rodziców i dzieci, szkolne, akademickie, informatory, firmowe/reklamowe/ogłoszeniowe, branżowe, motoryzacyjne, tytuły, których wydawcą były urzędy pracy, muzea, pisma okolicznościowe, ugrupowań politycznych i związkowe. Uwzględniono tytuły bieżące, aktualnie wydawane (2023 r.), o charakterze ogólnoinformacyjnym. Tym samym wyodrębniono 141 tytułów spełniających te kryteria. Skoncentrowano się na ogólnej charakterystyce reprezentatywnych tytułów w wybranych miastach województwa łódzkiego³¹.

³⁰ Dane w oparciu o *Wykaz gazet i czasopism wydawanych na terenie woj. łódzkiego za lata 1989-2023*, uzyskany z Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi. Wydruk wygenerowano z bazy komputerowej: *System Bibliografii Regionalnej Województwa Łódzkiego*. Część opisów bibliograficznych została sporządzona przez pracowników z bibliotek powiatowych woj. łódzkiego, z którymi wspomniana wyżej Biblioteka współpracuje. Są to tytuły, które ukazywały się bądź ukazują na terenie danego powiatu. W tym miejscu Autorki artykułu składają specjalne podziękowania Pani Joannie Kantyce, Kierownik Działu Zbiorów Regionalnych za okazaną pomoc.

³¹ Ze względu na przyjęte kryteria doboru materiału nie zdecydowano się np. na przywołanie w części głównej artykułu inicjatywy pn. „Nasz Tomaszów. Codzienna gazeta internetowa” – serwis internetowy wraz z profilem na Facebooku. Pomimo nazwy trudno ją zaliczyć do informacyjnych pism lokalnych, biorąc pod uwagę brak ISSN i rekordu w regionalnej bazie wydawnictw ciągłych.

Łódź – miejscem wydawania najstarszego dziennika regionalnego

Łódź kojarzona jest na ogół z dwoma wspomnianymi wyżej tytułami prasowymi, które swoim zasięgiem oddziaływania obejmują niemal całe województwo łódzkie. Jeden z najstarszych polskich dzienników regionalnych, „Dziennik Łódzki”, wydawany od 1884 r., po burzliwych losach, także w okresie PRL, po transformacji ustrojowej i likwidacji RSW „Prasa-Książka-Ruch”, najpierw wydawany przez koncern Roberta Hersanta (1990 r.), następnie przez Polska Press (1994 r.), polską grupę wydawniczą wchodzącą w skład niemieckiego koncernu Verlagsgruppe Passau z oddziałem w Łodzi³². Od 2020 r. tytuł należy do grupy PKN Orlen. W 2000 r. dziennik połączono z inną gazetą regionalną, „Wiadomościami Dnia”³³. W 2007 r. gazeta zmieniła tytuł na „Polska Dziennik Łódzki”; odtąd też w nagłówku strony tytułowej zamieszczano logo obydwu tytułów: „Dziennika Łódzkiego” oraz „Polski The Times”. „Dziennik Łódzki”, logo „Polska The Times”. W 2020 r. Verlagsgruppe Passau sprzedał należące do koncernu tytuły prasowe, w tym „Wiadomości Dnia” i „Express Ilustrowany”. Od 2021 r. redakcją kieruje Mirosław Malinowski (który jest jednocześnie redaktorem naczelnym „Expressu Ilustrowanego”). Ze względu na swoją ogólnodostępność w całym województwie, „Dziennik Łódzki” nabyć i czytać może go każdy, kto jest zainteresowany lokalnymi wiadomościami. Średni nakład tego tytułu w 2020 r. wynosił 21 748 egz., w 2023 r. było to 15 135 egz. Na pierwszej stronie zamieszczane są najważniejsze informacje z regionu, kolejne strony zawierają wiadomości z kraju i świata, na końcowych znajdują się reklamy oraz drobne ogłoszenia, natomiast ostatnią część dziennika przeznaczono na informacje ze świata sportu. W ciągu ostatnich lat proponowano odbiorcom rozmaite działy, które ulegały drobnym modyfikacjom. Wśród nich wymienić można m.in. takie jak³⁴: *Gospodarka*,

32 Strona internetowa: <https://dzienniklodzki.pl/>; Facebook (<https://www.facebook.com/DziennikLodzki>) – 71 tys. obserwujących, 65 tys. polubień; Instagram (@dziennik.lodzki) – 2493 obserwujących, 520 postów; X (@DziennikLodzki) – 4861 obserwujących; YouTube (@DziennikLodzki) – 4,75 tys. subskrybentów, 1614 filmów (stan na 1.08.2024).

33 Warto zaznaczyć, że „Dziennik Łódzki” doczekał się wielu opracowań., zob. np. Z. Gostkowski, „Dziennik Łódzki” w latach 1884–1892. Studium nad powstaniem polskiej opinii społecznej w wielonarodowym mieście fabrycznym, Łódź 1963; J. Walicki, „Dziennik Łódzki: nasze 115-lecie”, Łódź 1999; J. Mikosz, „Dziennik Łódzki” – tradycja i współczesność, Kalisz 2006; J. Konieczna, Zaslugi „Dziennika Łódzkiego” dla upowszechniania polskiej książki w Łodzi w latach 1884–1892, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 1997, t. 7, s. 3–24.; M. Augustyniak, Życie kulturalne i naukowe na łamach „Dziennika łódzkiego” w latach 1945–1953, [w:] *Oblicza współczesnej bibliologii: konteksty i transgresje*, Wydawnictwo SBP, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Warszawa–Łódź 2014, s. 321–333; J. Mikosz, „Dziennik łódzki” w latach 2000–2004, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. [415]–426.

34 Nazwy działów podano w kolejności alfabetycznej. Podobny porządek zachowano dalej, w analogicznych przypadkach.

Kultura, Łódź, Polska i Świat, Społeczeństwo, Styl życia, Zdrowie. Jednocześnie, dzięki różnym dodatkom tematycznym dołączanym do gazety, tytuł trafia do szerszego kręgu odbiorców w różnym wieku oraz o odmiennych zainteresowaniach, np. czytelnikom proponowane są: *Gratka i Motogratka, Zdrowie* (środa), *Telemagazyn* (dodatek z programem telewizyjnym, ukazuje się w piątek), *Magazyn Rodzinny* (sobota) i okazjonalnie: *Kocham Gotowanie* oraz *Kocham Czytać*. Z „Dziennikiem Łódzkim” związanych jest jedenaście redakcji lokalnych, dzięki którym powstają dodatki: „7 Dni” (Bełchatów, Łowicz, Opoczno, Piotrków Trybunalski, Radomsko, Tomaszów Mazowiecki), „Nad Wartą” (Sieradz), „ITS Tygodnik Skierniewicki” (Skierniewice), „Nasz Tygodnik” (Kutno, Łęczyca, Zduńska Wola).

Wiele z nich funkcjonowało początkowo jako niezależne czasopisma. Przykładem jest „ITS Tygodnik Skierniewicki”, od 1994 r. wydawany jako tygodnik społeczno-kulturalny, zaś od 2001 r. jako dodatek lokalny do piątkowego wydania „Dziennika Łódzkiego”. „ITS” jest kolportowany na terenie trzech powiatów: skierniewickiego, łowickiego i rawskiego. Pismo do 2022 r. posiadało stronę internetową (<http://tygodnikits.pl/>); w ostatnim wpisie (z 21 lutego 2022 r.) informowano o braku kontynuacji i przeniesieniu treści na portale <http://skierniewice.naszemiasto.pl>, a także <http://dzienniklodzki.pl>³⁵. Spośród trzech profili, jakie tygodnik posiada w mediach społecznościowych, ten na Facebooku działa nadal prężnie i jest na bieżąco aktualizowany³⁶.



Zdjęcie 8. „Dziennik Łódzki” z dnia 26.10.2021

Źródło: https://www.e-kiosk.pl/numer;374690,dziennik___dzki

³⁵ Zaskakujący może być fakt, że nadal wszelkie odsyłacze, np. z mediów społecznościowych, kierują na wcześniejszą stronę.

³⁶ Facebook (<https://www.facebook.com/TygodnikITS/>) – 10 tys. obserwujących, 9,6 tys. polubień; X (@TygodnikITS) – 19 obserwujących, ale konto było aktywne właściwie tylko w 2014 r.; YouTube (@TygodnikitsPlus) – 1,49 tys. subskrybentów, 71 filmów (ostatni opublikowany w 2016 r.) (stan na 23.07.2024).

Drugim tytułem prasowym, kojarzonym z miastem Juliana Tuwima, jest wspomniany wcześniej „Express Ilustrowany”. Podobnie jak w poprzednim przypadku, w 1991 r. tytuł został wykupiony przez francuski koncern prasowy Roberta Hersanta, zaś po czterech latach gazetę odkupił niemiecki koncern wydawniczy, Verlagsgruppe Passau, a następnie PKN Orlen (zob. wyżej). Dziennik wydawany jest sześć razy w tygodniu (poza niedzielami i świętami); uznawany jest również za rodzaj tabloidu w tej grupie pism³⁷. Czytelnicy mają możliwość odnaleźć interesujące ich treści m.in. w następujących działach: *Kraj, Łódź, Region, Reporter, Rozmaitości, Sport, Świat, Zdrowie*. Regularnie ukazują się dodatki lokalne, pod wspólnym tytułem „Bliżej Ciebie”, w trzech wersjach: Pabianice, powiat łódzki wschodni oraz Zgierz.



Zdjęcie 9. „Express Ilustrowany” z dn. 26.10.2021

Źródło: https://www.e-kiosk.pl/numer,374687,express_ilustrowany

Warto również wspomnieć o innych łódzkich tytułach prasowych.

I tak, interesującą inicjatywą, obrazującą działalność placówek związanych z kulturą, a jednocześnie tytułem stanowiącym przykład regionalnej prasy bezpłatnej, jest „Łódź.pl” (w pełnej wersji z podtytułem „Dla seniora, dla rodzin, dla kochających Łódź”, od drugiego numeru drugi podtytuł „Darmowa gazeta miejska”). Pismo to wydawane jest nieregularnie przez Miejską Bibliotekę Publiczną w Łodzi od 31 maja 2021 r. Redaktor naczelną jest Aleksandra Hac (dziennikarka, do 2015 r. związana z „Gazetą Wyborczą”, następnie rzecznik prasowy Prezydenta Miasta Łodzi, a od lipca 2024 r. dyrektor Biura Promocji Urzędu Miasta Łodzi). Czasopismo dostępne jest w wersji drukowanej i online (<https://lodz.pl/>

³⁷ Strona internetowa: <https://expressilustrowany.pl/>; Facebook (<https://www.facebook.com/Expressilustrowany/>) – 90 tys. obserwujących, 84 tys. polubień; Instagram (@express_ilustrowany – 3049 obserwujących, 480 postów; X (@express_lodz) – 1439 obserwujących (stan na 1.08.2024).

archiwum-wydan/)³⁸. W wersji tradycyjnej znaleźć je można w specjalnych pojemnikach, umieszczonych na niektórych przystankach zbiorowej komunikacji miejskiej na terenie Łodzi oraz w autobusach i tramwajach. W piśmie tym czytelnicy mogą odnaleźć informacje o charakterze lokalnym, zamieszczone w następujących działach: *Aktualności*, *Chwila relaksu*, *Fajne miasto*, *Inwestycje*, *Łodzianie kreują*, *Łodzianie z pasją*, *Łódź dla dzieci*, *Łódź na talerzu*, *Magazyn / Miasto współtworzone*, *Senioradka*, *Sport*, *Temat numeru*, *Weekend w Łodzi*, *Vademecum historii Łodzi*, *Wydarzenia*, *Zdrowie*. Spośród wymienionych działów stałym elementem są *Aktualności*, *Chwila relaksu* oraz *Sport*, pozostałe pojawiają się zgodnie z zapotrzebowaniem redakcji. Na ostatniej stronie, w dziale *Krańcówka*³⁹, zamieszczane są krótkie notatki pod stałymi nazwami rubryk: *Galeria łódzkich kamienic i detali*, *Kartka z kalendarza*, *Kryminalki znad Łódki*, *Łódzka pogodynia*, *Łódzkie gawędy* oraz *Rodzinne miasto*. Każdy numer zamyka się w liczbie szesnastu stron. Sporadycznie wydawany jest też dodatek promocyjny (np. nr 30 [2024] zatytułowany „Rzeki powrócą do miasta”, poświęcony w całości łódzkim rzekom).

Periodyki lokalne regionu łódzkiego

W większości miast województwa łódzkiego wydawane są periodyki zawierające się w analizowanej grupie. I tak na przykład, na terenie Pabianic, po 1989 r. pojawiło się wiele cennych inicjatyw czasopiśmienniczych, spośród których jednak zaledwie dwie funkcjonują niezmiennie od lat dziewięćdziesiątych XX w. Są to: „Nowe Życie Pabianic” i „Życie Pabianic”. Pierwszy z tytułów ukazał się w 1990 r. jako tygodnik, zaś w latach 1995–2011 wydawano weekendowy dodatek „Nowe Życie Pabianic na Niedzielę” (początkowo pt. „Życie Pabianic na Niedzielę”). Decyzją wydawcy (Przedsiębiorstwa Wydawniczego „PAVOX” Sp. z o.o.) po 2011 r. dodatek został zastąpiony przez samodzielny tygodnik „Mój Łask” (od 2018 r. dwutygodnik)⁴⁰. Od 2022 r. pismo wydawane jest przez firmę PressKa Iga Kaleta. Tygodnik posiada swoją stronę internetową (<https://www.nowezyciepabianic.pl/>), na której publikowane są aktualności z miasta, ogłoszenia i materiały promocyjne⁴¹.

³⁸ W 2023 r. do pisma i towarzyszącej mu strony internetowej dołączyła aplikacja Łódź.pl, która zastąpiła aplikację Karta Łodzianina.

³⁹ Warto zwrócić uwagę na specyficzne określenie, charakterystyczne dla gwary łódzkiej.

⁴⁰ M. Hodak, *Czytelnik jako współtwórca lokalnej gazety na przykładzie „Nowego Życia Pabianic”*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3(17), s. 41.

⁴¹ Strona funkcjonuje równolegle z profilem w portalu Facebook (<https://www.facebook.com/NoweZyciePabianic>); profil obserwowany jest przez 10 tys., a polubiony przez 8,8 tys. osób (stan na 12.07.2024).

W 1997 r., dzięki staraniom Agencji Dziennikarzy Sp. z o.o., na pabianickim rynku prasowym pojawiło się drugie z wymienionych pism, „Życie Pabianic”. Tygodnik ten działa w podobnej formule jak wymieniony wcześniej, z wydaniem drukowanym i elektronicznym, stroną internetową (<https://www.zyciepabianic.pl/>), obecny jest też w mediach społecznościowych⁴². Poza wskazanymi czasopismami, na terenie Pabianic ukazywały się także inne tytuły, w kategorii informacyjnych, ale były to z reguły inicjatywy efemeryczne bądź kilkuletnie. Wśród przykładów można wymienić m.in. bezpłatną gazetę „Pabianice NaszeMiasto.pl” (2014)⁴³ oraz „Moje Miasto Pabianice” (2008–2012).

Z kolei czasopiśmiennictwo w Tomaszowie Mazowieckim w III Rzeczypospolitej było przedmiotem badań lokalnych historyków⁴⁴. W pierwszej dekadzie XX w. ukazywało się kilka pism społeczno-informacyjnych, m.in. „Echo Tomaszowa” (1993–1996) wraz z kontynuacjami: „Echo” (1996–1999), „Echo Powiatu Tomaszowskiego” (1999–2000), „Echo Powiatu Tomaszowskiego i Opoczyńskiego” (2000–2001), a także „Przegląd Lokalny Famka” (2009–2012). Mimo dużej popularności i dość wysokiego (jak na prasę o takim zasięgu) nakładu, tygodnik musiał ustąpić miejsca innym periodykom, prężnie działającym na rynku prasowym. Wśród nich były m.in. „TiT. Tomaszowski Informator Tygodniowy” i „Tygodnik Opoczyński” (od 1997 r.), obydwa wydawane przez Agencję Wydawniczą PAJ-Press.

„TiT” wiezie w tym przypadku prym, biorąc pod uwagę historię tytułu: pierwszy numer wydano bowiem 22 czerwca 1990 r.⁴⁵ Obecnym redaktorem naczelnym jest Andrzej Kucharczyk. Tygodnik wydawany jest co czwartek, w wersji drukowanej i cyfrowej. Posiada aktualizowaną stronę internetową (<https://www.tomaszow-tit.pl/>), na której, poza informacjami bieżącymi z terenu miasta i okolic, znaleźć można dział ogłoszeniowy, a także archiwum numerów sięgające początków 2018 r. Pismo prowadzi też profile w mediach społecznościowych: Facebook i Instagram⁴⁶.

42 Facebook (<https://www.facebook.com/ZyciePabianic>) – 24 tys. obserwujących, 21 tys. polubień; Instagram (<https://www.instagram.com/zyciepabianic/>) – 2589 obserwujących, 249 postów; X (@ZyciePabianic) – 145 obserwujących, konto aktywne w latach 2014–2018; YouTube (@zyciepabianic) – 11,6 tys. subskrybentów, 438 filmów – ostatni opublikowany w 2022 r. (stan na 12.07.2024).

43 Wydanie pabianickie przekształciło się w profil w serwisie Facebook o ograniczonej widzialności (https://www.facebook.com/PabianiceNM/?locale=pl_PL) – 1 tys. obserwujących, 932 polubienia (stan na 12.07.2024).

44 J. Wojniłowicz, *Prasa wydawana w Tomaszowie Mazowieckim w latach 1991–2000*, Tomaszów Mazowiecki 2003.

45 Tamże, s. 15.

46 Facebook (<https://www.facebook.com/tygodnikTIT>) – 14 tys. obserwujących, 11 tys. polubień; Instagram (@tygodniktit) – 207 obserwatorów, 346 posty (stan na 23.07.2024).



Zdjęcie 10. „TiT. Tomaszowski Informator Tygodniowy” 2024, nr 11

Źródło: <https://www.facebook.com/watch/?v=1471655850400443>

Natomiast na terenie Zgierza po 1989 r. wydawanych było wiele czasopism o profilu społeczno-informacyjnych, zarówno finansowanych przez jednostki samorządowe, jak i firmy prywatne. Wśród nich był m.in. „Ilustrowany Tygodnik Zgierski” (1991–2013, wydawany ze środków Prezydenta Miasta Zgierza), „Głos Zgierza” (2011, bezpłatna, wyd. DS Media), „Ale Zgierz” (2012–2016, bezpłatna, wyd. Niezależne Media Lokalne), „Panorama Zgierska” (2015–2016, wyd. Polska Presse Oddział w Łodzi). Obecnie ukazuje się w tym segmencie „Blżej Ciebie”, sobotni dodatek do „Expressu Ilustrowanego”.

W latach dziewięćdziesiątych XX w. w Skierniewicach ukazywało się kilka czasopism o charakterze ogólnoinformacyjnym, m.in. „Wiadomości Skierniewickie” (1984–1993), „Życie Skierniewic” (1994), „Dziennik Skierniewicki” (1994–1996, IV–VI 1997). Pierwsze lata XXI w. przyniosły kolejne propozycje czasopiśmiennicze. Warto wymienić „Puls Skierniewic” (1999–2002) oraz „Biuletyn Informacyjny Skierniewic” (2003–2006). Dwa pisma, powstałe po 1989 r., ukazujące się do dziś [2024 r.]. Są to „Informator Tygodniowy Skierniewic” (jako dodatek lokalny do „Dziennika Łódzkiego”) oraz „Głos Skierniewic i Okolicy”.

„Głos Skierniewic i okolicy” wydawany jako tygodnik społeczno-informacyjny od 1999 r., początkowo przez PPTH „Sprawność” (obecnie Mirbud SA), z siedzibą w Skierniewicach. Redaktorem naczelnym jest Anna Wójcik-Brzezińska. Redakcja dba, aby w każdym wydaniu znalazły się informacje na temat wydarzeń odbywających się na terenie miasta i powiatu. Na łamach periodyku zamieszczane są następujące działy: *Fotoreportaż*, *Kalendarium*, *Kultura*, *Ogłoszenia*, *Prawo i Bezprawie*, *Sport*, *Wiadomości*. Kolejne numery oferowane są co czwartek w wersji

drukowanej i elektronicznej. Wydawca ponadto prowadzi portal informacyjny (<http://eglos.pl>) oraz profile w mediach społecznościowych⁴⁷.



Zdjęcie 11. „Głos Skierniewic” 2024, nr 28

Źródło: <https://eglos.pl/gazeta/2192>

Na skierniewickim rynku prasowym można jeszcze odnotować inicjatywę lokalnego biznesmena Andrzeja Malki, który od 2003 r. wydaje bezpłatny tygodnik społeczno-informacyjny „Twój Kurier Regionalny” (redaktor naczelną jest Lucyna Wiewiórska). Jak wynika z podtytułu, pismo obejmuje zasięgiem następujący region: Biała Rawska, Brzeziny, Jeżów, Koluszki, Łowicz, Łyszkowice, Mieszczanów, Rawa Mazowiecka, Skierniewice, Sochaczew, Żyrardów. Nieodpłatny tygodnik zawiera w dużej mierze reklamy, co potwierdza spostrzeżenie, że prasa tego typu pełni funkcję reklamowo-promującą dla podmiotów gospodarczych, firm i lokalnych biznesów. Ponieważ strona internetowa pisma już nie istnieje, wersję elektroniczną (w dużym wyborze i bez wydań bieżących) znajdziemy jedynie na profilu facebookowym, prowadzonym od 2015 r.⁴⁸

W kolejnym mieście województwa łódzkiego, w Łowiczu, w 1990 r. ukazał się pierwszy numer „Nowego Łowiczanina” (podtytuł: „Tygodnik Ziemi Łowickiej”), tygodnika informacyjnego obejmującego swym zasięgiem powiat łowicki, Głowno, Stryków i Sanniki z okolicami. Początkowo periodyk wydawany był przez Komitet Obywatelski „Solidarność”, następnie (od końca lat dziewięćdziesiątych XX w.) przez Oficynę Wydawniczą Nowy Łowiczanin. Inicjatywą wydawcy było stworzenie wydań lokalnych: „Wieści z Głowna i Strykowa” (od 1997 r.), „Tygodnika Żychlińskiego” (2000 r.) oraz „Tygodnika Kutnowskiego” (2003 r.) Pismo

⁴⁷ Facebook (<https://www.facebook.com/GlosSkierniewiciOkolicy/>) – 26 tys. obserwujących, 20 tys. polubień; YouTube (@eglos1898) – 1,29 tys. subskrybentów, 368 filmów – ostatni opublikowany 7 czerwca 2024 r. (stan na 23.07.2024).

⁴⁸ Facebook (<https://www.facebook.com/TwojKurierRegionalny/>) – 1 tys. obserwujących (stan na 23.07.2024).

ukazuje się co czwartek w wersji drukowanej, a równolegle redakcja prowadzi rozbudowany serwis informacyjny (<https://lowiczanie.info/>) wraz z aktualizowanymi na bieżąco profilami w mediach społecznościowych⁴⁹.

W Kutnie i jego okolicach dostępne w sprzedaży są czasopisma informacyjno-społeczne: „Twoja Lokalna Kutna i Okolic” [pis. oryg. – przyp. aut.], „Panorama Kutna” oraz „Powiatowe Życie Kutna”, jak również regionalny dodatek do „Dziennika Łódzkiego”, czyli „Nasz Tygodnik Kutno, Łęczyca”⁵⁰. Pierwsze z wymienionych pism istnieje od 2021 r. i dystrybuowane jest w wersji tradycyjnej, drukowanej. Z kolei „Panorama Kutna” ukazuje się od 2018 r. w wersji papierowej, elektronicznej, a także prowadzony jest serwis informacyjny panoramakutna.pl⁵¹. Trzecie z czasopism wydawane jest od 1999 r. przez firmę For-Press jako bezpłatna „gazeta publicystyczno-promocyjna” [tak brzmi jej podtytuł]. „Powiatowe Życie Kutna” nie dysponuje ani stroną internetową, ani kontami w mediach społecznościowych. Wszystkie trzy łączy zarówno częstotliwość ukazywania się (dwutygodnik), jak i bezpłatny charakter: pisma dostępne są w sklepach, urzędach i instytucjach kulturalnych.

Na terenie Radomska i okolic, poza dodatkiem lokalnym do „Dziennika Łódzkiego” (z podtytułem „Co Nowego?”), funkcjonuje periodyk informacyjny „Gazeta Radomszczańska”. Wcześniej ukazywał się bezpłatny tygodnik „Po Prostu Informacje: lokalny tygodnik informacyjny powiatu radomszczańskiego” (2004–2016), ponadto „Komu i Czemu” (1994–2012) oraz „Między Stronami” (2012–2015)⁵². „Gazeta Radomszczańska” (1992–), pierwsze czasopismo dostępne dla czytelników w Radomsku w III Rzeczypospolitej (obecny wydawca: Mepress), wydawane jest co tydzień w wersji drukowanej, obejmując swoim zasięgiem miasto i powiat radomszczański. Od 2020 r. za miesięczny abonament można nabyć cyfrową wersję wydania papierowego oraz treści dodatkowe. Ze sklepu Google Play można też pobrać aplikację na urządzenia mobilne. Opcja ta jest możliwa za pośrednictwem strony internetowej (<https://radomszczanska.pl/>), która jednocześnie pełni funkcję portalu informacyjnego⁵³. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż w ciągu ostatniej dekady

49 Facebook (<https://www.facebook.com/lowiczanie.info/>) – 30 tys. obserwujących, 23 tys. polubień; Instagram (@lowiczanie_info) – 2665 obserwatorów, 229 postów; YouTube (@nowyowiczanie3868) – 3,2 tys. subskrybentów, 3,3 tys. filmów (stan na 24.07.2024).

50 Do 2019 r. ukazywała się dodatkowo „Gazeta Lokalna Kutna i Regionu”.

51 Facebook (<https://www.facebook.com/panoramakutna/>) – 23 tys. obserwujących, 19 tys. polubień; Instagram (@panoramakutna) – 2207 obserwatorów, 55 postów (stan na 28.07.2024).

52 Więcej na temat dziejów lokalnej prasy w Radomsku: T.A. Nowak, *Z dziejów prasy lokalnej w Radomsku*, „Zeszyty Radomszczańskie. Prace z dziejów Radomska i powiatu radomszczańskiego” 2020, t. XVIII, s. 59–126.

53 Media społecznościowe pisma: Facebook (<https://www.facebook.com/gazetaradomszczanska/>) – 22 tys. obserwujących; Instagram (@gazetaradomszczanska) – 104 obserwatorów, 51 postów; X (@radomszczanska) – 308 obserwujących; YouTube (@gazetaradomszczanska3684) – 307 subskrybentów, 275 filmów (stan na 31.07.2024).

„Gazeta Radomszczańska” zdobywała kilkakrotnie nagrody główne w konkursie SGL [Stowarzyszenia Gazet Lokalnych] Local Press.



Zdjęcie 12. „Gazeta Radomszczańska” 2024, nr 30

Źródło: <https://radomszczańska.pl/gazeta>

Należy również wspomnieć o periodykach wydawanych w Aleksandrowie Łódzkim. Tu reprezentatywnym tytułem jest dwutygodnik „40 i cztery”, z charakterystycznym podtytułem „Piszemy o Was i dla Was”, co podkreśla funkcje przypisane do tego typu prasy. To przykład bezpłatnego informacyjnego periodyku Urzędu Miejskiego w Aleksandrowie Łódzkim. Periodyk ukazuje się od grudnia 1991 r. Pierwszym redaktorem naczelnym był Marek Machwitz. W piśmie, liczącym średnio piętnaście stron, można znaleźć następujące działy: *Aktualności*, *Aleksandrowski Budżet Obywatelski*, *Informacje*, *Ogłoszenia*, *Opinie*, *Pomagamy*, *Sport*, *Trochę kultury*. Biuletyn dostępny jest tylko w wersji elektronicznej ([https://Gazeta „40 i cztery” – Oficjalny serwis internetowy Aleksandrowa Łódzkiego](https://Gazeta_40_i_cztery_oficjalny_serwis_internetowy_Aleksandrowa_Lodzkiego)). Inne pisma, wydawane w Aleksandrowie Łódzkim, to m.in. „Głos sokoła” i „Wiadomości aleksandrowskie”.



Zdjęcie 13. „40 i cztery” 2021, nr 20

Źródło: aleksandrow-lodzki.pl czy: Źródło: Gazeta „40 i cztery” Nr 20, 19 listopada 2021 – Oficjalny serwis internetowy Aleksandrowa Łódzkiego (aleksandrow-lodzki.pl)

Warto również zwrócić uwagę na interesującą, indywidualną inicjatywę Bernarda Cichosza, który od 13 grudnia 1989 r. (data, jak sam pomysłodawca podkreśla, nie była wybrana przypadkowo) wydaje pismo, zatytułowane od numeru tramwaju, łączącego Konstancynów Łódzki z Łodzią: „43Bis. Dziennik Konstancynowa Łódzkiego”. Tytuł aktualnie dostępny jest tylko w wersji internetowej⁵⁴ (<https://www.43bis.media.pl/wiadomosci.html>).



Zdjęcie 14. Strona tytułowa „Wiadomości 43bis” październik/listopad 2003

Źródło: <https://www.43bis.media.pl/wiadomosci.html>

Z kolei w Piotrkowie Trybunalskim wydawany jest m.in. „Tydzień Trybunalski” (1997–).



Zdjęcie 15. Strona tytułowa „Tygodnia Trybunalskiego” 2023, nr 47/48

Źródło: <https://tt.info.pl/>

Należy również zwrócić uwagę na fakt, iż w wielu miejscowościach regionu łódzkiego (np. w Zduńskiej Woli) ukazują się inne periodyki, których charakter

⁵⁴ Więcej, zob. M. Przybysz-Stawska, „Wiadomości – 43 bis” w latach 1989–2014 jako przykład periodyku lokalnego, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2021, nr 3, s. [65]–97.

i zawartość spełnia funkcje realizowane przez czasopisma regionalne. Jednak z uwagi na wymogi objętościowe prezentowanego artykułu, pisma te nie zostaną omówione. Mogą być jednak przedmiotem dalszych badań, w tym analiz porównawczych na gruncie prasy zaliczanej do opisywanej grupy.

Wnioski

Omawiając periodyki regionalne, należy uwzględnić ich specyfikę, wynikającą z charakterystycznych dla nich funkcji, które odróżniają je od prasy ogólnokrajowej. Często duże zróżnicowanie tego typu periodyków wskazuje na szeroki zakres tematu. Przedstawiony powyżej zarys współczesnej łódzkiej regionalnej prasy potwierdza to spostrzeżenie. Pisma wydawane w województwie łódzkim mają nierzadko długą historię, zaś liczba tytułów wydawanych w latach 1989–2023 wskazuje na bogactwo inicjatyw, z których wiele przetrwało do dziś. Należy jednak podkreślić, iż najwięcej tytułów dostępnych było w latach dziewięćdziesiątych XX w., w pierwszej dekadzie po transformacji ustrojowej w Polsce. Wtedy ożywienie całego rynku medialnego, w tym prasowego, zaowocowało szeregiem inicjatyw wydawniczych na szczeblu regionalnym i lokalnym. Całą grupę prezentowanych pism cechuje duża różnorodność przy jednoczesnej różnej częstotliwości (choć dominują czasopisma, w tym tygodniowe bądź nieregularnie wydawane). W wersji drukowanej czytelnicy mają do wyboru pisma płatne i bezpłatne, tytuły opiniotwórcze i tabloidy. Znaczna większość z nich realizuje funkcje prasy regionalnej.

Wyrażna część omówionych pism ukazuje się w wersji drukowanej (zazwyczaj są to tygodniki) i równolegle w wersji cyfrowej. W obecnych czasach można zaobserwować konieczność wyjścia w stronę odbiorców, którzy coraz częściej rezygnują z wydania papierowego i sięgają po wygodne, dostępne np. na urządzeniach mobilnych, numery w formacie PDF. Podobnie uwagę zwraca postępująca konwergencja mediów: w przypadku periodyków zauważalna jest formuła łączenia mediów w celu dotarcia do jak największego grona czytelników (poza wersją papierową wszystkie wspomniane pisma prowadzą stronę internetową, mają też profile w mediach społecznościowych, powielając najczęściej te same treści).

Spośród analizowanych miast regionu łódzkiego kilka z nich nie dysponuje aktualnie autonomicznym periodykiem informacyjnym, a jedynie dodatkiem do wydania łódzkiego pisma (np. Sieradz, Zgierz). Świadczyć to może o trudnej sytuacji finansowej pism niezależnych, które zwłaszcza w ośrodkach lokalnych muszą rywalizować o uwagę czytelników z innymi mediami, ale także z dominującym na rynku koncernem, skupiającym w swoim portfolio większość pism regionalnych z różnych części Polski. W przestrzeni Internetu w ostatnich latach pojawiło się wiele lokalnych portali informacyjnych, nie tylko związanych z istniejącymi już czasopismami, które w dużej mierze zapewne zaspokajają potrzeby informacyjne

mieszkańców. Prasa regionalna to nadal w pewnym sensie *tabula rasa* w wielu obszarach badań. Niezbadane pola wymagają oddzielnej uwagi, analiz i porównań, ujęcia wieloaspektowego, w różnych kontekstach.

Załącznik: tytuły periodyków wymienionych w artykule

ALEKSANDRÓW ŁÓDZKI: „40 i cztery”

GŁÓWNO: „Wieści z Główna i Strykowa”

KONSTANTYNÓW ŁÓDZKI: „43Bis. Dziennik Konstantynowa Łódzkiego”

KUTNO: „Nasz Tygodnik Kutno, Łęczycza” [dodatek do „Dziennika Łódzkiego”]; „Panorama Kutna”; „Powiatowe Życie Kutna”; „Twoja Lokalna Kutna i Okolic”; „Tygodnik Kutnowski”

ŁASK: „Mój Łask”

ŁOWICZ: „Nowy Łowiczanin: Tygodnik Ziemi Łowickiej”

ŁÓDŹ: „Czasopismo Lekarskie”; „Dziennik Łódzki: pismo przemysłowe, handlowe i literackie” („Dziennik Łódzki” → „Dziennik Łódzki. Niezależne pismo poranne” → „Ilustrowany Dziennik Łódzki” → „Dziennik Popularny” → „Dziennik Łódzki” → „Polska. Dziennik Łódzki”); „Express Wieczorny Ilustrowany” („Łódzki Express Ilustrowany” → „Express Ilustrowany” → „Ilustrowana Republika”); „Goniec łódzki. Dziennik polityczny, społeczny i literacki”; „Hasło Brześćcia”; „Łódzkie Ogłoszenia – Łódźer Anzeiger” („Lodzer Zeitung”); „Łódź.pl: Dla seniora, dla rodzin, dla kochających Łódź: darmowa gazeta miejska”; „Rozwój. Dziennik polityczny, społeczny i literacki”; „Śmiech”; „Wiadomości Dnia”

OPOCZNO: „Tygodnik Opoczyński”

PABIANICE: „Moje Miasto Pabianice”; „Nowe Życie Pabianic” („Życie Pabianic na Niedzielę”; „Nowe Życie Pabianic na Niedzielę”); „Pabianice NaszeMiasto.pl”; „Życie Pabianic”

PIOTRKÓW TRYBUNALSKI: „Tydzień Trybunalski”

RADOMSKO: „Gazeta Radomszczańska”; „Komu i Czemu”; „Między Stronami”; „Po Prostu Informacje: lokalny tygodnik informacyjny powiatu radomszczańskiego”

SKIERNIEWICE: „Biuletyn Informacyjny Skierniewic”; „Dziennik Skierniewicki”; „Głos Skierniewic i Okolicy”; „Informator Tygodniowy Skierniewic”; „ITS Tygodnik Skierniewicki”; „Puls Skierniewic”; „Twój Kurier Regionalny”; „Wiadomości Skierniewickie”; „Życie Skierniewic”

TOMASZÓW MAZOWIECKI: „Echo Tomaszowa” („Echo”, „Echo Powiatu Tomaszowskiego”, „Echo Powiatu Tomaszowskiego i Opoczyńskiego”); „Przegląd Lokalny Famka”; „TiT. Tomaszowski Informator Tygodniowy”

ZDUŃSKA WOLA: „Tygodnik Extra”

ZGIERZ: „Ale Zgierz”; „Bliżej Ciebie” (sobotni dodatek do „Expressu Ilustrowanego”); „Głos Zgierza”; „Ilustrowany Tygodnik Zgierski”; „Panorama Zgierska”
 ŻYCHLIN: „Tygodnik Żychliński”

Bibliografia

- Augustyniak Martyna, *Życie kulturalne i naukowe na łamach „Dziennika łódzkiego” w latach 1945–1953*, [w:] *Oblicza współczesnej bibliologii: konteksty i transgresje*, red. G. Czapnik, Z. Gruszka, J. Ladorucki, Wydawnictwo SBP, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Warszawa–Łódź 2014, s. 321–333. <https://doi.org/10.18778/7969-372-6.17>
- Chorążki Włodzimierz, *Sytuacja mediów lokalnych w Polsce w III kwartale 2006 roku*, [w:] *Polskie Media lokalne na przełomie XX i XXI wieku: historia – teoria – zjawiska*, red. nauk. J. Jarowiecki, A. Paszko, W. Marek Kolasa, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Kraków 2007, s. 93–98.
- Dobek-Ostrowska Bogusława, *Polski system medialny na rozdrożu. Media w polityce, polityka w mediach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Dunin Janusz, *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej. O humorze i satyrze z miasta Łodzi: od Rozbickiego do Tuwima*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2010.
- Gałka Tadeusz, *Między prasą ogólnopolską a lokalną. Dzienniki regionalne w polskim systemie medialnym* [online], [w:] eRika, <https://repozytorium.ka.edu.pl/items/7171fbb2-589e-45a1-859c-721be88a6637> [dostęp: 24.07.2024].
- Golka Bartłomiej, *Demokracja i media*, „Studia Medioznawcze” 2002, nr 1, s. 11–15.
- Gostkowski Zygmunt, *„Dziennik Łódzki” w latach 1884–1892. Studium nad powstaniem polskiej opinii społecznej w wielonarodowym mieście fabrycznym*, Łódź 1963.
- Hallin Daniel C., Mancini Paolo, *Systemy medialne. Trzy modele mediów i polityki w ujęciu porównawczym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Hodak Magdalena, *Czytelnik jako współtwórca lokalnej gazety na przykładzie „Nowego Życia Pabianic”*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3(17), s. 40–50. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.17.05>
- Konieczna Jadwiga, *Zasługi „Dziennika Łódzkiego” dla upowszechniania polskiej książki w Łodzi w latach 1884–1892*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 1997, t. 7, s. 3–24.
- Kowalczyk Ryszard, *Miejsce i rola mediów lokalnych we współczesnym społeczeństwie informacyjnym (refleksje medioznawcze)*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne”, 2011, nr 1, s. 65–80. <https://doi.org/10.14746/ssp.2011.1.04>

- Kowalczyk Ryszard, *O mediach regionalnych, regionie i regionalizmie*, Wydawnictwo Silva Rerum, Poznań 2015.
- Media masowe na świecie: modele systemów medialnych i ich dynamika rozwojowa*, pod red. B. Dobek-Ostrowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- Media w Polsce. Pierwsza władza IV RP?*, red. nauk. M. Sokołowski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne Spółka z o.o., Warszawa 2007.
- Michalczyk Stanisław, *Media lokalne w systemie komunikowania. Współczesne tendencje i uwarunkowania rozwojowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.
- Mikosz Joanna, *Charakterystyka rynku prasy łódzkiej. Szkic bibliograficzny*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2018, t. 4, nr 14, s. 63–86. <https://doi.org/10.31648/mkks.2962>
- Mikosz Joanna, „*Dziennik Łódzki*” – *tradycja i współczesność*, Kalisz 2006.
- Mikosz Joanna, „*Dziennik łódzki*” w latach 2000–2004, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. [415]–426.
- Mrozowski Maciej, *Media masowe: władza, rozrywka i biznes*, Oficyna Wydawnicza Aspra-Jr, Warszawa 2001.
- Mrozowski Maciej, *Przenikanie mediów: ewolucja mediów a przemiany ładu społecznego*, PWN, Warszawa 2020.
- Mrozowski Maciej, *System medialny. Struktura i zasady działania*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. E. Chudziński, Z. Bauer, TAIWPN Universitas, Kraków 2010.
- Nowak Tadeusz, Szymczakowa Alicja, *Najstarsze dzieje Łodzi*, [w:] *Łódź. Historia miasta poprzez wieki*. T. 1: *do 1820 roku*, pod red. T. Grabarczyka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.
- Nowak Tomasz, *Z dziejów prasy lokalnej w Radomsku*, „Zeszyty Radomszczańskie. Prace z dziejów Radomska i powiatu radomszczańskiego” 2020, t. XVIII, s. 59–126.
- Ociepka Beata, *Komunikowanie międzynarodowe*, „Astrum”, Wrocław 2002.
- Podział administracyjny Polski. Główny Urząd Statystyczny*, <https://stat.gov.pl/statystyka-regionalna/jednostki-terytorialne/podzial-administracyjny-polski/> [dostęp: 26.07.2024].
- Przybysz-Stawska Magdalena, „*Wiadomości – 43 bis*” w latach 1989–2014 jako przykład periodyku lokalnego, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2021, nr 3, s. [65]–97. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.62.04>
- Siebert Fred S., Peterson Theodor, Schramm Wilbur, *Four Theories of the Press: The Authoritarian, Libertarian, Social Responsibility, and Soviet Communist Concepts of What the Press Should Be and Do*, University of Illinois Press, Urbana 1956.
- Systemy medialne w dobie cyfryzacji. Skala i kierunki przemian*, red. Z. Oniszcuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

Szynol Adam, *Media regionalne a lokalne – główne problemy definicyjne*, [w:] *Media a środowisko społeczne. Dylematy teorii i praktyki*. Tom II, pod red. S. Michalczyka i D. Krawczyka, Gliwice–Katowice 2011, s. 101–125.

Śmiechowski Kamil, *Kultura elit i kultura masowa w mieście przemysłowym*, [w:] *Łódź. Historia miasta poprzez wieki*. T. 2: 1820–1914, pod red. Jarosława Kity, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.

Walicki Jacek, „*Dziennik Łódzki: nasze 115-lecie*”, Łódź 1999.

Województwo łódzkie. *Lodzkie.pl*, <https://www.lodzkie.pl/poryby/wojew%C3%B3dztwo-%C5%82%C3%B3dskie#:~:text=Wojew%C3%B3dztwo%20%C5%81%C3%B3dskie%20Wojew%C3%B3dztwo%20%C5%82%C3%B3dskie%20zajmuje%209%20pozycj%C4%99%20w,Najwi%C4%99kszym%20i%20dominuj%C4%85cym%20w%20regionie%20miastem%20jest%20%C5%81%C3%B3d%C5%BA> [dostęp: 24.07.2024].

Wojniłowicz Jerzy, *Prasa wydawana w Tomaszowie Mazowieckim w latach 1991–2000*, Tomaszów Mazowiecki 2003.

ZKDP, 2010, par. 1 pkt 2a.

Magdalena Przybysz-Stawska, od 2001 r. zatrudniona w Katedrze Informatologii i Bibliologii, na stanowisku profesora uczelni od 2021 r. Autorka sześciu książek i ponad 50 artykułów. Redaktor naczelna czasopisma „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Librorum”. Recenzent w wielu periodykach naukowych. Członek m.in. Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej, Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich. Zainteresowania badawcze: polskie media współczesne, ze szczególnym uwzględnieniem prasy i jej związków z szeroko rozumianą kulturą.

Agata Walczak-Niewiadomska, od 2006 r. zatrudniona w Katedrze Informatologii i Bibliologii Uniwersytetu Łódzkiego, od 2024 r. na stanowisku profesora uczelni. Autorka czterech książek i licznych artykułów poświęconych historii książki w Kaliszu, biografistyce bibliologicznej i bibliotekarstwu dziecięcemu. Od 2006 r. związana z Pracownią „Słownika pracowników książki polskiej” jako sekretarz, w latach 2016–2023 – jej kierownik. Z-ca redaktora naczelnego czasopisma „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Librorum”. Członkini Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Koordynator współpracy z zagranicą i programu ERASMUS+ w KLiB UŁ. Czterokrotna laureatka nagrody Rektora UŁ. Jej zainteresowania badawcze obejmują wczesną i rodzinną alfabetyzację, biografistykę oraz zagadnienia bibliometryczne.

Anna Ciarkowska*

 <https://orcid.org/0000-0001-5702-5952>

Chodź na zbyry¹, czyli jak wprowadzić się w twórczy ruch

Streszczenie

Punktem wyjścia artykułu jest Miastopisanie – projekt zrealizowany przez Stowarzyszenie Literackie im. K.K. Baczyńskiego, który polegał na prowadzeniu twórczych spacerów po Łodzi. Używając narzędzi autoetnograficznych, autorka odnosi się do własnego doświadczenia wędrówek po mieście, osadzając je w kontekście antropologii chodzenia jako praktyki poznawczej i somaestetyki, a wreszcie – w kontekście pisania – jako nieustannego ruchu ciała, doświadczenia i „tropienia śladów”. Opierając się na tekstach antropologicznych, autorka rozważa możliwość przeniesienia na grunt pisania pojęcia „gotowości mięśniowej”, która wiąże się ściśle z kategorią doświadczenia – kluczowego obszaru wszelkich działań twórczych. W ostatniej części rozważa potencjał dydaktyczny tej koncepcji w przypadku działań takich jak miastopisanie – grupowego działania, w czasie którego możliwe jest naruszenie wewnętrznych barier samotności i wprowadzenie się we wspólny, twórczy ruch.

Słowa kluczowe: twórcze pisanie, flâneur, praktyki chodzenia, antropologia śladu, miasto, pisanie

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: a.ciarkowska@gmail.com

1 Zbyry w gwarze łódzkiej, jak podaje Gazeta Wyborcza, oznaczają wertepy. Jak podaje Adam Falkowski, w wielu gwarach polskich występuje słowo zbyry, które oznacza „miejscą niedostępne, nierówne, kamieniste, przepaściste, wertepy, dziury, wyboje” i wywodzi się z dialektów łemkowskich. W Łodzi „zbyry” funkcjonują w związkach frazeologicznych tj. „łazić po zbyrach”, „chodzić na zbyry” w znaczeniu szlajać się (łódzianizm), włóczyć się,

Join the Zbyry, or How to Get into Creative Motion

Summary

The starting point of the article is *Miastopisanie* – a project carried out by the K.K. Baczyński Literary Association, which involved leading creative walks around Łódź. Using autoethnographic tools, the author reflects on her own experiences of walking through the city, situating them in the context of the anthropology of walking as a cognitive practice, somaesthetics, and ultimately – writing as a continuous movement of the body, experiencing, and “tracking traces.” Drawing on anthropological texts, the author explores the possibility of applying the concept of “muscle readiness” to writing, which is closely tied to the category of experience – a key area of all creative endeavors. In the final section, she considers the educational potential of this concept for activities such as *Miastopisanie* – a group activity in which it becomes possible to break through internal barriers of solitude and engage in a shared, creative movement.

Keywords: creative writing, flâneur, walking practices, anthropology of traces, city, writing

In flagranti: Jaracza, budynek chrześcijańskiego akademika, siedziba niemieckiej administracji Litzmannstadt Getto, egipskie reliefy na kamienicy, Wschodnia wyburzanie budynku, ściany były utkane z tkanin, sklep kolonialny, kardamon, kakao, czarnoziem, sklep zoologiczny, krzewy pomidorów na parkingu, wystawa lumpeksu Odzież WyWażona, lalka, nocnik, bluza Calvin Klein, pasaż między Kaskadą a strze-listym budynkiem telewizji, czy nadal można tamtędy przejść?

Pisanie tekstów metodą autoetnograficzną zawsze wzbudza we mnie pewne obawy, co sprawia, że od początku czuję się w obowiązku wyjaśnienia, czemu i pod jakimi warunkami z narzędzi tych korzystam. Choć metodologia ta od wielu lat z powodzeniem jest stosowana w antropologii, etnografii czy pedagogice

szwendać Źródło: <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,135621.html> [dostęp: 15.01.2024]; A. Fałowski, W. Hojsak, *Z etymologii łemkowskich. Cz. III*, „LingVaria” 2019, nr 1(27), s. 262.

i doczekała się pokaźnego zbioru opracowań teoretycznych i tekstów², które łączą zobiiektywizowaną praktykę badawczą i interpretacyjną z praktyką twórczą, nadal wydaje mi się zbyt swobodna wobec dyskursu naukowego. Zawsze zastanawiam się, czy jestem w stanie, badając dany obszar, rzeczywiście wyjść poniekąd „poza siebie”? Odnosząc się bowiem do własnych doświadczeń muszę cały czas traktować je z dystansem, pamiętając, że jest to materiał do badań „pobrany” w warunkach „mało sterylnych”, bo zainfekowanych moim własnym wyobrażeniem o sobie, moim okiem, które przecież „nie dostrzega samo siebie”, być może wręcz nieuświadomioną manipulacją, działaniem mitotwórczym. Do zbioru obaw należałoby jeszcze dodać także i tę wątpliwość, czy moje doświadczenia jednostkowe znajdą umocowanie w szerszej sieci tekstów, czy zdołają wnieść coś nowego do refleksji, która mnie zajmuje, czy nie staną się „dowodem anegdotycznym” lub próżnym – w obu znaczeniach tego słowa – opowiadaniem.

Mając świadomość metodologicznych zagrożeń, wybieram narzędzia autoetnograficzne z dwóch powodów. Po pierwsze uważam, że jest to najlepsze narzędzie umożliwiające opowieść o twórczości „z samego jej wnętrza”. Próby uchwycenia działań twórczych zawsze będą miały charakter retrospektywny, niepełny i subiektywny³. Autoetnografia oczywiście tego nie zmienia, ale pozwala ten retrospektywny wgląd opisać, ustrukturyzować i wpisać w kontekstualne ramy, które umożliwiają przeniesienie tego, co jest subiektywnym odczuwaniem na szersze pole refleksji badawczej. Po drugie, jest to narzędzie dydaktyczne w pedagogice twórczości, które umożliwia stworzenie wspólnoty doświadczeń poprzez wgląd we własną pracę twórczą. Jest to dobre narzędzie autodiagnostycznego rozpoznania.

Jedną z osób, które pracowały metodą autoetnograficzną, była prof. Joanna Ślósarska, pisząca o praktykach twórczego myślenia/chodzenia. Przywołuję postać J. Ślósarskiej także dlatego, że to ona, ponad trzydzieści lat temu, stworzyła Stowarzyszenie Literackie im. K.K. Baczyńskiego, które dziś, prowadzone przez Milenę Rosiak, nadal hołduje tym samym wartościom, jakie były ważne dla założycielki – otwartość, wiara w drugiego człowieka, pielęgnowanie potencjału twórczego. Na takim właśnie fundamencie powstał projekt Przestrzenie Poezji i twórcze spacer organizowane pod hasłem Miastopisanie⁴. W spacerach wzięły

2 Chciałabym w tym miejscu wskazać autoetnograficzne teksty o Łodzi, które powstały w ostatnich latach: A.P. Wejland, *Zimą w parku. O kontemplacji antropologicznej*, „Journal of Urban Ethnology” 2017, nr 15, s. 115–127; K. Darmach, *Zapisywanie świata. W poszukiwaniu antropografii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020; A. Majer, *Mikropolis. Socjologia miasta osobistego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

3 E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003, s. 98–99.

4 Spacerzy były realizowane w 2023 r. i był częścią szerszego projektu (dotowanego przez Urząd Miasta Łodzi), który obejmował także Konsultacje Pisarskie (m.in. z M. Lebda, M. Halber,

udział osoby niezwiązane zawodowo z pisaniem, ale poszukujące inspiracji, impulsu twórczego i sposobu na przełamanie wewnętrznych blokad. To właśnie kontakt z grupą i wspólne spacery po łódzkim Śródmieściu i Bałutach stały się dla mnie inspiracją do podjęcia refleksji „chodzeniopisarskiej”, a także szerzej – do rewizji mojego myślenia o twórczości i dydaktyce.

W niniejszym artykule chciałabym podjąć wątek własnej praktyki „wychodzenia” tekstu – bycia w ruchu, także w ruchu pisania i zastanowić się nad przełożeniem chodzenia na praktyki poznawcze i pisarskie, nad wieloznacznością ruchu w kontekście pracy twórczej i związanym z nim doświadczaniem przestrzeni. Interesować mnie będzie także wątek samotności w twórczej wędrówce oraz dzielenia przestrzeni i współ-obecności, która może być elementem „treningu doświadczania”.

Chodzenie ciała/w ciele

Moje ciało w czasie chodzenia znika. Pojawia się nagle w szybie baru z kebabem na rogu Piotrkowskiej i Narutowicza. Moje ciało jest od połowy i do połowy, nie mogę się ruszyć, żeby nie zburzyć tej kompozycji nóg i liter K E B A B ZESTAW. Jesteś tym, co jesz, gdzie chodzisz, co widzisz.

Chodzenie jest podstawowym ruchem człowieka – to działanie, które ukształtowało nas ewolucyjnie, wpłynęło na to, kim dziś jesteśmy, jak myślimy, jak działają ośrodki w naszym mózgu, jak widzimy świat i jak go organizujemy, zapamiętujemy, odbieramy⁵. Chodzić można trasą i bezdrożami, można szybko i wolno, uważanie i w roztargnieniu, można iść po śladach lub w ogóle śladów nie dostrzegać, można wreszcie chodzić świadomie lub mechanicznie wprawiać ciało w ruch. Chodzenie z punktu widzenia antropologa jest aktem poznawczym – dostarcza materiału do rozpamiętywania, kontemplacji, co jest istotą praktyki antropologicznej⁶ i każdej praktyki twórczej. Przez ruch poznajemy, ale i nabieramy kształtu, jakby przechodzenie nas formowało: widoki, zapachy, odczucia, doświadczanie konkretnej przestrzeni⁷. Ruch pojęty w ten sposób nie jest tylko przesuwaniem stóp po powierzchni, aktem fizycznej zmiany pozycji, ale doświadczeniem formatywnym,

P. Sikorą) oraz Konkurs Poetycki im. K.K. Baczyńskiego. Pomysłodawczynią i koordynatorką Przestrzeni Poezji była Milena Rosiak.

⁵ Zob. J. Podgórska, *Mózg kocha ruch*, [w:] *Tak działa mózg. Jak mądrze dbać o jego funkcjonowanie*, WAB, Warszawa 2023, s. 323–363.

⁶ A.P. Wejland, dz. cyt., s. 119–120.

⁷ M. Zych, *Chodzenie*, „Autoportret” 2013, nr 2(41) <https://www.autoportret.pl/artykuly/chodzenie/> [dostęp: 15.01.2024].

aktualizującym nas nieustannie nie tylko w przestrzeni, ale i w nas samych, w naszych ciałach. Rebecca Solnit pisze:

Chodzenie, w wersji idealnej, jest stanem, w którym **umysł, ciało i świat** spotykają się ze sobą, jak gdyby były trzema prowadzącymi rozmowę postaciami, trzema dźwiękami niespodziewanie łączącymi się w akord. Wędrowanie pozwala na osadzanie się we własnym ciele i w świecie bez konieczności zajmowania się nimi⁸.

Owo „niezajmowanie się” ciałem ma swoje źródła w pamięci mięśniowej – pamięci performatywnej, proceduralnej, która czyni nasze ciało nie tylko fizycznym, ale żywym, czującym, świadomym i postrzegającym, a przez to – poznającym świat⁹. To poznawanie jest bezwarunkowe – zawsze budujemy, nasza soma, nasza „holistyczna, czuciowo-ruchowa podmiotowość” kreśli wewnętrzne mapy, poza kontrolą świadomości rozrysowuje przestrzenie, zapamiętuje, doświadcza niezależnie od naszej woli¹⁰. Dzięki pamięci mięśniowej możemy jednocześnie być w ruchu, wykonywać czynności i myśleć, zapamiętywać, dostrzegać, co znacząco poszerza naszą percepcję i uwagę, umożliwia swobodę działania i doświadczenia¹¹. Podejmowanie co jakiś czas głębszej refleksji somaestetycznej – uświadamianie sobie doświadczenia somatycznego – korzystnie wpływa na nawyki i kontrolę swoich działań¹². Choć refleksja Richarda Shustermana skręca w stronę ciałoświadomości i zmiany, jest dla mnie ważnym punktem uświadomienia sobie nieustannego poznawania i gotowości ciała do doświadczenia.

Chodząc odczuwam siebie, swój ciężar, jedność, a dalej – siebie w świecie i wreszcie świat ode mnie odrębny, całkiem zewnętrzny, wielokrotny, wieloraki, będący wszystkim, tylko nie całością i jednością, bo świat chodzącego siłą rzeczy rozpada się zgodnie z rytmem przejścia, tak, jak dyktuje mu tempo kroków. Ostatecznie zaś to osadzenie staje się tak głębokie, że staję się „czystym” kłębkim myśli, poruszającym się według wewnętrznych rytmów, przepływów. Chodzenie osadza mnie w sobie. Chodzenie „w ciele” – ze świadomością ciała, przypominać może taniec mimowolny: fale rozchodzące się po ciele, regulowane oddechem, wdech i wydech, napięcie i rozluźnienie¹³. Mówi się zresztą o szóstym zmysle kinestezji,

⁸ R. Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. Anna Dzierzgowska, Sławomir Królak, Karakter, Kraków 2018, s. 18, 29. Zaznaczenie – autorka artykułu.

⁹ R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016, s. 122–125.

¹⁰ Tamże, s. 125.

¹¹ Tamże, s. 130.

¹² Tamże, s. 245–246.

¹³ A. Suquet, *Sceny. Ciało tańczące – laboratorium percepcji*, [w:] *Historia ciała*. T. 3: *Różne spojrzenia. XX wiek*, red. J.–J. Courtine, przeł. K. Belaid i T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 376.

który splata to, co mięśniowe, wzrokowe, dotykowe, wszystko jest zaś „modulo-
wane przez bardziej utajoną ruchliwość autonomicznego układu nerwowego, który
reguluje głębokie rytmy fizjologiczne: oddychanie, przepływ krwi etc.”¹⁴. Me-
chanika ciała w ruchu ma swój aspekt medytacyjny, pozwala na puszczenie w ten
sam ruch umysłu, na podwójną wędrówkę – ciała i myśli, pozornie bez kontroli.
Uświadomienie sobie tej wrodzonej praktyki doświadczania – przeszukiwania ho-
ryzontu, ćwiczeń wzroku w terenie, a odchodząc od wzrokocentryzmu – ciągłego
wąchania, dotykania poręczy i ścian, słuchania szumu i wypływających z niego
pojedynczych zdań, pozwala wzbudzać w sobie czujność – fizyczną, somatyczną
uważność na siebie, świat i siebie w/wobec świata. Można by powiedzieć, że my-
śle/doświadczam tak, jak idę¹⁵ – pospiesznie, chaotycznie, uważnie, w skupieniu,
w oderwaniu od świata albo przeciwnie – w głębokim zanurzeniu w otoczenie,
a krótkie wyprawy do swojego ciała sprawiają, że mam świadomość tego, jak do-
świadczam, a przez to – jaki obraz przestrzeni w sobie kreślę.

Wychodzenie miasta

*Nie mogę się napatrzeć na moje miasto. Zawsze mi się wydaje, że znam to miejsce tak
dobrze, a potem odkrywam wielką hubę przyklejoną do kamienicy na Narutowicza.
Znajduję kapliczkę przy śmietniku na Jaracza. Znajduję bochenek chleba położony
na śniegu jak na odświętnym obrusie. Kiedyś pomyślałam: to, co widzę w mieście jest
tylko we mnie, to wszystko jest o mnie, całe to miasto, ten chleb i huba, i kapliczka,
i wszystko to, czego nie zdołałam dostrzec i wszystko to, co dostrzegę jutro.*

Style chodzenia i poznawania są stylami doświadczania miasta, a zatem cho-
dząc możemy być flâneurami, turystami, niespiesznymi spacerowiczami, może-
my naskórkowo odkrywać zdarzeniowość świata jak badaud¹⁶ lub przyjąć uważ-
ną wędrówkę za kluczowy sposób bycia w świecie. Bycia i tworzenia świata. „Gry
kroków kształtują przestrzeń. Stanowią ośnowę miejsc. Z tego względu piesz-
ce czynności ruchowe są jednym z owych „rzeczywistych systemów, których istnie-
nie właśnie tworzy miasto”, ale które „nie mają żadnej fizycznej postaci”¹⁷ – pisze

¹⁴ Tamże, s. 374–375.

¹⁵ Zob. M. Zych, *Chodzenie*, „Autoportret” 2013, nr 2(41) <https://www.autoportret.pl/artykuly/chodzenie/> [dostęp: 15.01.2024]

¹⁶ Zob. O. Glebova, „Out in the City Alone”: *Clarissa Dalloway as a Flâneuse and as a Badaud*, [w:] *Le badaud et le regardeur*, red. J. Kornhausner, I. Piechnik, Biblioteka Jagiellońska, Kraków 2017, s. 79–92; *En guise d'introduction*, [w:] tamże, s. 7–10.

¹⁷ M. De Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 98.

Michel de Certeau i wyznacza tym samym nowy horyzont myślenia o chodzeniu: mowę błędzących kroków. Chodzenie jest dla de Certeau „aktem wypowiedzania” przestrzeni, który realizuje się na kilku płaszczyznach i może być analizowany jak akt mowy. Tak właśnie powstają podwaliny retoryki chodzenia – koncepcji, która pozwala czytać kolekcje zbierane w czasie wędrówki w odniesieniu do tropów takich jak asyntonon czy synekdocha. J. Ślósarska rozbudowała ten wachlarz środków o oksymoron, metonimię, parafrazę oraz punktum i studium¹⁸. Można zatem powiedzieć, że każdy chodząc po swojemu inaczej rozrysowuje miejsca, inaczej wypełnia (lub nie) przestrzenie między nimi, inaczej je łączy, a przez to jego miastopowieść będzie zupełnie inna, sprzężona z jego własnym stylem doświadczania.

W chodzeniu pojmowanym tak, jak pisze o tym de Certeau i Solnit, widać zbieżność chodzenia/czytania i ruchu pisania: „[...] gięte linie pisma oznaczają, podobnie jak słowa, wyłącznie nieobecność tego, co przeszło. Zapisy tras zatracają to, co było: sam akt przechodzenia”¹⁹. Chodzić, to znaczy zaznaczać ślad, trajektorię niewidoczną dla tego, kto przechodzi/pisze, a jednak odbijającą się na jakimś planie miasta. Te kroki, które przeszły, po których został tylko ślad w ziemi – niewidoczne już dotknięcie podeszwą – to opowieść o jakiejś podróży, o jakimś człowieku, jakimś życiu. Gdyby chcieć ją jednak wypowiedzieć, byłaby to zawsze opowieść spóźniona. Zapisy tras zatracają akt przechodzenia. Opowieść zawsze jest spóźniona, idzie po śladach tego, czego nie ma. Relacja między chodzeniem i tworzeniem miejsc jest analogiczna do tej między pisaniem a pismem²⁰. Praktyka chodzenia łączy się z praktyką od-czytania śladów, z ciągłym wypełnianiem pismem pustki. Doświadczanie miasta i pisanie to ten sam ruch od-czytania: tu coś było. To ten sam gest przywracania w pamięci, fantazjowania, rozwijania zwiniętych historii²¹ i opowiadania wszystkiego jeszcze raz, zawsze inaczej, zależnie od tego, kto mówi, jak mówi, jak dotyka, jak widzi, jak słucha.

[...] głosy, ślady i ruch nie są radykalnie różnymi bytami – pisze Ewa Rewers – ponieważ nimi wszystkimi kieruje miejska rytmika, pozostaje tylko – zdają się mówić artyści – zwrócić się do samego miasta, by zapisało w dostępnych nam kodach, prze-filtrowanych przez ludzkie ciało i umysł, własny rytm²².

¹⁸ J. Ślósarska, *Łapaczce snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Wydawnictwo Scriptum, Kraków 2012, s. 105–106, 111–112.

¹⁹ M. de Certeau, dz. cyt., s. 98.

²⁰ Tamże, s. 99.

²¹ M. de Certeau, dz. cyt., s. 109.

²² E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 61.

Istotą tak chodzenia, jak i pisania, jest umiejętność wzbudzenia w sobie ciekawości, która pozwala na swobodę doświadczania. Spacerowicz, jak pisze M. Sommer:

przeżywa wszystko mimo woli i mimochodem z nieokiełznaną ciekawością. *Idzie* – wykonując pętlę – tak jakby chciał coś przynieść; nie zamierza jednak niczego znaleźć [...]. *Patrzy* wkoło, chociaż nie szuka niczego konkretnego [...]. Spacerowicz świadomie staje się przemierzającym się miejscem przygodnych przeżyć. Umieć na to pozwolić – to sztuka²³.

Pisanie jako ruch

Kiedy chodzę, zawsze myślę o pisaniu, z tym, że nie zawsze wiem, że o tym myślę. Najczęściej nie wiem, wydaje mi się, że myślę po prostu sobie, że oglądam sobie, idę sobie. A okazuje się, że jak już dojdę do jakiegoś punktu, to zawsze przyniosę jakiś tekst. Na przykład ostatnio przyniosłam ze spaceru zdjęcie lebiody, a potem okazało się, że to była ilustracja do wiersza.

Pisanie jest z ciała, to znaczy: ciało pisze, o czym przez nowoczesne, wypręparowane z ciała techniki, a także przez system edukacji, zapominamy²⁴. Pisanie nie jest tylko ruchem wyobraźni, nie tylko materializacją słów, ale zupełnie realną pracą ciała²⁵. Dzięki wspomnianej pamięci mięśniowej zapominamy o tym, a pisanie wydaje nam się w codzienności „naturalne”, choć ciało nie jest do niego fizjologicznie przygotowane, może zostać do pisania dostosowane – palce chwytają, powtarzają gesty, których nas nauczono, czy też, do których nas wytrenowano. Nie jest to trening łatwy. Tim Ingold mówi, że „umiejętności nie są po prostu technikami ciała, lecz zdolnością do działania i postrzegania, które rosną wraz z czynnym wchodzeniem w relacje z różnymi składnikami otoczenia”²⁶. Pisanie rzadko postrzega się jako technikę ciała, a przecież wpływa ono bezpośrednio z jego ruchów i pośrednio – z otoczenia, tego, co ciało przeżywa w świecie, z kim wchodzi w relacje, gdzie zamieszkuje i, metaforycznie, przez co jest zamieszkiwane. Tak

²³ M. Sommer, *Zbieranie*, przeł. J. Marecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 351–252.

²⁴ Zob. W.J. Ong, *Pismo a struktura świadomości*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2004, s. 372.

²⁵ Zob. M. Rakoczy, *Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 14.

²⁶ K. Hastrup, *Świadomość mięśniowa. Wytwarzanie wiedzy w Arktyce*, przeł. E. Klekot, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 130.

jak czytanie można zestawić z wędrówką, tak i pisanie ma podobną strukturę: jest przechadzaniem się po pewnym wyobrażonym świecie, złożonym z elementów świata realnego, przeżytego, zapamiętanego, zarchiwizowanego. Archiwum to zaś mieści się przecież także i w ciele – doświadczającym, dotykającym, zbierającym obrazy, dźwięki, zapachy. To właśnie w ruchu pisania pokłady te zostają uruchomione, jakby piszący przechadzał się jeszcze raz miejscami, w których był dawno temu lub przed chwilą, jakby wzbijał kurz, badał ślady.

Co sprawia, że wyruszamy w tę drogę? Siła, która popycha pisarza do wędrówki, to według Mihály'a Csikszentmihályi'a *flow* – przepływ, stan pobudzenia, rodzaj napędu, który się w człowieku wyzwala, stanowi jakiś rodzaj napędzającej energii²⁷. Nie jest to dla mnie przekonujące, a samo pojęcie „przepływu” konotuje rodzaj oderwania, „niesienia”, co kłóci się z uważnością, a poza tym ma jasno wyznaczone czynniki warunkujące ten stan. Zdecydowanie bliższa jest mi refleksja Maurica Blanchota, który mówił o pisaniu jako o nieustannym ruchu – wychodzeniu ku temu, co przyciąga, dzięki pragnieniu, które wypływa z niezidentyfikowanego centrum i zmusza do podejmowania tej wędrówki²⁸. „Przestać pragnąć, to przestać pisać”²⁹ – powiedziałby Michał Paweł Markowski. Francuski badacz pisze dalej:

Potrzeba pisania związana jest ze zbliżaniem się do punktu, gdzie ze słów nic nie może powstać, co prowadzi do złudzenia, że w przypadku, gdy zachowa się z nim kontakt i powróci jednocześnie do świata możliwości, „wszystko” będzie mogło się dokonać, „wszystko” będzie można wypowiedzieć³⁰.

Pisze również i tak:

[...] pisze się tylko wtedy, gdy osiąga się moment, do którego można dotrzeć wyłącznie w przestrzeni otwartej przez ruch pisania. Pisać możemy tylko wtedy, gdy już piszemy. W sprzeczności tej mieści się istota pisania, trudność doświadczenia i skok natchnienia³¹.

W moim rozumieniu bycie w procesie twórczym to nieustanne wyruszanie w stronę dzieła – ku, jak powiedziałby Blanchot, zwierzyńce w kniejach, ku tajemnej nocy. Pisarz tylko wtedy jest pisarzem, kiedy jest w ruchu pisania – kiedy trzyma pióro, jest w gotowości³². Nie w momentach „szczególnego natchnienia”,

²⁷ E. Nęcka, dz. cyt., s. 89–93.

²⁸ M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, PWN, Warszawa 2016, s. 7.

²⁹ M.P. Markowski, *O pisaniu. Fragmenty*, „Teksty Drugie” 1998, nr 4, s. 206.

³⁰ M. Blanchot, dz. cyt., s. 50.

³¹ Tamże, s. 209.

³² M. Blanchot, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 9–10.

bo ciągły ruch oznacza ciągłą gotowość. Nie jest to napięcie, ale rodzaj uważności, który przywodzi na myśl gotowość mięśniową wpisującą się w obszar somaestetycznej świadomości bycia, obecności w ciele/świecie. Dzięki temu pisarz ma w sobie zawsze poezjotwórczą czujność.

Gotowość na ruch tekstu

Nie zdarzyło mi się od dawna nic ze sobą nie przynieść. A zawsze i tak jest coś, o czym zapomniałam: pies na rękach kobiety w futrze i mimikra (Więckowskiego), puste koło neonu jak pływająca obręcz tygrysa (Narutowicza), zimowe powietrze jak śryż (Piotrkowska), a to tylko część, bo wszystko inne zostało w pamięci tak głęboko, że przypomniać się może dopiero przy setnym, tysięcznym ruchu pisma. Czasami idę i nie niosę żadnego tekstu, a czasem zdaje mi się, że niosę tekst tak ważny i ciężki, że nie zdołam donieść do go kawiarnianego stolika w całości. Te stany są zupełnie różne, ale teksty z nich wychodzą podobne.

Kirsten Hastrup, w tekście o myśliwych na Grenlandii, pisze, że to świat przyrody warunkuje ruch polujących Inuitów. Tak samo mój ruch, choć tego nie zauważam, jest warunkowany przez strukturę miasta. Choć wydaje mi się ono zastane i „naturalne” – rozpoznane, rozpracowane, stanowiące milczącą scenografię mojego chodzenia, wcale nie różni się od Grenlandii ani Amazońskiej dżungli. Nigdy nie wiem, kiedy jestem na polowaniu. Poruszanie się nie tyle po powierzchni ziemi – pisze Hastrup – ile w złożonym świecie tworzyw i ruchów, umożliwia pojawienie się niespodziewanych pytań, które w innym przypadku by się nie pojawiły³³. Hastrup, pisząc o myśliwych, używa pojęcia „gotowości mięśniowej”. Nie oznacza ona, pisze badaczka, automatyzmu, przeciwnie:

Świadoma uważność nie maleje wraz z nabywaniem praktyki, ani nie pogrąża się w mętnych głębiach nieświadomego automatyzmu, lecz wraz z coraz większą płynnością działania wzrasta jej skupienie i natężenie, podczas gdy zmysłowe zaangażowanie ciała w świat przeżywany coraz bardziej się rozszerza³⁴.

To także planowanie, ale pojęte zupełnie inaczej niż w krajach Zachodu, oparte o inne struktury czasu, inne ramy teraźniejszości, umocowane w ciele – w pamięci mięśniowej. To, co dla antropolożki jest pustym krajobrazem, nieodróżnicowaną dla wzroku bielą ciągnącą się aż po linię horyzontu, dla myśliwych jest pełne

³³ K. Hastrup, dz. cyt., s. 130.

³⁴ T. Ingold, cyt. za: Tamże, s. 138.

dźwięków, śladów, informacji, jest wędrówką i uważnością, jest podróżą i tropieniem³⁵. Wiedza wędrowca „nie opiera się na klasyfikacji, lecz ma charakter opowieści; nie jest totalizująca i synoptyczna, ale otwarta i ekspozycyjna”³⁶.

Co to ma wspólnego z pisaniem? W „gotowości mięśniowej” dostrzegam dokładnie to, co dzieje się z twórcą, który chodzi – po świecie rzeczywistym na równi ze światem wyobrażonym – gotowość, czujność, otwartość na ślady. Dla chodzącego pisarza świat będzie multisensorycznym skarbem, w którym tropić można słowa, dźwięki, obrazy tworzące potem nieskończoną sieć dostępnych skojarzeń, podczas gdy dla przechodnia będzie to tylko przejście między punktami zawieszonymi w „pustym” krajobrazie.

Nie zawsze i nie w każdych warunkach świat jest odbierany równie intensywnie, przecież i Inuici nie zawsze polują na narwala, ale umiejętność czy zdolność do twórczego chodzenia osadza się właśnie na tym, by umieć przygotować swoje ciało na ciągły odbiór. Ta „gotowość mięśniowa” nie jest stanem ciągłego naciągnięcia cięciwy, bo nie sposób chodzić cały czas w twórczym napięciu, ale jest pewnego rodzaju odruchem twórczego tropienia – obserwacji, przysłuchiwania się, zwracania uwagi. To zdolność skupiania tego, co w sobie rozproszone. Jak wiadomo, ekstensywna uwaga jest jedną z cech twórczych umysłów, ale wydaje się, że równie ważna jest gotowość do szybkiej selekcji migotliwych, ruchomych elementów świata. Gotowość mięśniowa byłaby w tym kontekście naturalną zdolnością do wychwytywania tego, co może zostać zachowane w somaarchiwum, w podręcznym raptularzu pomysłów lub w szybkim, mentalnym szkicu.

Przyklejam się do miasta. Idę za nim krok w krok, mimikra, ubarwienie krytyczne, kurtka z ortalionu, wzrok wbity w ziemię, słuch w tłum. Kręcę się po mieście jak gatunek pasożytniczy, przysiadam kątem, mieszam kawę, narożne oko, ostrożne wyciąganie portfeli z kieszeni obcych ludzi. Interesują mnie tylko wasze historie. Każde pęknięcie może stać się otchłanią.

Miastopisanie: osobność

Miasto jest tworem, w którym wytwarzają się napięcia na linii jednostka – tłum. Samotnik, niczym wolny elektron, przykleja się do tłumy, to znów odsuwa się. Tłum rozbić można na mrowie samotników, którzy nie tylko nie czują się częścią efemerycznej miejskiej wspólnoty, ale przeciwnie – w tłumie bardziej jeszcze czują swoją odrębność. Napięcia te przywodzą na myśl sytuację twórcy, który rozdarty jest między samotnością a byciem w relacji ze światem. Pisarz jest w ciągłym ruchu: ukrywa

³⁵ Tamże, s. 145–147.

³⁶ Tamże, s. 148.

się w swojej samotni, by za chwilę znów wyruszyć w świat; jest samotny ze swoim wiecznym dziełem, a jednocześnie otoczony wyobrażonymi odbiorcami. Ten ruch, w którym odbywa się pisanie, jest ciągle ruchem do i od Innego.

Samotność, która jest warunkiem koniecznym procesu pisania, ma różne od-cienie i rozgrywa się na wielu poziomach. Ciekawą perspektywę prezentuje w tym kontekście Blanchot, który mówi o samotności wobec nieskończoności dzieła, bo nikt nie jest w stanie położyć kres pisaniu, nikt nie może dokonać ostatecznego „odbioru”, stać się instancją, która wyzwoli piszącego od dzieła, nieustannego, bezkresnego³⁷. Dzieło nie ma celu, a to nie oznacza, że pisarz nie wie, o czym pisze, ale to, że po pierwsze piszący nie wie, gdzie w dziele dotrze, a po drugie, że dotarcie gdziekolwiek jest tylko złudzeniem. Gdziekolwiek pisarz by się nie znalazł, zawsze ostatecznie okaże się, że nie dotarł do końca³⁸. Pisanie jest więc ciągłym wyrusza-niem w podróż, która aż do śmierci będzie samotna.

Kto żyje samotnie [...] ten nie poradzi sobie na dłuższą metę bez okna wychodzą-cego na ulicę [...] tam, w dole, konie mimo wszystko porwą go ze sobą między to-warzyszące im wozy i w gwar, a tym samym przeniosą go wreszcie do ludzkiej spo-łeczności³⁹.

Tę trafnie opisaną przez Franza Kafkę sytuację twórcy komentuje Rewers:

Uwięzieni między wnętrzem i oknem, między samotnością i społecznością, które usiłują nad nimi zapanować zgodnie z rytmem przybliżania się i oddalania od miej-skiego spektaklu docierającego niemal równocześnie do oczu (ślady) i uszu (głosy) przez okno, starają się dostosować swoje wewnętrzne rytmy do rytmów miejskich które są rytmami życia społecznego⁴⁰.

Obraz pisarza „za oknem” doskonale odzwierciedla stan „zawieszenia” mię-dzy samotnością a tłumem, wygodną izolację i jednoczesną dojmującą potrzebę i konieczność doświadczania – także tłumy, hałasu, energii i nieustannego ruchu, a przede wszystkim Innego. Tę ciekawą perspektywę opisuje Barbara Skarga: uwa-ża, że owszem, samotność jest konieczna, by osiągnąć „rdzeń siebie”, ale jednocześ-nie Ja pragnie Innego i nie może budować się tylko w samotności, bo Inny jest po-trzebny jako punkt odniesienia: ja jestem inny niż oni, inni są inni niż ja⁴¹.

³⁷ M. Blanchot, dz. cyt., s. 12, 17.

³⁸ Tamże.

³⁹ F. Kafka, *Okno na ulicę*, przeł. A. Kowalkowski, [w:] *Okno na ulicę i inne miniatury*, przeł. A. Ko-walkowski i R. Karst, Wydawnictwo ATEXT, Gdańsk 1996, s. 26

⁴⁰ E. Rewers, dz. cyt., s. 62–63.

⁴¹ B. Skarga, *Spółeczna monada*, „Etyka” 2003, t. 26, s. 107.

Miastopisanie: wspólnota

Zanim poszliśmy na spacer przeszłam kwartał Jaracza-Wschodnia-Rewolucji-Kilińskiego jakieś trzydzieści razy. A potem, kiedy ruszyliśmy, zorientowałam się, że miasto znów się zmieniło. Znów nieznane mi pęknięcia i okna, i adresy, i rośliny. I ludzie, którzy mieli ze sobą swoje miasta.

„Ktoś, kto idzie na przechadzkę, musi z największą uwagą i miłością studiować i obserwować [...]. W każdej chwili musi być gotowy [...] współodczuwać, otwierać serce i płonąć uniesieniem”⁴² – cytuje Roberta Walsera Andrzej Paweł Wejland i mogłoby to być hasło, które przyświecało całemu Miastopisanu. Był to projekt, który zmusił mnie do, banalnie rzecz ujmując, „otwierania serca” – redefinicji swojej pozycji wobec Innego. Dotąd jako dydaktyczka, nie musiałam naruszać swoich przestrzeni twórczych, dopiero konieczność przeprowadzenia grupy przez przestrzeń, której doświadczałam dotąd sama, sprawił, że zaczęłam dostrzegać konieczność przemyślenia swojej pozycji. Zaczęłam zastanawiać się nad kluczowymi kwestiami: jak pokazać grupie miasto, które ja widzę? Jak przeprowadzić ich przez moje miejsca, a jednocześnie pozwolić iść swoją ścieżką? Jak rzeczywiście wpłynąć na myślenie twórcze, a nie tylko wtłoczyć w nowe ramy doświadczenia, które stworzę? Jak iść z grupą/w grupie tak, by wskazywać ślady, ale ich nie zadeptać?

Pierwszym założeniem było poruszanie się po przestrzeni bez mapy. Bazując na wcześniejszych refleksjach, oczywistym jest, że styl chodzenia turysty jest odległy twórczemu spojrzeniu na przestrzeń⁴³ – spojrzenie turysty ślizga się po miejscach, które mają przyciągnąć wzrok, buduje mapę wspólną, opierającą się na zaplanowanej z góry strukturze: pomnik – pałac – plac. Trasa, którą szliśmy była więc zaplanowana jedynie z grubsza, tak, byśmy czuli, że to my kreślimy mapę, a nie mapa wytycza nasze kroki.

Drugie założenie dotyczyło próby radykalnej rezygnacji z przewodnictwa. Opierało się to na rezygnacji fizycznej – niezajmowania pozycji „na czele” (co nie do końca się udało), a także wspólnotowym opowiadaniu. Chodziło o stworzenie przestrzeni na głosy wszystkich. Udało się to jednak dopiero na drugim spacerze.

Trzecie założenie dotyczyło poznawania struktury miasta i wędrówka przypominająca „miejskie dryfowanie”⁴⁴, które wiąże się w pojęciem psychogeografii i dobrze oddaje istotę spacerów – swobodę przemieszczania się na wspólnie

⁴² A.P. Wejland, dz. cyt., s. 117.

⁴³ Por. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia socjologiczne” 2011, nr 1 (200), s. 451–454.

⁴⁴ A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, [w:] E. Rewers (red.), *Przestrzeń, filozofia, architektura*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 115–134.

wygenerowanej fali, ruch, który znosił nas w miejsca nierozpoznane, wyzwalając nas jednocześnie (w jakimś stopniu) z ram ideologicznych, politycznych, pozwalający na fantazjowanie o mieście⁴⁵.

Rezygnacja z przewodnictwa i stałej trasy oznaczały także rezygnację z tych elementów, które stają się wspornikami wszystkich opowieści snutych przez przewodników składających się na miasto-wizję, miasto-całość, na fantazmat, jakim jest możliwość poznania miasta. Naszym celem było rozbicie tego przekonania, pokazanie, że owo poznanie jest tylko ułudą, to tylko jedna z wersji, którą przyjmujemy za prawdę, a przecież są jeszcze inne „miasta”, które prześwitują, przebijają w miejscach wytartych, w pęknięciach i rozpadlinach, zostawiają ślady, odsłaniają stare warstwy, inne narracje. To właśnie te odpryski, odbłaski i miejskie mignięcia, te efemerydy i dziwności, które nigdy nie znajdują się w żadnym przewodniku, stanowiły przedmiot naszego zainteresowania. Moim nadzrędnym celem było odwrócenie wzroku od tego, co najjaskrawsze i pokazanie, że znalezienie tropów jest tylko kwestią przygotowania swoich zmysłów na ich doświadczanie.

Nasze spacerowanie opierały się na tropieniu nieciągłości, niejasności, miejsc, w których przez miasto przebiega się wstydlive, inne, rzadkie. To operowanie na fragmentach, na przestrzennych leipsomenach⁴⁶, które pasożytują na mieście i na eliptycznych konstrukcjach mowy – nie dają się powiedzieć, a jedynie otoczyć słowami. Podjęliśmy wyzwanie widzenia mikroskopowego, które pozwala dostrzec to, że otchłań może rozwierać się wszędzie, z każdej szczeliny, o ile wnikliwie je będziemy oglądać⁴⁷, a każde pęknięcie rozsadza fantazmat miasta-całości.

Fragmenty bezładne, niby efemeryczne, a jednak trwające poza swoją datą przydatności, stare szyldy i reklamy nieistniejących sklepów, chaotycznie pozszywane, układające się w nierówne ścieżki miejskie, w rytmiczne stare kafelki, przetrącone słupki, gazony pełne puszek. To, co dostrzegamy staje się odbiciem naszej tektonicznej tożsamości, naszego zanurzenia w niestabilnym środowisku doświadczeń i wyobrażeń⁴⁸. Miasto widziane/doświadczane przez ślady, pustki, zdarzenia, rytmy ulega dematerializacji, staje się miastem zdarzeniowym, kinetycznym, odbieranym wielopoziomowo, przynoszącym ciągle coś zaskakującego – coś się wyłania, coś znika. To miasto, jak pisze Elżbieta Rybicka, „skrzyżowań, narożników, niespodziewanych spotkań”⁴⁹. To jest wreszcie miasto, o którym nie można nic powiedzieć, ale można je opowiadać – bez końca, ze środka, na wiele głosów i wiele

⁴⁵ Zob. P. Zańko, *Spacer w poszukiwaniu siebie, czyli o psychogeografii*, <https://popmoderna.pl/spacer-w-poszukiwaniu-siebie-czyli-o-psychogeografii/> [dostęp 15.01.2024]

⁴⁶ J. Ślósarska, *Poetyka tektoniczna*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2016, s. 19–20.

⁴⁷ Tamże, s. 32–33.

⁴⁸ E. Rewers, dz. cyt., s. 304.

⁴⁹ E. Rybicka, *Poza pisanie/czytanie miasta*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 109.

spojrzeń. Ostatecznie każdy dostrzega inne przesunięcia w tej przestrzeni, inne wyrwy i dziury, inaczej je wypełnia, potem zaś zszywa swoją mapę, która odbija być może na równi miasto, ciało i chodzącego w nim człowieka.

Wspólnota obecności

Nie wiem, czy jest coś trudniejszego niż drugi człowiek. Wspólne chodzenie to znaczy: wychodzenie naprzeciw, przechodzenie obok, wychodzenie z siebie, wchodzenie w relację. Ktoś z idących pokazuje kota przechodzącego krawędzią dachu/nieba, nic piękniejszego może dziś nie zobaczymy, wszyscy podnosimy głowy jak na sygnał. Nic piękniejszego dziś, wszyscy podnosimy głowy i przez chwilę widzimy to samo.

„Stań się tłumem. Przyłącz się czasem do pochodów lub do zbiegowisk”⁵⁰ – nawołuje Franz Hessel, a apel ten odczytuję jako wyzwanie dla twórcy pogrążonego w pracy, oddzielonego szybko od zgiełku miasta, by rozszczelić nieco nieprzepuszczalną membranę samotności. Jeszcze raz powołam się na Skargę, która pisze: „[Monada] czuje osamotnienie, gdy tylko znajdzie się w obcym jej tłumie, gdy wychodzi poza swój krąg. Bo poza tym kręgiem ludzie mówią inaczej, inne mają obyczaje, inne reakcje, inaczej myślą, tych ludzi nie rozumie i rozumieć nie chce”⁵¹. Konfrontacja z innością wymaga otwartości także i na siebie – na swoje nierozumienie. Formowanie grupy, która ma za mną podążać okupione jest lękiem: a co, jeśli nikt mnie nie zrozumie? Jeśli nikt nie będzie chciał podążać? Jakże łatwo domknąć się w swojej samotności, tkwić w pracy jak pestka w owocu⁵². Równocześnie z tą myślą wracają jednak słowa filozofki: „Tylko w relacjach społecznych buduje się człowiek. Jesteśmy zawsze z kimś, działamy z kimś, myślimy z kimś [...]. Bo tak już jest, że monada, która nie potrafi się otworzyć, wyjść ku światu, staje się pusta”⁵³.

„Percepcja nie dostarcza prawdy, jak geometria, lecz obecności” – idąc za tą myślą Maurice’a Merleau-Ponty’ego, Hastrup odnosi się do doświadczenia, które nazywa za Deleuzem i Guattarim „surowym momentem” i tłumaczy, że byłby to ten moment, kiedy doświadcza się niezapśredniczonej percepcji czegoś, czego nie można nazwać, ale co przejawia się jako obecność. To te momenty, które budują coś szerszego – współdzielenie świata i myślenie z nim bardziej niż o nim⁵⁴. Także i w pisaniu chodzi o obecność. Nie o stan nieustannego *flow*, ale o uważność, gotowość, czyli *de facto* o bycie obecnym w świecie. W czasie działania wspólnotowego

50 F. Hessel, *Sztuka spacerowania*, tłum. S. Lisiecka, „Literatura na świecie” 2001, nr 8–9, s. 161.

51 B. Skarga, dz. cyt., s. 109.

52 M. Blanchot, dz. cyt., s. 11.

53 B. Skarga, dz. cyt., s. 112.

54 K. Hastrup, dz. cyt., s. 151.

owo bycie obecnym jest łatwe do uchwycenia: wspólny ruch, wymiana myśli, wskazywanie palcem na to, co jednego zachwyciło, a czego drugi nawet nie zauważył, myśli, które przepływają, a wypowiedziane natychmiast odsłaniają kolejne fragmenty przestrzeni. To wyzwala rzeczywistą energię (współ)odczuwania. Trudno o lepszy przykład rozkładu świata na spojrzenia, rozbicia na perspektywy, rozsądzenia przestrzeni przy jednoczesnym wzmocnieniu podmiotowości i wprowadzeniu wszystkich w stan twórczej transgresji, w zmianę rozumienia i odczuwania⁵⁵. Wydaje się, że ta wspólnotowa obecność ośmiela – zachęca do eksploracji, zaglądania i oglądania pod innym kątem, wreszcie do tego, co tak rzadko robi się w pojedynkę: zaglądania do bram, do piwnic, wchodzenia do przypadkowo otwartych klatek schodowych. Okazuje się, że i samo doświadczenie zwyczajnego „chodzenia po zbyrach”, było dla większości uczestników doświadczeniem zupełnie nowym.

Jednym z najczęściej pojawiających się pytań dotyczących dydaktyki twórczego pisania, jest to, czy w ogóle można nauczyć się pisać? Odpowiadałam, że nie, pisanie nie da się nauczyć, da się go tylko uczyć. Wspólnotowe doświadczenie wędrówki, dzielenia spojrzeń, wzajemnego otwierania oczu, sprawiło, że zaczęłam stawiać inne pytania: czy można nauczyć się bycia obecną? Bycia w gotowości twórczej? I znów odpowiedziałabym tak samo: nie da się tego nauczyć, ale da się tego uczyć.

Ta zasadnicza zmiana aspektu przekłada się na myślenie o pisaniu w ogóle. Rozpatruję wspólnotowe spacery jako coś, co otwiera, rozpoczyna ruch. To ruch gałki ocznej, która wypatruje nierówności krajobrazu, ruch ręki, która ośmiela się dotknąć szorstkiego tynku, wreszcie – ruch pisma napędzany ciekawością. Chciałabym myśleć o tym, że ten ruch nie ustanie, że spojrzenie na zawsze pozostanie „skrzywione”, a pęknięcie raz dostrzeżone będzie już zawsze znaczyć pejzaż, miasto nigdy nie będzie takie samo.

Myślę o „gotowości mięśniowej” i zastanawiam się, czy można ją wytrenować? Być może zamiast czy obok formuły „treningów kreatywności”, które wyzwalać z jednych ram wtłaczają w inne, możliwe są „treningi doświadczenia”? Zamiast nakierowywać uczestników na pisanie – wytwarzanie, celem byłoby zwrócenie się ku samej praktyce wędrowania – bycia i obserwacji, zgodnie z myślą Rebeki Solnit: nowa myśl/doświadczenie są czymś na kształt cechy pejzażu, myślenie jest raczej podróżowaniem aniżeli wytwarzaniem⁵⁶. „Swoiste, właściwe tylko danemu człowiekowi doznawanie i przeżywanie świata sprawiają, że pozostaje coś niewyraźnego między człowiekiem a człowiekiem”⁵⁷ – pisała Maria Szyszkowska i być może wspólnotowe podróżowanie byłoby zbliżaniem się do niewyraźności między nam, a to, zdaje się, jest kwintesencją twórczości.

⁵⁵ Zob. K. Najder-Stefaniak, *Wspólnotowość i solidarność w realizowaniu pedagogiki twórczości*, „Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne” 2009, nr 34, s. 152.

⁵⁶ R. Solnit, dz. cyt., s. 18–19.

⁵⁷ M. Szyszkowska, *Stwarzanie siebie*, Wydawnictwo Tower Press, Gdańsk 2001, s. 22.

Bibliografia

- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia socjologiczne” 2011, nr 1(200), s. 435–458.
- Blanchot Maurice, *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, PWN, Warszawa 2016.
- Blanchot Maurice, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Darmach Krystian, *Zapisywanie świata. W poszukiwaniu antropografii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020. <https://doi.org/10.18778/8142-784-5>
- De Certeau Michel, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Fałowski Adam, Hojsak Wiktoria, *Z etymologii łemkowskich. Cz. III, „LingVaria”* 2019, nr 1(27), s. 261–277. <https://doi.org/10.12797/LV.14.2019.27.17>
- Glebova Olga, “*Out in the City Alone*”: *Clarissa Dalloway as a Flâneuse and as a Badaude*, [w:] *Le badaud et le regardeur*, red. J. Kornhausner, I. Piechnik, Biblioteka Jagiellońska, Kraków 2017, s. 79–92.
- Hastrup Kirsten, *Świadomość mięśniowa. Wytwarzanie wiedzy w Arktyce*, przeł. E. Klekot, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 127–153. <https://doi.org/10.18318/td.2018.1.8>
- Hessel Franz, *Sztuka spacerowania*, tłum. S. Lisiecka, „Literatura na świecie” 2001, nr 8–9, s. 157–162.
- Kafka Franz, *Okno na ulicę*, przeł. A. Kowalkowski, [w:] *Okno na ulicę i inne miniatury*, przeł. A. Kowalkowski i R. Karst, Wydawnictwo ATEXT, Gdańsk 1996, s. 26.
- Majer Andrzej, *Mikropolis. Socjologia miasta osobistego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016. <https://doi.org/10.18778/7969-856-1>
- Markowski Michał Paweł, *Opisaniu. Fragmenty*, „Teksty Drugie” 1998, nr 4, s. 201–214.
- Najder-Stefaniak Krystyna, *Wspólnotowość i solidarność w realizowaniu pedagogiki twórczości*, „Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne” 2009, nr 34, s. 151–160.
- Nęcka Edward, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.
- Ong Walter Jackson, *Pismo a struktura świadomości*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2004, s. 372.
- Podgórska Joanna, *Tak działa mózg. Jak mądrze dbać o jego funkcjonowanie*, WAB, Warszawa 2023.
- Rakoczy Marta, *Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 71–89.
- Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.

- Rybicka Elżbieta, *Poza pisanie/czytanie miasta*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 107–112.
- Shusterman Richard, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016.
- Skarga Barbara, *Społeczna monada*, „Etyka” 2003, tom 26, s. 107–113. <https://doi.org/10.14394/etyka.414>
- Słownik polsko-łódzki, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,135621.html> [dostęp: 15.01.2024].
- Solnit Rebecca, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. Anna Dzierzgowska, Sławomir Królak, Karakter, Kraków 2018.
- Sommer Manfred, *Zbieranie*, przeł. J. Marecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Suquet Annie, *Sceny. Ciało tańczące – laboratorium percepcji*, [w:] *Historia ciała. T. 3: Różne spojrzenia. XX wiek*, red. J. J. Courtine, przeł. K. Belaid i T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 376.
- Szyszkowska Maria, *Stwarzanie siebie*, Wydawnictwo Tower Press, Gdańsk 2001.
- Ślósarska Joanna, *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Wydawnictwo Scriptum, Kraków 2012.
- Ślósarska Joanna, *Poetyka tektoniczna*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2016.
- Wejland Andrzej Paweł, *Zimą w parku. O kontemplacji antropologicznej*, „Journal of Urban Ethnology” 2017, nr 15, s. 115–127.
- Zańko Paweł, *Spacer w poszukiwaniu siebie, czyli o psychogeografii*, <https://popmoderna.pl/spacer-w-poszukiwaniu-siebie-czyli-o-psychogeografii/> [dostęp 15.01.2024]
- Zeidler-Janiszewska Anna, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń, filozofia, architektura*, red. E. Rewers, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 115–134.
- Zych Magdalena, *Chodzenie*, „Autoportret” 2013, nr 2(41). <https://www.autoportret.pl/artykuly/chodzenie/> [dostęp: 15.01.2024].

Anna Ciarkowska, asystentka w Katedrze Teorii Literatury Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie prowadzi zajęcia na kierunku Twórcze Pisanie. Interesuje się literaturą żydowską, antropologią pisania i procesem twórczym, a także pisaniem ekspresywnym i intuicyjnym (w kontekście pracy dydaktycznej). Poza działalnością naukową pisze książki, a jej ostatnia powieść *Dewocje*, była nominowana do Literackiej Nagrody Nike.

Martyna Maria Czyżewska*

 <https://orcid.org/0000-0003-3994-3156>

Helena Karwacka i łódzkie tematy

Streszczenie

Celem artykułu jest wybranie i omówienie prac badawczych poświęconych kulturze literackiej miasta Łodzi, których autorką była literaturoznawczyni Helena Karwacka (1930–2017), związana zawodowo z Uniwersytetem Łódzkim przez 25 lat. O wyborze prac decydowały: pionierskość tematu, nowatorstwo metodologiczne oraz ich znaczenie w kontekście dwudziestowiecznych badań nad literaturą Łodzi.

Słowa kluczowe: Helena Karwacka, kultura literacka Łodzi, literaturoznawstwo, Uniwersytet Łódzki

Helena Karwacka and Topics of Łódź

Summary

The aim of the article was to select and discuss research works dedicated to the literary culture of the city of Łódź, authored by literary scholar Helena Karwacka (1930–2017), who was professionally affiliated with the University of Łódź for

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: martyna.czyzewska@edu.uni.lodz.pl

25 years. The selection of works was based on the pioneering nature of the topics, methodological innovation, and their significance in the context of twentieth-century studies on the literature of Łódź.

Keywords: Helena Karwacka, literary culture of Łódź, literary studies, University of Łódź

Trudno dziś mówić o kulturze literackiej Łodzi nie odwołując się do odkrywczych badań Heleny Karwackiej. Rezultaty tychże badań stanowią znaczną część jej dorobku naukowego. W środowisku humanistów Uniwersytetu Łódzkiego sylwetka naukowa Karwackiej jest znana nie tylko za sprawą pionierskich dokonań naukowych, ale również dlatego, że w ciągu 25 lat współpracy z Uniwersytetem Łódzkim pełniła wiele ważnych funkcji administracyjnych.

Helena Karwacka z domu Sanok urodziła się 28 czerwca 1930 r. w Czarnochowicach, w rodzinie robotniczej. Jej ojciec – Stefan Sanok – był pracownikiem kolei, natomiast matka – Maria z Szydłaków – zajmowała się głównie gospodarstwem domowym. Karwacka miała dwoje rodzeństwa – siostrę bliźniaczkę Janinę oraz dwanaście lat młodszego brata Stanisława. Studia polonistyczne rozpoczęła w 1949 r. na Wydziale Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zwieńczyła je pracą dyplomową: *Czas trwania i miejsce akcji w twórczości Jerzego Andrzejewskiego*, napisaną pod opieką naukową Juliusza Kleinera. Podczas studiów Karwacka pracowała społecznie w Bibliotece Związku Zawodowego Kolejarzy w Krakowie, a od 1950 r. należała do Zrzeszenia Studentów Polskich. Na trzecim roku studiów rozpoczęła specjalizację bibliotekarską. W Krakowie miała okazję kształcić się pod okiem najwybitniejszych uczonych, między innymi Juliusza Kleinera, Stanisława Pigonia, Kazimierza Wyki, Zenona Klemensiewicza oraz Ireny i Adama Barów. Studia rozpoczęte pod opieką naukową tak znakomitych specjalistów oraz zaangażowanie pilnej studentki w naukę zaowocowały otrzymaniem stypendium, w ramach którego Karwacka mogła kontynuować edukację na Uniwersytecie Łódzkim. Ówczesnie stanowiło to znaczny przywilej i dawało niezwykłą szansę na rozwój¹.

Młoda uczennica skorzystała ze sprzyjających okoliczności i podjęła studia drugiego stopnia z zakresu bibliotekoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Pracę magisterską na temat oficyny drukarskiej Władysława Ludwika Anczyca w Krakowie pisała początkowo pod kierunkiem Jana Muszkowskiego, a po jego śmierci przeszła pod skrzydła Heleny Więckowskiej. Edukacja, a później także praca

¹ Do rzetelności biogramu Heleny Karwackiej przysłużyło się Archiwum UŁ, udostępniając mi wszelkie potrzebne dokumenty, za co składam serdeczne podziękowania.

Karwackiej, przypadały dokładnie na czas kształtowania się łódzkiej polonistyki². Badaczka, pomnażając swój dorobek naukowy, budowała pozycję Instytutu Filologii Polskiej UŁ, który w tamtym czasie dopiero się formował³.

Po ukończeniu studiów magisterskich w 1954 r. otrzymała stanowisko asystenta w Katedrze Literatury Polskiej UŁ. Jednocześnie pracowała jako nauczycielka języka polskiego w ówczesnym Liceum Plastycznym i Kulturalno-Oświatowym w Łodzi. W tym samym roku wyszła za mąż za historyka Władysława Lecha Karwackiego. W 1957 r. uzyskała stopień magistra filologii polskiej na podstawie rozprawy: *Krytyka literacka Andrzeja Struga*. W tym samym roku debiutowała w „Przeglądzie Bibliotecznym” jako współautorka artykułu *Katedra Bibliotekoznawstwa w Łodzi*. Rok później objęła stanowisko starszego asystenta, a w 1963 r. stanowisko adiunkta w Instytucie Filologii Polskiej UŁ. W międzyczasie, w 1962 r., otrzymała tytuł doktora na podstawie dysertacji *Jerzy Żuławski. Zarys monografii*.

Od 1954 r. Karwacka prowadziła zajęcia dydaktyczne dla studentów filologii polskiej poświęcone naukom pomocniczym, literaturze Młodej Polski oraz międzywojnia. Sprawowała wiele funkcji administracyjnych oraz dydaktycznych. W 1963 r. została nagrodzona przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za działalność dydaktyczno-wychowawczą. Stopień doktora habilitowanego otrzymała w 1969 r. na podstawie rozprawy o Witoldzie Wandurskim. W latach 1972–1973 pełniła funkcję prodziekana Wydziału Filologicznego UŁ, a w 1974 została powołana na stanowisko kierownika Zakładu Współczesnej Literatury Polskiej UŁ. Trzy lata później otrzymała stopień profesora nadzwyczajnego na podstawie monografii *Artur Gliszczyński, pieśniarz fabrycznej Łodzi*. Z końcem lat 70. związała się zawodowo z Uniwersytetem Warszawskim, a następnie objęła stanowisko w Instytucie Filologii Polskiej UW w Białymstoku, gdzie od 1981 roku sprawowała urząd dyrektora⁴. Była związana zawodowo także z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną w Białymstoku oraz z Wyższą Szkołą Komunikowania i Mediów Społecznych im. J. Giedroycia w Warszawie. W 1995 r. została mianowana profesorem zwyczajnym. Jej działalność naukowa i dydaktyczna była wielokrotnie nagradzana – w 1972 r. Honorową Odznaką Łodzi, dwa lata później Złotym Krzyżem Zasługi oraz Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. W 1979 r. otrzymała Medal Komisji Edukacji Narodowej. Helena Karwacka zmarła 22 stycznia 2017 r. Pochowana została w Wieliczce.

² Z. Fiszbak, *50 lat Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego (1952–2002)*, Łódź 2002.

³ H. Karwacka, *Mój łódzki okres – to była moja młodość!*, rozm. przepr. K. Pietrych, J. Brzozowski, „Czytanie Literatury: Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 3, s. 381–395.

⁴ *Białostockie środowisko filologiczne 1968–2018. Historia w 45 wywiadach*, rozm. przepr. D. Sołowej, Białystok 2018.

Wkład Karwackiej w badania nad kulturą literacką Łodzi jest nie do przecenienia. Od początku kariery naukowej obiektem jej zainteresowań były sylwetki często zapomnianych lub nieznanych łódzkich twórców z okresu XIX i XX wieku, historia literatury wielorako związanej z Łodzią, a także kultura i historia łódzkiego teatru⁵. Swoje badania zainicjowała w 1957 r., publikując szkic poświęcony łódzkiemu wydaniu *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza z 1906 r.⁶. Kolejną publikacją z pogranicza literatury i teatrologii była monografia Witolda Wandurskiego – „twórcy łódzkiej Sceny Robotniczej”⁷. Drugą monografią o znaczącej wartości poznawczej w dziedzinie kultury literackiej Łodzi była praca o zapomnianym poecie i publicyście Arturze Gliszczyńskim. Ponadto Karwacka odnalazła w warszawskiej prasie powieść *Wśród kłkolu* Walerii Marrené-Morzkowskiej, która jako pierwsza sportretowała przemysłową Łódź, wyprzedzając tym samym Wincentego Kosiakiewicza i Władysława Reymonta. W 1976 r. ukazał się jej artykuł poświęcony *Opisowi miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym* Oskara Flatta, w którym poddała rewizji biografię „pierwszego historyka Łodzi” oraz oceniła wartość historyczną i literacką jego monografii. Chcąc dziś zgłębiać wiedzę o rozwoju kulturalnym Łodzi z przełomu XIX i XX wieku, nie sposób pominąć dorobku Karwackiej poświęconemu życiu literackiemu włókienicznej Łodzi⁸.

Zamierzeniem artykułu jest przypomnienie dokonań naukowych Heleny Karwackiej poświęconych kulturze piśmienniczej Łodzi i prześledzenie ich w układzie chronologicznym. Celem tego działania jest wybranie i omówienie szkiców mających istotne znaczenie dla rozwoju badań nad literackim życiem Łodzi. Pionierskie

5 Badania Heleny Karwackiej nad łódzką teatrologią są nie mniej istotne niż badania literaturoznawcze. Do jednej z ważniejszych prac z tego obszaru należy zaliczyć publikację o tytule: *Z dziejów łódzkiego amatorskiego teatru robotniczego w latach 1918–1939*, opublikowanej w zbiorze *Studia i materiały do dziejów Łodzi i okręgu łódzkiego*. Poza tym Karwacka napisała kilka mniejszych prac o Witoldzie Wandurskim i Karolu Adwentowiczu. Jej zainteresowania koncentrowały się wokół historii teatru łódzkiego, w szczególności teatru robotniczego, czego dowodem są liczne prace poświęcone tej tematyce.

6 H. Karwacka, *Łódzkie wydanie Pana Tadeusza z 1906 roku. Pierwsze pełne wydanie w Królestwie Polskim*, „Prace Polonistyczne”, seria XIII, s. 131–144.

7 H. Karwacka, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968, s. 155.

8 Karwacka pracowała także nad *Ziemią obiecaną* Władysława Reymonta i wcześniejszymi powieściami o Łodzi. Do wymienionych w tekście głównym prac należy dodać studia nad poglądami Andrzeja Struga, które badaczka rekonstruowała na podstawie nieopublikowanej korespondencji. Ponadto prace dyplomowe, które promowała, również niejednokrotnie wiązały się z tematyką życia literackiego Łodzi. Zainteresowania i aktywności naukowe Heleny Karwackiej nie ograniczały się jedynie do kultury literackiej Łodzi. W bibliografii badaczki ważne miejsce zajmują prace poświęcone między innymi Jerzemu Żuławskiemu, Władysławowi Broniewskiemu, Janowi Stenowi oraz Włodzimierzowi Majakowskiemu.

prace Karwackiej miały ważny wpływ na ówczesny stan wiedzy o kształtowaniu się kultury tego miasta z przełomu XIX i XX wieku.

Pierwszym, ważnym owocem badań Karwackiej nad literacką Łodzią był artykuł poświęcony łódzkiemu wydaniu *Pana Tadeusza* z 1906 r. Badaczka zrekonstruowała okoliczności wydania epopei. Wiele miejsca przeznaczyła na kontekst polityczno-społeczny, który towarzyszył tej publikacji. Istotnie podała w wątpliwość stanowisko pomysłodawców, wedle którego w owładniętej rewolucyjną zawieruchą Łodzi istniało zapotrzebowanie na ekskluzywne wydanie mickiewiczowskiego arcydzieła. Szczegółowo i rzetelnie opisała rzeczywiste zamiary wydawcy.

Łódzki dziennik „Rozwój”, słynący z otwartego aprobowania idei Narodowej Demokracji, wyszedł z inicjatywą wydania *Pana Tadeusza* w granicach roku 1904. Redakcja oficjalnie zaapelowała o wsparcie finansowe od czytelników w postaci stosownego wadium, podając przy tym motywy, dla których przystępuje do publikacji *Pana Tadeusza* właśnie wówczas. Jedną z najważniejszych przyczyn była przypadająca na 1905 r. rocznica zgonu poety. Redaktor „Rozwoju”, Wiktor Czajewski, miał świadomość, że wymagana przedpłata jest stawką nieosiągalną dla przeciętnego robotnika, a mimo to apel zakończył pełnym obłudy zdaniem o spełnianiu życzenia Mickiewicza⁹ przez „przemysłowe grono”. Karwacka błyskotliwie zripostowała, że „przemysłowym gronem” nie była brać robotnicza, a burżuazja i zamożniejsze mieszczaństwo – najliczniejsze grupy czytelników „Rozwoju”.

W związku z tym, publikacja *Pana Tadeusza* była przedsięwzięciem tylko pozornie upowszechniającym dzieła Mickiewicza. W istocie stała się elitarnym wydaniem zasilającym domowe biblioteki najbogatszych łódzian. Utrzymywanie, że arcydzieło polskiej literatury będzie dostępne dla wszystkich, było więc kłamstwem, zainicjowanym i podtrzymywanym po to, aby odwrócić uwagę strajkujących robotników i odsunąć w czasie działania rewolucyjne, co było pożądane przez Narodową Demokrację, z którą związany był „Rozwój”.

Prace nad wydaniem *Pana Tadeusza* zwalniały lub były wstrzymywane z różnych przyczyn – strajków, liberalizacji cenzury czy komplikacji związanych z przygotowaniem ilustracji. Działo się tak aż do roku 1906, kiedy wreszcie ukończono druk pamiątkowego wydania. Karwacka wymieniła, opisała oraz zilustrowała obszernym cytatem najważniejsze elementy, które stanowiły o unikatowości wydania. Były to: specjalnie stworzone ilustracje, których autorem był Stanisław Masłowski; układ graficzny i format zbliżone do „Chimery”; tekst w układzie charakterystycznym dla dzieł prozatorskich; dialogi skonstruowane na wzór prozy

⁹ Chodziło o zdanie z epilogu *Pana Tadeusza*:

„O gdybym kiedy dożył tej pociechy,
Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy”.

dramatycznej oraz najważniejszy atut – wydrukowanie *Pana Tadeusza* „w całości podług pierwszego wydania paryskiego”¹⁰, czyli bez ingerencji cenzury.

Karwacka celnie skonfrontowała założenia i deklaracje publikowane w „Rozwoju” z obliczem ideologicznym jego wydawców. Przywołując liczne cytaty ze stronici dziennika, zdemaskowała prawdziwe zamiary redakcji, która wykorzystwała szlachetną ideę upamiętnienia polskiego poety i jego dzieła do walki politycznej:

Nie rozmiągając się z intencjami redakcji piękne i drogie wydawnictwo, którego celem miała być „popularyzacja” jednego z największych dzieł Mickiewicza, stało się wkrótce „rzadkością”, albowiem nabyć mogli je nie wszyscy, którzy marzyli o posiadaniu *Pana Tadeusza*. Należy przypuszczać, że rozeszło się przede wszystkim wśród prenumeratorów „Rozwoju”, korzystających z dość pokażnej zniżki, wreszcie wśród wąskiego kręgu zamożnych mieszkańców Łodzi. Zawężenie grona odbiorców do ludzi zamożnych pokazuje właściwe intencje wydawców, kierujących się w istocie wąskimi interesami klasowymi. W ten sposób *Pan Tadeusz*, najbardziej znane i najbliższe nam dzieło Mickiewicza, wbrew życzeniom autora nie trafiło „pod strzechy” łódzkich robotników; wydawcy uczynili z niego książkę elitarną i niepopularną. – Było to największe przewinienie wobec pamięci wieszczą¹¹.

Artykuł poświęcony łódzkiemu wydaniu *Pana Tadeusza* dowodzi, że Karwacka już od początku swojej kariery naukowej interesowała się niezbadanymi i zapomnianymi wydaniem oraz utworami. Z biegiem czasu preferencje te uległy rozszerzeniu, w wyniku czego zaczęła zajmować się nieopracowaną korespondencją oraz nieznanymi lub niepełnymi życiorysami twórców drugiego obiegu. Jednym z nich był Witold Wandurski, któremu Karwacka poświęciła obszerną monografię, docenioną w pochlebnych recenzjach:

Przedstawiona jako rozprawa habilitacyjna dr Heleny Karwackiej pt. „Witold Wandurski” – nowatorska tematem, odkrytymi materiałami i ich interpretacją – jest wielkim zdarzeniem w naszej nauce; inicjuje szereg dalszych monografii o polskich pisarzach proletariackich, przyczyniając się pioniersko do wypełnienia zenującej luki w naszym współczesnym dorobku naukowym. Świadczy o pełnej dojrzałości naukowej autorki, o pełnym opanowaniu przez nią metod badawczych

¹⁰ „Rozwój”, 1906, nr 117, cyt. za: H. Karwacka, Łódzkie wydanie „*Pana Tadeusza*” z 1906 roku (*Pierwsze pełne wydanie w Królestwie Polskim*), „Prace Polonistyczne” seria XIII, Wrocław 1957, s. 139.

¹¹ H. Karwacka, Łódzkie wydanie „*Pana Tadeusza*” z 1906 roku (*Pierwsze pełne wydanie w Królestwie Polskim*), „Prace Polonistyczne” seria XIII, Wrocław 1957, s. 144.

filologiczno-historyczno-literackich i historyczno-teatralnych oraz o trafnym jej wyczuleniu na ważność tematyki badawczej¹².

Skwarczyńska nie była jedyną recenzentką, która doceniła pionierskość monografii Wandurskiego. Z uznaniem wypowiadał się o niej także Artur Hutnikiewicz. Odkrywczość pracy Karwackiej przejawiała się w dwóch kluczowych aspektach. Pierwszym był jej temat – wybór Witolda Wandurskiego, którego sylwetka była zapomniana i przez to niedoceniana. Zrekonstruowany życiorys publicysty teatralnego nie był wolny od niejasności i luk, co podkreślała w przedmowie sama autorka. To jednak nie wpłynęło niekorzystnie na odkrywczą wartość publikacji, ponieważ Karwacka zebrała i opracowała imponujący zasób nieznanych dotąd archiwaliów. Pozwoliło to na rzetelną rekonstrukcję biografii oraz dokładne odтворzenie działalności kulturotwórczej Wandurskiego w Łodzi, co było drugim zasadniczym atutem stanowiącym o pionierskości monografii.

Biografia Witolda Wandurskiego, którą odtworzyła Karwacka, była pierwszym, pełnym opracowaniem losów poety. Rozpocynało się ono schematycznie – od pochodzenia rodziców poety – Wacława i Marii Wandurskich, krótkiej charakterystyki sprawowanych przez nich funkcji urzędniczych i okoliczności, w których przybyli do Łodzi pod koniec lat 90. XIX w. Trudniejszą do odtworzenia była atmosfera w ich domu oraz warunki, w jakich wychowywał się najstarszy syn, Witold. Zostały one zrekonstruowane przez Karwacką głównie na podstawie domysłów, lecz popartych informacjami od Tadeusza Musiatowicza – szkolnego kolegi Wandurskiego, z którym badaczka miała szansę rozmawiać osobiście. Dzieciństwo dramaturga przypadało na czas, kiedy jego rodzina osiągnęła względną stabilizację materialną. Jako młody chłopiec interesował się już fabrycznym miastem, w którym się wychowywał i którego atmosfera utrwaliła się w jego pamięci na całe życie. Łódź, w jakiej dorastał, była miastem kontrastów, nierówności społecznych i wynikających z nich konfliktów klasowych. Karwacka poświęciła wiele miejsca na opisanie ówczesnych realiów fabrycznego miasta, czym wzbudziła uznanie recenzentów monografii, którzy, prócz pionierskości, docenili również stosowne proporcje zachowane między biografią *sensu stricto* a Łodzią – jej atmosferą, sytuacją ekonomiczną, topografią, kulturą, charakterystyką poszczególnych klas społecznych, która była dla Wandurskiego „miastem dzieciństwa i młodości”.

Karwacka zawarła w pierwszym rozdziale szczegółową relację z okresu edukacji Wandurskiego w prestiżowym męskim gimnazjum filologicznym na ul. Mikołajewskiej. W tym czasie kształtowały się artystyczne skłonności i zamiłowania przyszłego poety, który już wtedy pasjonował się teatrem i literaturą. Jego temperament

12 S. Skwarczyńska, *Recenzja rozprawy habilitacyjnej ob. dr Heleny Karwackiej pt. „Witold Wandurski”* (Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968). Recenzja znajduje się w dokumentacji dotyczącej przewodu habilitacyjnego Heleny Karwackiej w Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego.

i łatwość prowokowania burzliwych dyskusji skutkowały wieloma konfliktami z rosyjskimi pedagogami, którzy byli bezwzględni i surowymi karcicielami w carskiej szkole. Po opuszczeniu gimnazjum z niejasnych przyczyn w 1911 r. Wandurski przez dwa lata oddawał się wyłącznie swoim zainteresowaniom literackim i teatralnym. Sprzyjały temu okoliczności, ponieważ był to moment znaczących przeobrażeń Teatru Polskiego pod dyktando Aleksandra Zelwerowicza. Reformy te stały się dla młodego miłośnika sceny głównym obiektem zainteresowania.

Drugą połowę rozdziału poświęconego młodości poety stanowi okres studiów w Rosji. Według Karwackiej był to czas ważny dla Wandurskiego głównie dlatego, że mógł obserwować zachodzące wtedy zmiany w teatrze rosyjskim¹³. Miał również szansę poznać ówczesnych reformatorów teatru w Rosji, między innymi Konstantina Stanisławskiego i Wsiewołoda Meyerholda, a także młode pokolenie reżyserów, którzy debiutowali wówczas na rosyjskiej scenie. Wandurski doskonale odnalazł się w rewolucyjnej rzeczywistości, obejmując stanowiska oświatowe i kulturalne, a także żywo uczestnicząc w życiu teatru rosyjskiego. Studia ukończył z niemałym trudem w 1918 r., po czym związał się zawodowo z placówkami kulturalnymi w Charkowie. Jego pobyt w Rosji biografistka oceniła w sposób następujący:

Siedem lat spędzonych w Rosji, ogarniętej rewolucyjnym wrzeniem – to okres w życiu Wandurskiego o wyjątkowej doniosłości. W tym czasie ukształtowały się jego ideowe i artystyczne przekonania, którym miał pozostać wierny do końca życia. Wagę szczególną miały dla niego lata 1917–1920, które nazwał później „najpiękniejszymi latami swego życia” – one zadecydowały o kierunku jego dążeń. Wracał do kraju z dyplomem prawnika, do którego nie przywiązywał żadnej wagi, ze sporym bagażem wiedzy o teatrze i świadomością, że jest to jego właściwe życiowe powołanie. Ugruntowały go w tym ostatecznie owe dwa lata intensywnej i wszechstronnej praktyki teatralnej w Charkowie. Dopomogły one zarazem określeniu kierunku jego teatralnych zainteresowań – był nim teatr dla szerokich mas¹⁴.

Powrót do Łodzi nie napawał Wandurskiego optymizmem, ponieważ miasto pogrążone było wówczas w marazmie gospodarczym. Jedną z jego konsekwencji był letarg kultury. Skłoniło to poetę do rychłego wyjazdu do Warszawy, gdzie odnowił kontakt ze sławnym już Julianem Tuwimem, z którym znał się z czasów gimnazjum. Karwacka słusznie podkreśliła fakt, że to znajomość z Tuwimem umożliwiła poecie wniknięcie do środowiska skamandrytów. W stolicy związał się z czasopiśmie „Robotnik”, w którym debiutował jako „tłumacz, poeta i publicysta”. Podjmował również próby diagnozowania trudnej sytuacji teatru, który był wtedy uznawany za gałąź kultury zupełnie martwą. Oprócz współpracy z „Robotnikiem”

¹³ Gwałtowne reformy teatru były w znacznej części pokłosiem rewolucji październikowej.

¹⁴ H. Karwacka, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968, s. 67.

związał się z „Teatrem Ludowym” i nawiązał liczne kontakty z inteligenckim środowiskiem Warszawy o komunistycznych poglądach. Karwacka prześledziła i opisała dalsze losy Wandurskiego w Łodzi, do której wrócił w 1922 r. – jego działalność publicystyczną, oświatową i kulturotwórczą¹⁵. Znaczną część tej relacji stanowiły szczegółowe analizy łódzkiego życia kulturalnego, które kształtowało się wówczas wedle socjalistycznej polityki miasta¹⁶. Według Karwackiej na ten czas przypadła również krystalizacja jego stanowiska wobec audytorium teatru łódzkiego. Poświęcał on bowiem czas wyłącznie kulturze proletariatu.

Badaczka przeznaczyła osobne miejsce w monografii na uzasadnienie teorii, wedle której powołał on do życia łódzki teatr robotniczy. Przywołany przez nią szereg działań i inicjatyw dramaturga w zupełności potwierdził słuszność tej teorii. Karwacka wzmocniła przedstawione argumenty opinią przyjaciela Wandurskiego – Władysława Broniewskiego, który jako pierwszy nazwał go „pionierem i twórcą teatrów robotniczych w Polsce”¹⁷. Odrębny podrozdział zajmują komplikacje, związane z szeroko pojętą działalnością sceny robotniczej, z którymi mierzył się działacz, a także jego publicystyka teatralna, poruszająca między innymi kwestie formowania się teatru popularnego, analizę szans na zmaterializowanie idei czystej formy w teatrze oraz propozycje reform i postulatów wobec sztuki teatralnej. Według Karwackiej tak szeroka i różnorodna tematyka publicystyczna świadczyła o niebywalej energii twórczej i pracowitości Wandurskiego, ale przy tym nie pozwalała na przejrzyste osąd wartości wszystkich działań publicystycznych.

Cieniem na karierze dramaturgicznej poety położyła się premiera jego sztuki *Śmierć na gruszy* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, którą uznano za politycznie skandaliczną i uderzającą w wartości narodowe Polaków. Karwacka szczegółowo opisała wszystkie elementy przedstawienia oraz założenia i oczekiwania Wandurskiego względem swojego dzieła. Przytoczyła także cytaty Brunona Jasieńskiego, w którym zrelacjonował on przebieg premiery *Śmierci na gruszy* oraz skrajne reakcje widowni na zmianę klaszczącej i buczącej. Krakowskie recenzje *Śmierci na gruszy* były głównie negatywne. Bardziej rzetelne głosy nie miały odpowiedniej siły, aby wybronić Wandurskiego od ataków krytyków i wyciszyć echo skandalu.

Ważnym epizodem w twórczości poetyckiej Wandurskiego było wydanie tomiku wierszy *Trzy salwy* wspólnie z Władysławem Broniewskim oraz Stanisławem Ryszardem Stande. Wiersze z tego zbioru spotkały się z powściągliwą aprobatą

¹⁵ Po powrocie do Łodzi w 1922 roku Wandurski objął stanowisko lektora w Teatrze Miejskim (dziś Teatr im. S. Jaracza), zajmując się komponowaniem repertuaru.

¹⁶ Nie bez znaczenia był także dekret wprowadzający w Łodzi powszechne nauczanie dla wszystkich dzieci między 7 a 14 rokiem życia.

¹⁷ W. Broniewski, *Kilka słów wspomnień. Z tradycji robotniczego ruchu amatorskiego*, „Teatr Ludowy” 1958, nr 1–2, cyt. za: H. Karwacka, *Witold Wandurski*, s. 180.

krytyków, lecz dla dramatopisarza ta inicjatywa dała inne korzyści. Według Karwackiej nakłoniła go do refleksji nad swoją postawą i dorobkiem twórczym, w wyniku czego w 1925 r. podjął przełomowe dla swojej działalności twórczej decyzje. Kryzys w dwóch najważniejszych wówczas dziedzinach życia spowodował, że Wandurski chętnie przystał na złożoną przez Broniewskiego propozycję założenia zupełnie nowego pisma, któremu nadano tytuł „Dźwignia”¹⁸. Niestety w wyniku wielu komplikacji, z których najtrudniejszą do pokonania był brak środków finansowych, pismo nie ukazało się. To niepowodzenie ponownie skłoniło go do refleksji nad swoją twórczością. Jednym z jej rezultatów było wydanie najsłynniejszego dziś tomiku wierszy *Sadze i złoto*, który Karwacka poddała syntetycznej analizie, podkreślając jego heterogeniczną zawartość i uwzględniając oceny krytyków.

Zanim Wandurski na zawsze opuścił kraj, oficjalnie wstąpił w szeregi Komunistycznej Partii Polskiej. Karwacka, z pomocą archiwalnych materiałów policyjnych i raportów, ustaliła dokładny czas wstąpienia poety do KPP, sprecyzowała zakres jego działalności partyjnej oraz przytoczyła relacje osób pamiętających go z okresu działalności politycznej. Zrekonstruowała także okoliczności aresztowania dramaturga i późniejszego zwolnienia za sprawą kaucji wpłaconej przez Międzynarodową Organizację Pomocy Rewolucjonistom, do której przynależał. Chcąc uniknąć ponownego aresztowania, Wandurski opuścił Polskę w 1928 r.

Ostatni rozdział monografii jest relacją z czasu emigracji poety, który po wielu usiłowaniach wydostania się z kraju, trafił na krótko do Berlina i tam „przystąpił do organizowania polskiej sceny robotniczej”¹⁹. Nie było to działanie ani łatwe, ani dające stabilizację, dlatego latem 1929 r. wyjechał do ZSRR, gdzie Polonia oczekiwała jego przyjazdu. Spodziewano się bowiem, że Wandurski pomoże stworzyć ośrodki kulturalne dla Polaków. Ostatecznie współpraca z Polonią miała nieoczekiwany i przykry dla niego przebieg²⁰.

Przedmiotem rewizji biograficznych Karwackiej stał się także czas po zerwaniu przez Wandurskiego kontaktów z Polonią i przeniesieniu się do Moskwy. Tam stworzył dramat, którego trzonem fabularnym były jego autentyczne doświadczenia z okresu działalności w robotniczym środowisku przemysłowej Łodzi. Karwacka, podobnie, jak w przypadku *Śmierci na gruszy*, podjęła się drobiazgowego

¹⁸ Odbiór sztuki *Śmierć na gruszy* skutecznie uniemożliwił Wandurskiemu podejmowanie dalszych wyzwań scenicznych, natomiast z twórczości poetyckiej zrezygnował z własnej woli.

¹⁹ H. Karwacka, *Witold Wandurski*, s. 305.

²⁰ Wandurski został zwolniony z funkcji dyrektora teatru w Kijowie w 1931 r. w wyniku nieporozumień na płaszczyźnie ideowej. Karwacka obszernie opisała przyczyny utraty stanowiska, powołując się na fragmenty wypowiedzi Wandurskiego i jego oponenta Bronisława Szmidta, który upatrywał w postawie dramaturga „najconaloportuznizmu”, objawiającego się między innymi w postulatcie o czystości języka polskiego na scenie.

opisania fabuły *Rabanu*, przywołania recenzji i odtworzenia okoliczności wystawienia dramatu na scenach w Kijowie i Moskwie²¹.

Zadanie opisania działań poety na emigracji wymagało znacznej dojrzałości i obiektywizmu badawczego, o których z uznaniem pisała Stefania Skwarczyńska w swojej recenzji. Wtórował jej przy tym Artur Hutnikiewicz, który podkreślał również fakt istniejącego wówczas zapotrzebowania na pracę, poświęconą twórcy łódzkiego teatru robotniczego. Karwacka natomiast o powodach stworzenia monografii Wandurskiego pisała tak:

Książka powstała przede wszystkim z potrzeby przywrócenia pamięci jednej z najcenniejszych kart kultury Łodzi. Zapisał ją Wandurski – syn tego miasta, paroletnią działalnością związaną najściślej z jego robotniczym charakterem, z rewolucyjną walką łódzkiego proletariatu. Z doświadczeń spędzonego tu dzieciństwa i młodości, z paroletniego pobytu w zrewolucjonizowanej Rosji, wyciągnął pełne konsekwencje, które trwale inspirowały jego twórczość i jego działania. Obie cechowało rzadkie natężenie ideowej żarliwości i nieuznającego żadnych kompromisów zaangażowania. Dokument to zatem o jedynej w swoim rodzaju wartości²².

Monumentalna biografia Wandurskiego dowodzi, że Karwacka z pasją i niezwykłą dokładnością eksplorowała archiwalia i dawną prasę. Nie dziwi więc fakt, że akurat ona dokonała rewolucyjnego w dziedzinie łódzkiej literatury odkrycia, o którym pisała w artykule *Łódź w oczach pozytywistki: „Wśród kąkolu” Walerii Marrené-Morzkowskiej – pierwsza powieść o fabrycznym mieście*, który, jak sam tytuł wskazuje, dotyczył powieści odnalezionej w warszawskiej prasie. Ukazywała się ona w poczytnej w swoim czasie „Biesiadzie Literackiej” w 1890 r. Utwór, który nie doczekał się wydania książkowego, pozostawał w cieniu zapomnienia aż do roku 1975, w którym to Karwacka opublikowała wyniki badań. Do tego momentu miano pierwszej łódzkiej powieści należało do utworu *Bawełna* pochodzącego z 1895 r., którego autorem był Wincenty Kosiakiewicz, uznawany za pierwszego „epika fabrycznej Łodzi”²³.

Gdy ukazała się *Ziemia obiecana* Władysława Reymonta, zaczęto porównywać ją z *Bawełną* Kosiakiewicza, rzekomo pierwszą łódzką powieścią. Karwacka wskazała w swoim artykule, że nie reagowała również sama Morzkowska, która zmarła w 1903 r. Głośno komentowana powieść Reymonta zupełnie odwróciła uwagę czytelniczey publiczności oraz krytyków – triumfowała w porównaniach z *Bawełną*,

²¹ W ponad czterystustronicowej monografii Karwacka zdecydowanie najmniej miejsca poświęciła okolicznościom śmierci Witolda Wandurskiego, które wciąż pozostają niejasne.

²² H. Karwacka, *Witold Wandurski*, s. 7.

²³ H. Karwacka, *Łódź w oczach pozytywistki: „Wśród kąkolu” Walerii Marrené-Morzkowskiej – pierwsza powieść o fabrycznym mieście*, „Prace Polonistyczne” 1974, z. 31, s. 147.

która zestawiana z wielkim dziełem Reymonta znacznie traciła w oczach czytelników i recenzentów.

W czasie tych konfrontacji nikt nie przypuszczał, że istnieje powieść nie tylko cztery lata młodsza od *Bawełny*, ale także bardziej wartościowa od niej, bo uwieczniająca Łódź w sposób bardziej wiarygodny. Jej autorka Waleria Marrené-Morzkowska była cenioną pisarką, publicystką i filantropką doby pozytywizmu. Na stałe związana była z Warszawą, jednak ważnym dla niej miejscem była również Łódź. Stało się tak za sprawą współpracy z łódzką prasą. Początkowo z okazjonalnie pojawiającą się „Gazetą Łódzką”, a następnie – już na dłużej – z „Dziennikiem Łódzkim”, wychodzącym od 1884 r., w którym zamieszczała relacje z życia artystycznego Stolicy. Morzkowska przyjaźniła się z redaktorem „Dziennika Łódzkiego” Henrykiem Elzenbergiem, który był zwolennikiem pracy organicznej, a szczególnie asymilacji Żydów. Według niego postulaty organicznikowskie mogłyby się przyjąć na gruncie łódzkim z dużym powodzeniem i, co najważniejsze, z dużą korzyścią dla ludności. Elzenberg był także entuzjastą twórczości i działalności Elizy Orzeszkowej, z którą prowadził ożywioną korespondencję. Dzielił się z nią problemami społecznymi i narodowościowymi, z którymi borykała się Łódź. Karwacka należycie przypominała, że pierwotnie redaktor „Dziennika Łódzkiego” zaproponował Orzeszkowej napisanie powieści lub noweli o Łodzi. Ostatecznie utwór ten nie wyszedł spod jej pióra, lecz został napisany przez Morzkowską, do której Elzenberg zwrócił się w drugiej kolejności z podobną prośbą. Po ukończeniu powieści szybko okazało się, że oboje mieli zupełnie inne wyobrażenie problemu asymilacji Żydów i roli społeczności niemieckiej w fabrycznym mieście. Ostatecznie dzieło nie ukazało się na łamach „Dziennika Łódzkiego”, a współpraca Morzkowskiej z tym pismem bezpowrotnie się zakończyła.

Morzkowska знаła realia fabrycznego miasta nie tylko z korespondencji, ale również z własnych doświadczeń. Karwacka wskazała, że autorka odwiedziła Łódź kilka razy w celu dokładniejszego poznania miasta i tym samym bardziej precyzyjnego ujęcia jego problemów w swojej powieści. Badaczka wnikliwie przedstawiła głównych bohaterów *Wśród kąkol* i ujawniła genezę tytułu – miał on nawiązywać do powiedzenia o kłosach pszenicy wśród kąkol, co w przypadku powieści Morzkowskiej jest klarownym nawiązaniem do postaci głównego bohatera, którym jest Jan Krzesławski, nazwany ze względu na swój fach i idealistyczne wartości „łódzkim Judymem”. Poniżej fragment analizy Karwackiej:

Taki, pierwszy w polskiej literaturze, obraz łódzkich robotników zanotowała w swojej powieści Waleria Marrené. Nie jest on wolny od uproszczeń i ograniczeń, z których najwyraźniejszym jest motywacja ich sytuacji wyłącznie agresywnością, narodowym egoizmem i bezwzględnością niemieckich kapitalistów; trzeba jednak podkreślić, że ci w strukturze ekonomicznej ówczesnej Łodzi istotnie dominowali. Dała w tym obrazie pisarka również wyraz pewnej znajomości realiów życia tutejszego

proletariatu i nurtujących tę klasę problemów. Nie stanowiły one już, jak np. stosunki fabryczne, tajemnicy dla współczesnych, pisała bowiem o nich coraz częściej polska prasa, w tym również „Dziennik Łódzki”, ale nikt dotąd nie próbował przedstawić ich środkami literackimi i obudzić szerszego zainteresowania sytuacją łódzkiego proletariatu fabrycznego. W proporcjach powieści Marrené o „łódzkich stosunkach” motyw ten nie dominuje, ustępując miejsca obrazom i zdarzeniom z życia polskiej inteligencji, a przede wszystkim szeroko rozbudowanym scenom rodzinnego życia niemieckiej burżuazji²⁴.

Powieść Morzkowskiej nie ukazała się w formie książkowej, w wyniku czego nie pojawiły się żadne recenzje. Karwacka przywołała głosy felietonistów, którzy odnosili się bezpośrednio do powieści Morzkowskiej. Głosy te były skrajnie różne, ponieważ jeden z nich należał do Władysława Maleszewskiego – redaktora „Biesiady Literackiej”, w której publikowano *Wśród kąkolu*, natomiast drugi należał do Karola Łaganowskiego – felietonisty „Dziennika Łódzkiego”, z którym niegdyś współpracowała Morzkowska. Na rekomendujący i pochlebny głos redaktora „Biesiady” Łaganowski odpowiadał krytycznym komentarzem, zarzucając Morzkowskiej powierzchowne ujęcie problematyki i niezrozumienie stosunków panujących w fabrycznym mieście. Sama Karwacka oceniła powieść Morzkowskiej następująco:

Wśród kąkolu było powieścią nadto schematyczną, niewyważoną w proporcjach, bardziej obyczajową niż społeczną, ilustrującą raczej niż analizującą zjawisko nowej „łódzkiej społeczności” i nurtujących ją problemów. [...] łodzianie nie byli zachwyceni tą pierwszą próbą literackiego przedstawienia ich miasta, dalej czekali na swoje- go epika. Zadaniu temu miał sprostać dopiero w pewnej mierze Władysław Reymont w głośnej *Ziemi obiecanej*²⁵.

Odkrycie przez Helenę Karwacką *Wśród kąkolu* było wydarzeniem, które zweryfikowało stan wiedzy o łódzkich powieściach. Artykuł poświęcony Morzkowskiej nie był jedyną publikacją Karwackiej, w której autorka wydobyła zapomniane dzieło. Kolejną pracą była monografia dotycząca Artura Gliszczyńskiego. Jego życiorys oraz twórczość nie zostały nigdy całościowo opracowane. Badaczka, podejmując wyzwanie rekonstrukcji losów Gliszczyńskiego oraz jego działalności w Łodzi, wypełniła więc znaczną lukę badawczą. Tak pisała o potrzebie stworzenia monografii poety:

Pora go [Gliszczyńskiego – przypis M.Cz.] już z tego gąszczu wydobyć, głównie dla jego zasług wobec łódzkiej literatury, lecz nie tylko – był wszak jednym z pionierów

²⁴ H. Karwacka, *Łódź w oczach pozytywistki...*, s. 170.

²⁵ Tamże, s. 174.

nowej tematyki w polskiej poezji. W niniejszym szkicu interesować nas będzie rzecz jasna przede wszystkim Gliszczyński-łódzianin, ponieważ tym określił swoje odrębne miejsce w naszej literaturze, a mieści się w tym nie tylko jego z Łodzią związana twórczość, lecz także jego rozległa, a dotąd prawie zupełnie nie znana działalność społeczna i kulturalna. Był i w tym fabrycznym mieście pionierem, którego wkład był szczególnie cenny w organizujące się dopiero wówczas w wielonarodowym skupisku polskie życie literackie²⁶.

Rekonstruowanie biografii zapomnianych twórców wiąże się nie tylko z wyszukiwaniem nowych, nieznanych dotąd faktów, ale również z prostowaniem informacji wypaczonych oraz rozstrzyganiem niejasności. Z takimi wyzwaniem mierzyła się w życiorysie Gliszczyńskiego Helena Karwacka. Monografia jej autorstwa przywróciła Gliszczyńskiemu miejsce na liście literatów łódzkich, którzy niesłusznie zostali zapomniani, mimo względnej ważności ich zasług.

Przed ukazaniem się kompletnego życiorysu Artura Gliszczyńskiego z jego biogramem można było zapoznać się w szkicu zamieszczonym w „Roczniku Artystyczno-Literackim, Teatralnym, Ilustrowanym” z 1899 r. Karwacka istotnie zwróciła uwagę, że był to jedyny i najobszerniejszy szkic biograficzny Gliszczyńskiego, który ukazał się za życia poety i liczył zaledwie trzy strony. Nazwisko Gliszczyńskiego pojawiło się ponownie dopiero w 1935 r. w książce *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia* Ludwika Stolarzewicza, następnie cztery lata później w artykule Zygmunta Hajkowskiego oraz w 1966 r. u Tadeusza Chrościelewskiego. Duże znaczenie w kontekście zaznajomienia łódzian z Gliszczyńskim i jego twórczością poetycką miała antologia *Księga wierszy polskich XIX wieku*, zredagowana przez Juliana Tuwima, który zwieńczył część swojego dzieła wierszami łódzkiego poety. Oprócz tych publikacji nazwisko Gliszczyńskiego było notowane jedynie na listach twórców drugorzędnych, pozostających w cieniu wielkich literatów. Karwacka jako pierwsza stworzyła kompletny życiorys Gliszczyńskiego, do którego dołączyła antologię z jego twórczością publicystyczną i poetycką. Monografię jej autorstwa cechowała nie tylko szczegółowa relacja z wczesnej młodości poety, ale także ukazanie jego działalności kulturalnej, oświatowej i społecznej oraz pracy dziennikarskiej na tle rozwijającej się metropolii przemysłowej, którą była współczesna mu Łódź. Wartość publikacji nie ogranicza się więc jedynie do przypomnienia historii życia i twórczości zapomnianego literata, ale jest również niezwykle wartościową relacją o kapitalistycznej Łodzi z przełomu XIX i XX wieku, która w tamtym czasie stawała się fabryczną potęgą.

Według Karwackiej to właśnie ta niespotykana skala i prędkość rozwoju miasta zachęciła Gliszczyńskiego do przeprowadzki. Po ukończeniu Szkoły Handlowej im. Leopolda Kronenberga w Warszawie stał się wyznawcą ideałów

²⁶ H. Karwacka, *Artur Gliszczyński, piewca fabrycznej Łodzi*, Łódź 1975, s. 13.

pozytywistycznych, do krzewienia których potrzebował odpowiedniej przestrzeni. Oprócz tego szukał stanowiska, dającego szansę na rozwój – takiego, jakie zajęli jego koledzy z warszawskiej szkoły, którzy przybyli do Łodzi wcześniej. Po przyjeździe do Łodzi Gliszczyński pracował jako urzędnik kolei, lecz szybko, z pomocą przyjaciół podjął pracę w „Dzienniku Łódzkim”. W wyniku dynamicznych przeobrażeń na prasowym rynku Gliszczyński objął ostatecznie stanowisko łódzkiego korespondenta słynącego z systematycznego zamieszczania wiadomości z życia fabrycznego miasta w warszawskiej prasie. Karwacka odnotowała kolejne jego lokalizacje dziennikarskiej działalności, wskazując przy tym na precyzujący się równolegle kierunek jego działań społeczno-kulturalnych. Był on bardzo dobrze widoczny podczas współpracy z warszawskim tygodnikiem „Głos”, w którym najwięcej miejsca poświęcał codzienności fabrycznej Łodzi. Ponadto pracował w stołecznym tygodniku „Wiek”, redagował „Łodzianina”, jednodniówkę „Cyklista Łódzki” oraz „Łodziankę”. Pisał felietony dla „Gońca Łódzkiego”, „Ogniska Rodzinnego” i „Świata”.

Karwacka gruntownie opisała wyróżniającą Gliszczyńskiego wszechstronność, którą najlepiej widać podczas obserwacji jego działań dziennikarskich, inicjatyw społecznych i kulturotwórczych jakie podejmował oraz idei stowarzyszeń, do których przynależał. Jednym z nich było łódzkie stowarzyszenie muzyczne „Lutnia”, będące owocem ożywiającego się życia kulturalnego Łodzi. Karwacka poświęciła również wiele miejsca w monografii kontaktom Gliszczyńskiego z łódzką sceną, szczególnie z teatrem pod dyktando Michała Wołowskiego. Gliszczyński w tamtym czasie zasłynął z improwizowania i tworzenia okolicznościowych wierszy, wygłaszanych na cześć zasłużonych osobistości fabrycznego miasta.

O różnokierunkowości zainteresowań i działań Gliszczyńskiego stanowi także twórczość poetycka. Najwcześniejsze z wierszy jego autorstwa znajdują się w tomiku *Pierwsze loty*, który przez lata nie zwrócił uwagi żadnego z badaczy literatury. Dopiero Karwacka jako pierwsza poddała jego zawartość analizie. Do postawionych przez nią najważniejszych tez należy, między innymi, ustalenie źródła dominujących w młodzieńczych wierszach melancholii i pesymizmu. Według Karwackiej miały one główną przyczynę we wczesnym kalectwie poety²⁷. Niewątpliwie nastroje te potęgowało również nadejście nieuchronnej zmiany szkoły, a co za tym idzie także najbliższego otoczenia, co w wyobrażeniach chłopca o marzycielskim usposobieniu przybrało kształt prawdziwej katastrofy.

Karwacka w analizie wierszy Gliszczyńskiego poświęciła wiele miejsca jego predyspozycjom satyrycznym. Już jego najwcześniejsze utwory nosiły ślady celnego humoru. Z biegiem czasu skłonności te wyostrzyły się, co doskonale widać w późniejszej twórczości. Gliszczyński jako humorysta wyróżniał się rzadko spotykaną odwagą w ujawnianiu przywar ludzi najbogatszych i najbardziej wpływowych.

27 Gliszczyński w młodym wieku stracił prawą rękę.

Niejednokrotnie głównymi bohaterami swoich satyr i obrazków rodzajowych czynił najzamożniejszych przemysłowców łódzkich. Karwacka słusznie podkreślała, że głównym wyróżnikiem wszechstronnej działalności Gliszczyńskiego było zainteresowanie proletariatem. W swojej twórczości i działalności publicystycznej ponadprzeciętnie dużo miejsca poświęcał krzywdzie robotników, nierównościom społecznym oraz przewinieniom łódzkich milionerów.

Jedną z największych zasług Gliszczyńskiego, którą scharakteryzowała Karwacka, było stworzenie trzech portretów rozwijającej się Łodzi. Każdy z tych wizerunków Gliszczyński stworzył za pomocą różnych umiejętności i kompetencji, jakie posiadał. Pierwszy zrodził się z działalności dziennikarskiej, drugi był swoistą karykaturą miasta uwiecznionego w satyrach i trzeci, pełen liryczności, który najwięcej mówił o aurze miasta, zwłaszcza o dramatycznej egzystencji proletariatu.

Zestaw cech osobowościowych i kompetencji uczynił z Artura Gliszczyńskiego człowieka cieszącego się uznaniem w środowisku łódzkiej inteligencji. Wrażliwość na krzywdę najsłabszych, charyzma, wnikliwość, celny i śmiały humor, umiejętności improwizatorskie zapewniły Gliszczyńskiemu rozpoznawalność w środowisku łódzkiej inteligencji. Ocena poziomu umiejętności poetyckich Gliszczyńskiego podana przez Karwacką jest należycie wyważona. Precyzyjnie wskazała jej atuty, nie rezygnując przy tym z ujawnienia mankamentów, na przykład schematyczności i nadmiernego wzorowania się na twórczości Konopnickiej. Kwestie zarówno sławy Gliszczyńskiego, jak i jego warsztatu poetyckiego i umiejętności, podjął w recenzji monografii Karwackiej Władysław Kasiński:

Zdaniem autorki wartość poezji Gliszczyńskiego, raczej już historyczna, mieści się „prawie wyłącznie w tych fragmentach [...], które noszą cechy reportażu, rejestrują realia fabrycznego miasta, próbując odtworzyć jego jedyną w swoim rodzaju atmosferę» Wymóg liczenia się z gustami czytelników pism codziennych, dorywcze pisanie „dla chleba”, tzw. pośpiech dziennikarski – nie sprzyjały doskonaleniu rzemiosła. Jak i „niezwykajna łatwość rymowania”, nie kontrolowana dyscyplina, chwytanie gotowych wzorów, chętne sięganie do zasobów sztamp, natrętnych zbitek słownych – zwykła przywara reporterskiej stylistyki! Bo wszędobylski „pan Artur”, obdarzony nerwem społecznym i towarzyskim, nie pominął żadnej okazji, by jakąś lokalną uroczystość bądź zdarzenie utrwalić w mowie wiązanej. Czy to będzie zjazd „Lutni”, czy wyścigi cyklistów, rocznica powstania stałej sceny w Łodzi czy występ głośnego artysty itp. – wszystkiemu patronuje nasz bard łódzki, próbując strun patetycznych to znów tonacji żartobliwej. Żywa kronika miasta!²⁸

Gliszczyński jako kronikarz dostrzegał i dzielił się z opinią publiczną rażącymi kontrastami zachodzącymi w wielkiej metropolii. Tworzył pełne ekspresji obrazki

²⁸ J. Kasiński, *Kronikarz – poeta łódzkiej „ziemi obiecanej”*, „Nowe Książki” 1975, nr 22, s. 56.

i poematy, które uwieczniały miasto w zupełnie nowej, autentycznej odsłonie. Jako jeden z prekursorów urbanizmu w poezji polskiej ustanowił Łódź zarówno tłem, jak i tematem swoich dzieł, co było swoistym *novum*. Doceniali to recenzenci jego wierszy, szczególnie tych ze zbioru *Z mroku i dymu*, które są poetyckim portretem przemysłowego miasta z przełomu wieków. Jego wiersze nosiły widoczne znamiona reporterskich skłonności, co przekładało się na ich osobną wartość – jako rzetelne źródło wiedzy o codzienności Łodzi.

Zanim Łódź stała się miastem kontrastów społecznych, o których pisał Gliszczyński, była miejscem rodzącego się przemysłu włókienniczego, w którym upatrywano więcej szans niż zagrożeń dla łódzkiego społeczeństwa. Jednym z entuzjastów uprzemysłowienia Łodzi był Oskar Flatt, autor pierwszej monografii Łodzi, zatytułowanej *Opis miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym*, która stała się przedmiotem literaturoznawczych badań Heleny Karwackiej w drugiej połowie lat 70. dwudziestego wieku²⁹. Swoją pracę rozpoczęła od nakreślenia sytuacji gospodarczej Łodzi jeszcze przed uprzemysłowieniem i w jego początkach, kiedy do Łodzi zaczęli przybywać włókniarze i rzemieślnicy. Słusznie zauważyła, że *Opis miasta Łodzi* Flatta zaczął ukazywać się, kiedy Łódź miała już ugruntowaną pozycję ośrodka przemysłowego. Monografię publikowano we fragmentach w dodatku „Gazeta Rolnicza, Przemysłowa i Handlowa” do „Gazety Codziennej” w drugiej połowie 1852 r. Głównym impulsem do stworzenia monografii Łodzi był dla dziennikarza zdumiewająco szybko rozwijający się przemysł, który przeobraził ubogie, zapomniane miasteczko w potęgę włókiennictwa na skalę europejską. Ponadto zdumiewającym był dla niego fakt, iż do czasów mu współczesnych nikt nie zainteresował się fenomenem Łodzi. Dla Flatta synergia przemysłu, rolnictwa i handlu była w stanie zapewnić Polsce świetlaną przyszłość i umocnić jej miejsce na arenie międzynarodowej. Dlatego uważał, że miastu temu należy poświęcić znacznie więcej uwagi.

Część biograficzną Karwacka rozpoczęła od doświadczeń Flatta w publicystyce. W czasie pisania monografii o Łodzi był on dziennikarzem o stosunkowo niedługim stażu. Miał na swoim koncie dwa dzieła o podobnej specyfice: *Opis Piotrkowa Trybunalskiego pod względem historycznym i statystycznym* z 1850 r. oraz *Wspomnienia z wycieczki grudniowej w Mazowsze* z 1852 r. Oba szkice dowodzą, że był on pasjonatem historii rozmiłowanym w podróżowaniu, a także utalentowanym autorem opowieści, które ujmowały czytelników. Ponadto fascynował się rozwojem i siłą przemysłu. Łódź stanowiła dla niego dowód na to, że uprzemysłowienie kraju daje nieprzebrane możliwości ekonomiczno-gospodarcze i od niego zależy przyszłość kraju. Flatt, mimo swojego pochodzenia, nie był zwolennikiem pracy pisarskiej, którą uważał za mało przyszłościową i przede wszystkim znacznie mniej praktyczną,

²⁹ H. Karwacka, „Opis miasta Łodzi” Oskara Flatta początkiem piśmiennictwa przemysłowego miasta, „Prace Polonistyczne” 1976, seria 32, s. 249–264.

niż zawody wymagające fachowego wykształcenia³⁰. Karwacka trafnie podkreśliła konsekwencję stanowiska i spójność poglądów Flatta. Jako zwolennik przemysłu, optował za upowszechnieniem wychowania młodego pokolenia wedle zapotrzebowania na praktyczne umiejętności, jakie rodzi uprzemysłowienie.

Badaczka, przywołując fragmenty pośmiertnych wspomnień o Oskarze Flattcie zamieszczanych w prasie, wyeksponowała jego zasługi i uznanie, którym darzyli go współpracownicy. Za sprawą swoich wszechstronnych zainteresowań, otwartości, kompetencji oraz szczerzej życzliwości cieszył się powszechnym szacunkiem i licznym gronem przyjaciół.

Według Karwackiej najbardziej interesującym czasem w karierze dziennikarskiej Flatta był ten, w którym poświęcał się wyłącznie publicystyce, współpracując i redagując „Gazetę Codzienną”. Później, wraz z radykalną zmianą stanowiska, najwięcej uwagi przeznaczał na absorbujące powinności urzędnika kolei. Jako dziennikarz był zwolennikiem felietonów, które według niego tworzyły nowoczesną żurnalistykę i najlepiej odpowiadały ówczesnym preferencjom czytelniczym:

W swojej postawie i przekonaniach był młody Flatt „synem swojego czasu” – schyłku romantycznej epoki, kiedy to po ostrej krytyce tego prądu nadszedł czas „pojednania z rzeczywistością” i szukania dróg odrodzenia kraju w pracy organicznej, w potrzebie przeprowadzenia gruntownych reform, w rozwoju przemysłu i badań naukowych. [...] Flatt-publicysta wyraźnie tym nakazom ulegał, rozumiał dążenia swojego czasu i z zapałem je głosił³¹.

Przykładem publicystyki, w której Flatt „ulegał nakazom” nowej epoki, jest *Opis miasta Łodzi*. Dążył on bowiem do holistycznego ujęcia najważniejszych kwestii społeczno-gospodarczych oraz zaprezentowania nieznanych faktów z przeszłości fabrycznego miasta. Za główny cel takiej prezentacji Łodzi i jej historii obrał sobie zmotywowanie do podejmowania podobnych inicjatyw, w których analizowano by rozwój przemysłowy innych miast, co w rezultacie dałoby kompletną „historię przemysłu krajowego”.

Drugą część artykułu Karwackiej stanowią analiza i ocena literackich walorów monografii Łodzi. Kwestia uzdolnień i kompetencji literackich Flatta była oczywista. Lecz to nie one stały za sukcesem monografii. Jej autor, znając doskonale preferencje czytelnicze oraz konwencje literackie wykorzystywane na przestrzeni

³⁰ Oskar Flatt pochodził z inteligenckiej rodziny pedagogów. Jego ojciec był uznanym nauczycielem w rodzinnym Piotrkowie Trybunalskim. Ponadto stryjem Oskara Flatta był Jerzy Benjamin Flatt – agronom, działacz oświatowy, który jest znany współczesnym jako założyciel Instytutu Agronomicznego w Warszawie, przekształcoengo ostatecznie w Szkołę Główną Gospodarstwa Wiejskiego.

³¹ H. Karwacka, „*Opis miasta Łodzi*” Oskara Flatta..., s. 256.

wieków do opisywania historii, stworzył opowieść o fabrycznym mieście, posiłkując się także zasłyszczanymi legendami. Nie było to działanie epizodyczne, ponieważ już we wcześniejszych pracach zawierał opowiadania zasłyszane podczas swoich podróży po kraju. O artystycznych walorach *Opisu miasta Łodzi* Oskara Flatta według Karwackiej świadczą barwne obrazy Łodzi skonstruowane z pomocą rozbudowanych porównań i staranie dobranych epitetów. Publicysta zafascynowany Łodzią, która z niepozornego miasteczka przeobraziła się w przemysłową metropolię, stworzył pełen ekspresji opis będący gatunkowo bliższym prozie niż surowej relacji historyka. Karwacka zwróciła również uwagę na artystycznie zabarwioną przedmowę do monografii, którą kronikarz skonstruował na wzór znamiennych dla romantycznej literatury opisów dalekiej podróży. Według badaczki na uznanie zasługuje nie tylko artystyczny wymiar dzieła, ale także jego rzetelność, której źródłem są obszerne dane archiwalne, do których Flatt dotarł jako pierwszy i które umieścił w rozdziałach poświęconych historii, statystyce i przemysłu Łodzi. Nie bez znaczenia były również przeprowadzane przez niego wywiady i baczne obserwacje. W swojej monografii najwięcej miejsca poświęcił najwcześniejszej historii Łodzi i jej gospodarczemu przeobrażeniu. Słuszność swoich relacji dokumentował za pomocą zestawień i obliczeń. Zasadniczą część publikacji stanowił najobszerniejszy rozdział o „żywiolowym rozwoju przemysłu włókienniczego”, w którym Flatt odnotował nazwiska czołowych przemysłowców Łodzi. Według Karwackiej o pionierskości monografii świadczy także zawarty w niej pierwszy opis wnętrza fabryki będącej miejscem skoordynowanej współpracy. Reportażowy charakter relacji ze współczesnej Flattowi Łodzi to również jeden z atutów pracy odnotowanych przez Karwacką. Jego monografia jest żywym przykładem fascynacji dynamicznym rozwojem przemysłowym. Fascynacji, która istotnie wpłynęła na obiektywizm ocen autora, bagatelizującego widoczne już problemy ekonomiczne mieszkańców Łodzi. Ich miejsce w monografii zajęły opisy życia codziennego fabrykantów, w tym szczególnie obyczajowość łódzian, która zawierała w sobie wiele z kultury niemieckiej. Aby zapoznać się z oceną całokształtu dzieła Flatta, należy oddać głos autorce artykułu:

Opis miasta Łodzi jest bez wątpienia książką niezwykłą, dającą świadectwo nie tylko genezie i dynamicznemu kształtowaniu się młodego miasta przemysłowego – fenomenu w ówczesnych warunkach polskich, ale także rodzeniu się jego specyficznej kultury – mas pracujących, która z czasem przerodzi się tu w swoisty „przemysł rozrywkowy”. W tej szerokiej i wyrazistej prezentacji nowego miasta był Oskar Flatt nie tylko historykiem, ale również pisarzem-dokumentalistą, który stworzył jednocześnie niezwykle interesujący „reportaż” o ówczesnej Łodzi – jej pierwszy w literaturze portret. Dał tym początek bardzo późnej znamiennej dla piśmiennictwa Łodzi „literaturze faktu”, charakterystycznej także dla jej prozy narracyjnej, dla prób beletrystycznego przedstawienia nader skomplikowanej rzeczywistości wielonarodowego i wielkoprzemysłowego

miasta. Flatt tych komplikacji, które dopiero w dalszym rozwoju Łodzi staną się bardziej wyraziste, jeszcze nie dostrzegał. Stąd *Opis miasta Łodzi...* przedstawiał jeszcze obraz autentycznej „ziemi obiecanej” – chluby i dumy kraju³².

Najważniejsze publikacje w dorobku naukowym Heleny Karwackiej mieściły się w dziedzinie kultury literackiej Łodzi. Szkic poświęcony łódzkiemu wydaniu Pana Tadeusza zrewidował najistotniejsze konteksty społeczno-polityczne, które warunkowały cały proces wydawniczy – od narodzin pomysłu publikacji pamiątkowego wydania, aż po jego recepcję. Monografie o Witoldzie Wandurskim i Arturze Gliszczyńskim wydobyły z zapomnienia sylwetki dwóch ważnych łódzkich działaczy i poetów. W syntetycznej publikacji o powieści *Wśród kąkolu* prześledziła okoliczności jej powstania i powody, przez które uległa zapomnieniu. Natomiast w artykule o pierwszej monografii Łodzi przybliżyła biografię Oskara Flatta i oceniła poziom artystyczny jego dzieła. O charakterze dorobku naukowego Heleny Karwackiej stanowią: wielokierunkowość zainteresowań naukowych, odkrywczność oraz wnikliwość prowadzonych eksploracji, których efekty niezmiennie stanowią podstawę dla kolejnych, wartościowych badań nad kulturą literacką Łodzi. Natomiast o randze dokonań badaczki świadczą nie tylko liczne nagrody i odznaczenia, ale także uznanie wśród znawców literatury polskiej, między innymi: Stefanii Skwarczyńskiej, Artura Hutnikiewicza, Zdzisława Skwarczyńskiego, Stefana Kawyna, czego dowodem były pochlebne recenzje i wysokie oceny jej dorobku naukowego³³.

Bibliografia

- 50 lat Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego (1952–2002), red. Zbigniew Fiszbak, Łódź 2002.
- Białostockie środowisko filologiczne 1968–2018. Historia w 45 wywiadach, rozm. przepr. Dominik Sołowiej, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok 2018.
- Biogram Heleny Karwackiej: https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/record_view/2508#1058907 [dostęp: 1.07.2024]
- Broniewski Władysław, *Kilka słów wspomnień. Z tradycji robotniczego ruchu amatorskiego*, „Teatr Ludowy” 1958, nr 1–2.
- Dokumentacja kadrowa Heleny Karwackiej z zasobów Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego, sygnatura: 10213.

³² Tamże, s. 263–264.

³³ Opinie dorobku naukowego Heleny Karwackiej znajdują się w Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego pod sygnaturą: 10213.

- Hajkowski Zygmunt, *Artur Gliszczyński – pierwszy poeta łódzki: odczyt wygłoszony dnia 28.IV.1939 r. na Zwyczajnym Walnym Zgromadzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Łodzi*, Łódź 1939.
- Karwacka Helena, *Artur Gliszczyński, piewca fabrycznej Łodzi*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1975, s. 13.
- Karwacka Helena, *Kształtowanie się oblicza ideowego Andrzeja Struga w latach 1902–1909 (na podstawie nie publikowanych listów pisarza)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1959, nr 13, s. 145–160.
- Karwacka Helena, *Łódzkie wydanie Pana Tadeusza z 1906 roku. Pierwsze pełne wydanie w Królestwie Polskim*, „Prace polonistyczne”, seria XIII, s. 131–144.
- Karwacka Helena, *Łódź w oczach pozytywistki: „Wśród kąkolu” Walerii Marrené-Morzkowskiej – pierwsza powieść o fabrycznym mieście*, „Prace Polonistyczne”, 1974, z. 31, s. 170.
- Karwacka Helena, *Mój łódzki okres – to była moja młodość!*, rozm. przepr. K. Pietrych, J. Brzozowski, „Czytanie Literatury: Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 3, s. 381–395.
- Karwacka Helena, „*Opis miasta Łodzi*” Oskara Flatta początkiem piśmiennictwa przemysłowego miasta, „Prace Polonistyczne”, 1976, seria 32, s. 249–264.
- Karwacka Helena, *Przedreymontowskie powieści o Łodzi*, „Odgłosy” 1975, nr 4.
- Karwacka Helena, *Spór o „Ziemie obiecane” W. St. Reymonta*, „Odgłosy” 1975, nr 6.
- Karwacka Helena, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968.
- Karwacka Helena, *Z dziejów łódzkiego amatorskiego teatru robotniczego w latach 1918–1939*, [w:] *Studia i materiały do dziejów Łodzi i okręgu łódzkiego. Dwudziestolecie 1918–1939*, red. Paweł Korzec, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1962.
- Kasiński Jerzy Władysław, *Kronikarz – poeta łódzkiej „ziemi obiecanej”*, „Nowe Książki” 1975, nr 22, s. 56.
- Kołodziej Karolina, *Obraz Łodzi w piśmiennictwie pozytywistyczno-młodopolskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.
- Księga wierszy polskich XIX wieku*, wybór: Julian Tuwim, oprac. i wstępem opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 1, Warszawa 1954.
- „Rozwój”, 1906, nr 117.
- Stolarzewicz Ludwik, *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia. Szkic literacki i antologia*, Łódź 1935.

Martyna Maria Czyżewska, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Studia magisterskie zwieńczyła w 2022 roku obroną dysertacji pt. „*Co w sercu gospodarza, to też i we dworze!*”! *Roman Nowina Konopka i jego poemat opisowy „Tomaszowice”*. W tym samym roku rozpoczęła studia doktoranckie w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Tytuł rozprawy doktorskiej brzmi *Ziemianin spod Krakowa. Życie i twórczość Romana Nowina Konopki*. Jest to kontynuacja badań zapoczątkowanych na drugim stopniu studiów nad nieopracowanym dotąd dorobkiem literackim poety i społecznika Romana Konopki z Modlnicy Wielkiej k. Krakowa.

Główne zainteresowania naukowe to badanie sylwetek twórców *minorum gentium*, realizacje motywów florystycznych w literaturze XIX wieku oraz literatura epoki romantyzmu i pozytywizmu.

Marek Czuku*

 <https://orcid.org/0009-0007-9225-4153>

Wspomnienie o profesor Dorocie Filipczak

Streszczenie

Artykuł przybliży sylwetkę przedwcześnie zmarłej Doroty Filipczak – przede wszystkim jako poetki, autorki sześciu zbiorów wierszy oraz jednego wyboru z całej twórczości. Tekst ma formę osobistych wspomnień autora oraz zawiera jego własne interpretacje poezji Filipczak. Mowa w nim o jej kłopotach z łódzką tożsamością, z Łodzią jako trudnym i dziwnym miastem, „z przeszłością, którą można nazwać kolonialną”. I o poetyckiej formie wyrazu jako optymalnej dla wyrażenia swojego światopoglądu. Dominujące kręgi tematyczne jej poezji to: rodzina, miłość i erotyka, historia i kultura, chrześcijaństwo i feminizm, Łódź oraz przyroda. Podmiotem tych utworów jest kobieta o silnej identyfikacji biologicznej i kulturowej oraz świadomości swojej płci, wyczulona na jej odrębność oraz rolę w historii i w relacjach z mężczyzną. Przytoczone fragmenty wierszy ilustrują tezy postawione w artykule, a także ukazują oryginalny, indywidualny rys twórczości Doroty Filipczak, zawodowo profesor filologii angielskiej Uniwersytetu Łódzkiego.

Słowa kluczowe: Dorota Filipczak, poezja, Łódź, teoria postkolonialna, historia, feminizm, chrześcijaństwo, rodzina

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: m.czuku@mnc.pl

A Tribute to Professor Dorota Filipczak

Summary

The article presents the life and work of the late Dorota Filipczak, focusing primarily on her role as a poet and the author of six poetry collections, along with one selection from her entire body of work. It takes the form of personal reflections from the author and includes their interpretations of Filipczak's poetry. The article touches upon her struggles with the identity of Łódź, a city described as challenging and peculiar, with a "colonial-like past." It also explores how poetry became the ideal medium for Filipczak to express her worldview. The dominant themes in her poetry include family, love and eroticism, history and culture, Christianity and feminism, Łódź, and nature. The subject of these works is a woman with a strong biological and cultural identity, deeply aware of her gender, sensitive to its uniqueness and role in both history and relationships with men. Selected poem excerpts illustrate the article's arguments and showcase the distinctive, individual style of Filipczak's poetry. Professionally, she was a professor of English philology at the University of Łódź.

Keywords: Dorota Filipczak, poetry, Łódź, postcolonial theory, history, feminism, Christianity, family

Rok 2021 rozpoczął się fatalnie. 1 stycznia zmarła nagle Dorota Filipczak, poetka, anglistka, profesor Uniwersytetu Łódzkiego. Dowiedziałem się o tym od ówczesnej prezeski Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Małgorzaty Karoliny Piekarskiej, która zadzwoniła do mnie z pytaniem, czy wiem o tym coś więcej. Nie chciałem w to uwierzyć, szukałem w myślach ratunku, że to jakiś *fake*, jakaś pomyłka. Prawda jednak była nieubłagana¹.

Ostatni raz widziałem się z Dorotą we wrześniu 2018 r. Spotkaliśmy się niespodziewanie na korytarzu oddziału chirurgicznego Szpitala im. Norberta Barlickiego w Łodzi. Oboje byliśmy w szlafrokach i okazało się, że leczymy się u tych samych lekarzy. Ucieszyliśmy się bardzo, że w tych trudnych chwilach mamy obok

¹ Napisalem o tym na swoim blogu „Wędrowniczek”: <http://wforma.eu/wedrowniczek-dorota.html> [dostęp: 30.01.2024].

siebie bratnią duszę. U Doroty wszystko się na szczęście skończyło na badaniach, ja musiałem wkrótce przejść trudną operację.

W tym czasie dostałem wiadomość z redakcji „Kalejdoskopu”, że przygotowany przeze mnie do druku wywiad z Dorotą wymaga poprawek i zmian². Trochę mnie to zezłościło, bo wszystko było opracowane i dopracowane, a na koniec zatwierdzone i autoryzowane przez Dorotę. W zaistniałej sytuacji nie byłem w stanie tego poprawiać, wzięła to więc na siebie Dorota, która już wyszła ze szpitala do domu.

W rozmowie tej poetka nieco się odsłoniła, bardziej niż w oficjalnych relacjach i aktywnościach. Dowiedziałem się o jej kłopotach z łódzką tożsamością, z Łodzią jako trudnym i dziwnym miastem, „z przeszłością, którą można nazwać kolonialną”³. I o tym, że można do naszego miasta zastosować teorię postkolonialną, którą Dorota zajmowała się naukowo⁴.

Na moje pytanie czy bardziej czuje się poetką, czy naukowcem, odpowiedziała trzeźwo, że zawsze chce być sobą. Uznała natomiast poetycką formę wyrazu jako optymalną dla siebie, „gdy idzie o kwestie związane z tymczasowością ludzkiego losu oraz międzyludzkiego porozumienia”⁵. Dorota miała poczucie, że poezja ocala (w Miłoszowym rozumieniu). Tak ujęła sens swojego pisania:

Nie hołduję iluzjom utopijno-heroicznym, nie łudzę się, że poezja może zmienić świat, ale może dostarczyć duchowej transfuzji, także tej istotnej dla przetrwania i tożsamości. Wierzę w ocalenie. Wszelkie postmodernistyczne gry słowne, jeśli wynikają tylko z potrzeby eksperymentu, są igraszką i bombką na choince. A mnie interesuje choinka bez ozdób, czyli byt i to, jak w nim trwamy i jak się zmieniamy. No i jeszcze porozumienie międzyludzkie, a przede wszystkim to między mężczyzną a kobietą, które w dużej mierze ustanawia nasz świat⁶.

Dorotę poznałem pod koniec minionego wieku podczas wspólnej prezentacji lokalnego środowiska poetyckiego w Łódzkim Klubie Nauczyciela albo w Łódzkim Domu Kultury (nie pamiętam już, które z tych spotkań było wcześniejsze). Zwróciłem uwagę na mocny wiersz pt. *Wiedźma*, który z pasją przeczytała. Kończy się on słowami:

Wielebni ojcowie
mnie trzeba zabić

2 Chodzi o tekst: D. Filipczak, *Duchowa transfuzja*, rozm. przepr. M. Czuku, „Kalejdoskop” 2018, nr 11, s. 46–47.

3 Według zapisu magnetofonowego tejże rozmowy.

4 D. Filipczak, *Duchowa transfuzja*, s. 46–47.

5 Tamże, s. 46.

6 Tamże.

bo jestem waszym
Bogiem⁷

Zamieniliśmy wtedy parę słów, potem Dorota gościła w moim domu, a ja u niej. Nie przypominam sobie szczegółów tych spotkań, ale mogę śmiało powiedzieć, że polubiliśmy się, mieliśmy sporo wspólnych zainteresowań, odpowiadaliśmy sobie pod względem charakterologicznym. Dorota miała w sobie wewnętrzny spokój, umiała słuchać innych, nie narzucała w rozmowie swojego zdania. Była osobą ciepłą, życzliwą dla ludzi, a przy tym miała szerokie horyzonty i głęboką wiedzę. Od czasu do czasu dzwoniliśmy do siebie. Prowadziłem jej spotkania autorskie w łódzkim Domu Literatury oraz w klubie „Niebostan”, a ona mój wieczór w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Józefa Piłsudskiego w Łodzi. Zrecenzowałem trzy jej książki poetyckie.

Dorota Filipczak opublikowała sześć samodzielnych tomów wierszy oraz jeden wybór z całej twórczości⁸. Dominujące kręgi tematyczne jej poezji to: rodzina, miłość i erotyka, historia i kultura, chrześcijaństwo i feminizm, Łódź oraz przyroda. Tematy te, toposy i motywy przenikają się nawzajem, dając w efekcie wiersze bogate, pojemne i wieloznaczne. Swoją postawę twórczą poetka wyjawiała w wierszu *Odpowiedź klasykom*:

Wbrew pozorom wielkości
tematem sztuki jest rozbity dzbanek
lub dzbanek cały
z kwiatem tamaryszku
ból zęba
kropla potu
w studni oceanu
bruk
nie ideał⁹

Dorota opierała się zatem w swoim pisaniu na realiach oraz patrzyła na świat rzeczowo i bez złudzeń, choć jednocześnie często dawała się ponieść, jak to poetka, wyobraźni. Pozostała jednak wierna do końca swojemu literackiemu światopoglądowi, w którym „Kobieta jest domem / [jak] napisała Alice Munro” (wiersz

⁷ D. Filipczak, *Orfeusz na ginekologii*, Łódź 1997, s. 41.

⁸ Są to kolejno: *W cieniu doskonałej pomarańczy* (1994), *Trzecie skrzydło anioła* (1995), *Orfeusz na ginekologii* (1997), *Ostrzyciel noży na jawie* (2003), *K+M+B* (2009), *Wieloświat* (2016), *Rozproszone gniazda czułości* (2017).

⁹ D. Filipczak, *Ostrzyciel noży na jawie*, Łódź 2003, s. 10.

*U siebie*¹⁰), a rodzina to podstawowe tworzywo tego miejsca. Kobieta daje więc dziecku ciepło i przekazuje mu miłość, jest ostoją dla męża, któremu towarzyszy w codziennym życiu i – w przypadku Doroty – w podróżach naukowo-turystycznych, a na świat patrzy z czułością i wrażliwością, dostrzegając jego zmysłowe piękno.

Nieprzypadkowe są więc dedykacje kolejnych tomów Doroty Filipczak: „Moim Bliskim”, „Witkowi”, „Najbliższym”, „Radzikowi, który raduje”, „Witkowi i Konradowi / a także Mamie i Małgosi / czas darowany”, „Witkowi i Konradowi: / *No se puede vivir sin amar.* / Malcolm Lowry, *Under the Volcano*” (po polsku znaczy to „Nie można żyć bez miłości”). Natomiast wybór wierszy Doroty nosi znamienity tytuł *Rozproszone gniazda czułości*. A zatem miłość i czułość. To są te podstawowe wartości, dla których warto żyć.

W wierszu *K+M+B*¹¹ do wejścia przez stare drzwi zaprasza „inskrypcja / popełniona świętą / naiwnością / aby uchronić przed złem” o literach „na wysokości / naszego dziecka”. Jego pokój to najważniejsze i najświętsze miejsce w domu (wzruszający wiersz *Kaplica Sykstyńska*¹²) – autorka nie wstydzi się okazać swoich uczuć („stwarza mnie / i podnosi ku niebu / Twoja rączka”). Dochodzi tu więc do sakralizacji miłości macierzyńskiej, z którą współlistnieje podziw dla świata dziecka, a rodzice jednocześnie stale się od niego czegoś nowego uczą („Przyciągasz nas / na swoją planetę”¹³).

W wielu wierszach czuje się również obecność „tej drugiej połowy”, najczęściej przez użycie form drugiej osoby liczby pojedynczej lub pierwszej osoby liczby mnogiej. To świadectwa bliskości i dużego uczucia, jakie wiąże całą rodzinę. Nie ma w tych utworach sentymentalnych deklaracji, są za to obrazowe konkrety oraz dobre literackie pomysły, jak np. w wierszu *Pociąg*:

Tylko pożądanie każe ci z Karenina
stawać się Wrońskim
[...]
Ty jesteś mądry, miły, ironiczny
ale to on mnie ma¹⁴

Poetka przywołała postać swojego taty, który „nocami zawieszał planety / na suficie dziecinnego pokoju” (wiersz *Wieloświat*¹⁵), oraz utrwaliła obraz mamy, która

¹⁰ D. Filipczak, *K+M+B*, Rzeszów 2009, s. 15.

¹¹ Tamże, s. 7.

¹² Tamże, s. 8.

¹³ Tamże, s. 9.

¹⁴ D. Filipczak, *Wieloświat*, Sopot 2016, s. 25.

¹⁵ Tamże, s. 5.

„wraca z kościoła z zapaloną świecą” (*Gromniczna*¹⁶). Szczególnie istotna jest ciągłość dziejów rodziny w sztafecie pokoleń. Poetka dała temu wyraz w przejmujących wspomnieniach z dzieciństwa o babci, mamie i tacie (wnuk teraz kontynuuje zainteresowania dziadka astronomią), a także wspominając postać ciotki Karoli, którą zabili banderowcy („przepelnia mnie / pewność, że ją przypominam”¹⁷).

Dorota nie była zbyt łaskawa dla swojej rodzinnej Łodzi („Czuję się nieswojo, choć jestem u siebie”, *Miasto kolonialnej młodości*¹⁸). A oto postkolonialny obraz miasta w jej oczach: „budyńki bez twarzy, bez tajemnic jak ludzie / idący na cmentarz na Wszystkich Świętych / z naręczem brzydkich, sztucznych kwiatów” (*Zwiedzanie*¹⁹). Z drugiej strony wiele jej wierszy było mocno osadzonych w dziejach miasta i jego współczesności. Pojawiały się w nich m.in. fabryka Geyera, kaplica Scheiblerów, szpital dziecięcy, Palmiarnia, Dworzec Fabryczny, dawny budynek Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego czy gmach matematyki, a także postacie-meteory, które zaledwie przez chwilę przemknęły przez historię miasta, jak dziewiętnastowieczny czarnoskóry aktor szekspirowski, Ira Aldridge, czy Anna Maria Herbst, przedwcześnie zmarła wnuczka potentata bawełny, Karola Scheiblera.

Spoiwem dla wielu wierszy Doroty była optyka historyczna. Takie podejście do rzeczywistości to z pewnością tradycja rodzinna, bo – jak poetka przyznała podczas łódzkiej premiery tomu *Wieloświat*²⁰ – w jej domu stale mówiło się o historii, a do tego jej siostra oraz mąż są profesorami tej nauki. Dorota często przywoływała w swoich książkach siermiężne czasy komunizmu, które dla jej pokolenia były bardzo trudne. W wymienionym tomie po raz pierwszy poruszyła temat rzezi wołyńskiej. Napisała o tym dopiero teraz, bo uznała, że nadszedł już czas, by wypowiedzieć to, co było złe, aby raz na zawsze uwolnić się z przekazywanej z pokolenia na pokolenie traumy. Warunkiem pełnego pojednania między narodami jest bowiem prawda.

Wojciech Ligęza zwrócił uwagę w posłowniu do wyboru wierszy Doroty Filipczak, że „żywo obchodzą [ją] pogranicza, przejścia”²¹. Tak rzeczywiście jest, bowiem stale obecne są w tych wierszach dychotomie: przyroda – człowiek, natura – kultura, *sacrum* – *profanum*, cielesne – duchowe, męskie – żeńskie. Stanowią one tworzywo pomysłowych erotyków (których tłem są mitologia, dawne dzieje bądź świat przyrody), osobistych erotyczno-eschatologicznych mitów (ożywiających osadzone w kulturze bądź w intuicji archetypy i symbole), alternatywnych historii (opowieści o losach kobiet i mężczyzn) czy poetyckich itinerariów z podróży szlakami przeszłości, kultury i religii.

¹⁶ Tamże, s. 11.

¹⁷ Tamże, s. 19.

¹⁸ Tamże, s. 8.

¹⁹ Tamże, s. 6.

²⁰ Miała ona miejsce w łódzkim Domu Literatury w dniu 5.12.2016.

²¹ W. Ligęza, *Mity ucieleśnione*, [w:] D. Filipczak, *Rozproszone gniazda czułości*, Kraków 2017, s. 157.

Wiersze Doroty Filipczak charakteryzują się dbałością o szczegół oraz wrażliwością na sensualny wymiar świata. Pisane były często z intelektualnym dystansem i poczuciem humoru, subtelną ironią bądź autoironią. Poetka podejmowała też wyrafinowane gry intertekstualne z mitologią grecką, Biblią czy literaturą, a czasem posiłkowała się oszczędnie dozowanym poetyckim lingwizmem.

Podmiotem tych utworów jest kobieta o silnej identyfikacji biologicznej i kulturowej oraz świadomości swojej płci, wyczulona na jej odrębność oraz rolę w historii i w relacjach z mężczyzną. Taka postawa bliska jest umiarkowanemu feminizmowi, ale bez apodyktyczności jego skrajnych odmian. Stąd żartobliwo-ironiczna historia stworzenia kobiety w przeniesionym do biblijnych realiów micie o Pigmalionie²², a także cykl wierszy *Orfeusz na ginekologii*²³, w którym postaci z mitologii greckiej są pacjentkami oddziału ginekologicznego. Natomiast na historię dyskryminacji kobiet mają uwrażliwić czytelnika wiersze o losach średniowiecznej księżniczki, którą rodzice wydali mężowi jak rzecz na wyłączną własność²⁴, a także Karoliny Herschel (towarzyszyła ona w obserwacjach astronomicznych bratu – odkrywcy Urana), skazanej „za grzech wiedzy” „na ciężkie roboty / dwa lata na drutach / stos skarpet i pończoch / dla całej rodziny”²⁵.

Teraz, gdy Dorota jest już po drugiej stronie, jakże wymownie brzmi jej znakomity utwór:

Umrę prawdopodobnie na wiersz
którego nie umiem napisać
i wtedy dowiem się że to było moje życie
pełne oswojonych i nie oswojonych słów
menażeria egzotycznych wyrażen
nieprzejryste szkło kieliszka
pomieszanie łez zmysłów i metafor
jasność o północy ciemność w południe
chusteczka obszyta smutkiem
deszcz za kołnierzem
okruch słońca w cieniu
zapach sadu
na wieczną
ziemi pamiątkę²⁶

22 D. Filipczak, *Trzecie skrzydło anioła*, Łódź 1995, s. 34–35.

23 D. Filipczak, *Orfeusz...*, dz. cyt., s. 7–15.

24 Zob. wiersz *Posag średniowiecznej księżniczki*, [w:] tamże, s. 38–39.

25 D. Filipczak, *K+M+B*, dz. cyt., s. 17.

26 D. Filipczak, *Trzecie skrzydło...*, dz. cyt., s. 25.

Bibliografia

- Filipczak Dorota, *Czytając Księgę*, rozm. przepr. D. Zajączkowska, „Fraza” 2013, nr 1–2, s. 44–48.
- Filipczak, Dorota, *Duchowa transfuzja*, rozm. przepr. M. Czuku, „Kalejdoskop” 2018, nr 11, s. 46–47.
- Jakubowska-Ożóg Alicja, „*Historie uwiły gniazda we mnie*”, [w:] D. Filipczak, *K+M+B*, Rzeszów 2009, s. 71–75.
- Kocot Monika, *Ryty przejścia i przestrzenie pomiędzy w twórczości Doroty Filipczak*, „Fraza” 2021, nr 4, s. 204–227.
- Ligęza Wojciech, *Mity ucieleśnione*, [w:] D. Filipczak, *Rozproszone gniazda czułości*, Kraków 2017, s. 157–167.

Marek Czuku, autor 17 tomów poetyckich (debiut: *W naszym azylu*, 1989) oraz dzienników *Wędrowniczek* (2021). Píše wiersze, prozę, recenzje, szkice i eseje, felietony, piosenki. Od 2014 prowadzi literacki blog: <http://wforma.eu/wedrowniczek-marka-czuku.html>.

Publikował w wielu pismach literackich i kulturalnych (debiut: „Odgłosy” 1985), jak „*Twórczość*”, „*Odra*”, „*Więź*”, „*Topos*”, „*Fraza*”, „*Kwartalnik Artystyczny*”, „*Nowa Dekada Krakowska*”, „*Opcje*”, „*Tekstualia*”, „*Czas Literatury*”. Obecnie najczęściej pisze dla „*Nowych Książek*”, „*eleWatora*” i „*Wyspy*”.

Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, laureat wielu konkursów literackich, członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz Academia Europaea Sarbieviana.

Z wykształcenia fizyk i polonista (UŁ), amator sportu i turystyki. Lubi góry, drzewa i psy. Wierzy w potęgę przypadku oraz matematykę.

DEBIUTY

Adrianna Rasmus-Czternasta*

 <https://orcid.org/0009-0003-2240-3513>

Obraz Łodzi we wspomnieniach Jarosława Iwaszkiewicza

Streszczenie

Celem artykułu jest przyjrzenie się kreacjom Łodzi w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Analizie poddane zostały fragmenty *Książki moich wspomnień*, w której autor zamieszcza opis swojej pierwszej wycieczki do robotniczego miasta. Choć Łódź odwiedza wówczas jako siedemnastoletni chłopak, wrażenia dotyczące podróży spisuje dopiero po upływie blisko czterdziestu sześciu lat. W następnej części artykułu skonfrontowano umieszczony w *Książce moich wspomnień* opis miasta z obrazem Łodzi wyłaniającym się z napisanego w 1945 roku wiersza pod tytułem *Zamieć w Łodzi*. Do analizy Iwaszkiewiczowskiej kreacji Łodzi po II wojnie światowej wykorzystano fragmenty korespondencji wymienionej pomiędzy pisarzem a jego żoną, Anną Iwaszkiewicz.

Słowa kluczowe: Jarosław Iwaszkiewicz, Łódź, wspomnienia, podróże

* e-mail: adrianna.rasmus@gmail.com

The Image of Łódź in the Memories of Jarosław Iwaszkiewicz

Summary

The aim of the article is to examine the representations of Łódź in the works of Jarosław Iwaszkiewicz. The analysis focuses on excerpts from *Książka moich wspomnień* (*The Book of My Memories*), in which the author describes his first trip to the working-class city. Although Iwaszkiewicz visited Łódź as a seventeen-year-old boy, he recorded his impressions of the journey nearly forty-six years later. The next part of the article contrasts the description of the city found in *Książka moich wspomnień* with the image of Łódź that emerges from a poem titled *Zamieć w Łodzi* (*Snowstorm in Łódź*), written in 1945. The analysis of Iwaszkiewicz's portrayal of Łódź after World War II also utilizes excerpts from correspondence exchanged between the writer and his wife, Anna Iwaszkiewicz.

Keywords: Jarosław Iwaszkiewicz, Łódź, memories, travels

Podróżowanie odgrywało istotną rolę w życiu Jarosława Iwaszkiewicza, czego dowodem mogą być liczne wspomnienia z rodzimych i zagranicznych wojaży składające się na twórczość autora *Brzeziny*. Odbywane wycieczki często stanowiły dla niego inspirację do refleksji na temat sztuki, historii czy ludzkiej natury. Iwaszkiewicz zdaje się wrażliwy na piękno otaczającego go świata, który zaspokaja jego potrzebę bycia w ruchu, w procesie kształtowania się, tworzenia. Stąd właśnie obok dzieł typowo beletrystycznych znaleźć możemy też pozycje wspomnieniowe dotyczące podróży, takie jak wydana w 1956 roku *Książka o Sycylii* czy opublikowane w 1977 roku *Podróże do Włoch* i *Podróże do Polski*. Na ten ostatni tytuł składają się zarówno opisy prowincji, jak i miast, takich jak Warszawa, Kraków, Lublin, Poznań czy Sandomierz. Choć na próżno szukać w *Podróżach do Polski* wrażeń z centralnie umiejscowionego na mapie naszego kraju miasta – Łodzi, doświadczenia te spisane zostały przez pisarza w innych utworach.

Pierwsza podróż Iwaszkiewicza do Łodzi odbywa się w 1911 roku. Pisarz jest wówczas nastolatkiem i spędza pierwsze lato w Byszewach – w dworku Heleny i Józefa Świerczyńskich¹ zlokalizowanym ledwie dwadzieścia kilometrów od Łodzi.

¹ Helena i Józef Świerczyńscy to rodzice Józefa Świerczyńskiego, gimnazjalnego kolegi Iwaszkiewicza. Poeta przybył do Byszew na zaproszenie Heleny, która zaproponowała, aby został

Byszewy stanowią niezwykle ważną lokalizację na mapie życia Iwaszkiewicza – są one bowiem pierwowzorem literackiego Wilka znanego ze słynnego opowiadania o pięciu pannach².

Wakacje w Byszewach to dla Iwaszkiewicza nie tylko czas intensywny towarzysko, ale i podróżniczo. Dowiadujemy się tego z wydanej w 1957 roku *Książki moich wspomnień*, a konkretniej z rozdziału V zatytułowanego *Strona Byszew*. Iwaszkiewicz poznaje łódzkie ziemie podczas licznych pieszych wycieczek urządzanych w towarzystwie mieszkańców dworu. Dociera do Skoszew, Lipin, Nowosolnej, Łowicza, aż w końcu i do samej Łodzi. We wspomnianym wyżej rozdziale odnaleźć można następujący opis:

Z Wickiem także odbyłem pieszo wycieczkę do Łodzi, aby ujrzeć z bliska owo koszarne miasto. Przez cały dzień w tamtej stronie unosił się nad polami czarny obłok kurzawy. Gdy tylko minęło się zielone łąki byszewskie i wyszło na wzgórek ku szosie, dostrzegało się gęsty tuman dymu stojący nad fabrykami. O parę kilometrów dalej, z szosy, otworzył się widok na całą już Łódź – widok dla mnie wówczas przerażający. Był to gorący lipiec, wszystkie fabryki szły pełną parą i nic nie widziało się oprócz kominów i dymu. Wchodziliśmy od strony Bałut – i wówczas to ujrzałem po raz pierwszy cmentarz na Bałutach, jedno z najstraszliwszych miejsc na kuli ziemskiej: goły, obły, piaszczysty wzgórek, na którym tarasami wznoszą się niczym nie zarośnięte, rudawe, rozsypujące się w proch mogiły. Spieczone lipcowym słońcem, przykryte szarym od dymu niebem, nie miały ani jednego kwiatka, ani jednej rośliny, tylko szereg burych, drewnianych i żelaznych krzyżów, a od czasu do czasu bardzo rzadko, metalowy poczerwniały wianuszek³.

Łódź we wspomnieniach Iwaszkiewicza zapisała się jako miejsce odrażające i przerażające. Pisarz nie szczędzi w opisach negatywnych epitetów, skupiając się głównie na przemysłowym charakterze miasta, który ma decydujący wpływ na wygląd krajobrazu. Iwaszkiewicza, przyzwyczajonego do widoku natury i błękitu nieba nad byszewskimi polami, uderza las kominów i wszechobecna ponurość wywołana przez snujący się dym. Łódź jawi się w tym opisie jako miasto-potwór i nie bez znaczenia może tu być fakt, że Iwaszkiewicz pozostawał przez całe życie pod dużym wrażeniem twórczości Władysława Stanisława Reymonta, w tym również jego *Ziemi obiecanej*.

korepetytorem jej młodszego syna, Wincentego. Iwaszkiewicz miał być odpowiedzialny za przygotowanie chłopaka do egzaminów poprawkowych z matematyki i łaciny, a z rówieśnikiem Józefem ćwiczyć język rosyjski. R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017, s. 114.

² Tamże, s. 123.

³ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 114–115.

Pierwsza wzmianka dotycząca autora *Chłopów* pojawia się w *Dzienniku* Iwaszkiewicza i jest opatrzona datą 23 stycznia 1911 roku. Pisarz mówi wówczas o swoich refleksjach dotyczących *Marzyciela* Reymonta⁴. Trudno ustalić, czy odwiedzając Łódź po raz pierwszy w życiu Iwaszkiewicz miał już za sobą lekturę *Ziemi obiecanej*, ale podkreślić należy czas, w którym pisarz wydaje *Księżkę moich wspomnień*. Jest to 1957 rok, co świadczy o tym, że od pierwszej podróży do Łodzi minęło blisko czterdzieści sześć lat. Jest to okres, przez który własne wspomnienia nie tylko mogły osłabnąć, ale i pozwolić na to, aby nałożyły się na nie cudze wizje miasta, tym bardziej, że Iwaszkiewicz deklaruje wielokrotną lekturę *Ziemi obiecanej* w ciągu swojego życia⁵.

O wrażeniach, jakie wywarła na Iwaszkiewiczzu *łódzka epopeja*⁶, świadczyć może też fakt, że brał on czynny udział w konsultacjach dotyczących ostatecznego kształtu ekranizacji *Ziemi obiecanej*, której podjął się Andrzej Wajda. Reżyser nie tylko brał pod uwagę sugestie pisarza dotyczące tego, które sceny z powieści i zawarte w niej dialogi powinny znaleźć się na ekranie, ale również inspirował się wspomnieniami Iwaszkiewicza dotyczącymi jego pierwszej podróży do Łodzi⁷. W *Księżce moich wspomnień* napotykamy bowiem opis pogrzebowego pochodu: „Co chwila spotykaliśmy szybko kroczące pogrzeby z dziecinnymi kolorowymi, różowymi i srebrnymi trumienkami; panowała wówczas w Łodzi jakaś zaraza wśród dzieci...”⁸. Choć podobna scena nie została opisana przez Reymonta, Wajda włączył ją do filmu dla podkreślenia przejmującej wizji Łodzi, miasta, które działało na człowieka wyniszczająco.

„Jakaś zaraza wśród dzieci”, o której pisze Iwaszkiewicz, była natomiast epidemią ospy prawdziwej. Na początku XIX wieku Łódź borykała się z dużym problemem śmiertelności na tę chorobę, szczególnie jeśli chodzi o populację dziecięcą. Ponad 95% zgonów spowodowanych w 1911 roku z powodu ospy prawdziwej dotyczyło mieszkańców do czternastego roku życia⁹. Było to związane między innymi z zaniedbaniami sanitarno-higienicznymi (Łódź w porównaniu do innych dużych miast stosunkowo późno uzyskała dostęp do kanalizacji i wodociągów), gęstym zaludnieniem, pauperyzacją rodzin robotniczych, ale i również zawieszeniem w ramach represji po powstaniu styczniowym przez władze carskie obowiązku powszechnych szczepień przeciwospowych obowiązujących dzieci do pierwszego

4 Tegoż, *Dzienniki*, t. 1, oprac. A. i R. Papiescy, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2007, s. 37.

5 K. Gędas, *Reymont Iwaszkiewicz*, „Colloquia Litteraria” 2018, nr 1, s. 42, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa.

6 Określenie autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza. *Tamże*, s. 43.

7 J. Iwaszkiewicz, A. Wajda, *Korespondencja*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2013, s. 23–30.

8 Tegoż, *Księżka...*, s. 115.

9 W. Berner, *Sytuacja epidemiologiczna i zwalczanie ostrych chorób zakaźnych w Łodzi na przełomie XIX i XX w. (do 1918 r.)*, „Przegląd Epidemiologiczny” 2000, nr 54, s. 436.

roku życia¹⁰. Iwaszkiewicz trafił więc do Łodzi w jednym z najgorszych dla miasta okresów pod kątem sytuacji epidemiologicznej.

Opis Łodzi – suchy, niechętny, pozbawiony poetyckiego polotu – kontrastuje z opisem Byszew i okolicy, które przyrównywane są do mitologicznej Arkadii i charakteryzowane za pomocą licznych metafor i antropomorfizacji:

okolica [...] jest lekko falista, pola przegradzają rowy i kamienne płoty, a pełne wdzięku wzgórza urozmaicają licznie rozsiane zbiorowiska kamieni, pełne jeżyn i innych jagód. Od czasu do czasu na takim polu, okrytym żytem lub żółtą płachtą łubinu, stoją samotne kształtne drzewa polnych gruszek [...] od czasu do czasu w dole błyskają lustra stawów ze starymi młynami, stawów, gdzie wśród wykrotów drzemią wielkie raki¹¹.

Wiejskie tereny stanowią dla Iwaszkiewicza sferę sacrum. To miejsca wyjątkowe, bo przesiąknięte naturą i nieskażone ręką człowieka. Wydaje się, że autor może idealizować zapamiętaną okolicę ze względu na miłe wspomnienia dotyczące czasu spędzonego w dworcu Świerczyńskich. Iwaszkiewicz jakby przewiduje jednak takie zarzuty i usprawiedliwia się, że piękno okalających Byszewy pól i lasów zostało też dostrzeżone przez jego córkę, gdy zabrał ją w to miejsce jako dorastającą dziewczynę¹².

W opisach Byszew widać, jak ważna w kształtowaniu i odbiorze przestrzeni jest dla Iwaszkiewicza przyroda. To właśnie brak elementów natury zarzucił poeta Łodzi, pisząc (i jednocześnie hiperbolizując): „Łódź nie posiadała [...] ani jednego parku, ani jednego drzewka – zdawało się – a drobne ogrody i zarośla przy szosie pomiędzy Łodzią i Zgierzem, któreśdy wracaliśmy z powrotem, przykryte były grubą warstwą węglowego pyłu”¹³. Gdy chciałoby się jednak postawić tezę, że jedyna różnica w odbiorze przez poetę Łodzi i okolicy Byszew polega na tym, że jeden opis dotyczy zurbanizowanego i zindustrializowanego miasta, a drugi zachowanej w możliwie dziewiczym stanie przestrzeni wiejskiej, spojrzeć należy na późniejszy opis wspomnianego już wyżej Łowicza. Iwaszkiewicz pisze o nim z nie mniejszą czułością i artystyczną swobodą niż w przypadku okalających Byszewy pól i lasów:

Pamiętam również wielką wyprawę [...] do Łowicza i do Arkadii. Łowicz, stare i zamarłe miasteczko, było kompletnym kontrastem Łodzi. Z głębokim zachwytem – którego jednak nie można było okazać moim towarzyszom – stanąłem na rynku łowickim pomiędzy kolegiatą a gimnazjum, skąd wielką falą chlusnęła na mnie

¹⁰ Tamże, s. 435–436.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Książka...*, s. 109.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 115.

polskość [...] Powietrze, którym zacząłem oddychać, woda, w której się kąpałem chleb, który jadłem - były polskie¹⁴.

Skąd wynika ten kontrast widoczny w opisach Łodzi i Łowicza? Wydaje się, że jest to związane z faktem, że robotnicza i przemysłowa Łódź nie miała dla Iwaszkiewicza polskiego charakteru. Być może zarówno tygiel kultur, brak materialnej sfery polskości, jak i nieobecność bliżej nieokreślonej artystycznej duszy miasta nie pozwoliła młodemu Iwaszkiewiczowi znaleźć w Łodzi choć jednej rzeczy, którą obdarzyłby sympatią. Poeta, osadzony do tej pory w centrum kultury postszlaacheckiej, czuje się przytłoczony zurbanizowanym środowiskiem Łodzi, co generuje u niego negatywne skojarzenia.

Iwaszkiewicz wraca do Łodzi w marcu 1945 roku, gdy wygasa wojna. Jego podróż jest związana z porankiem literackim, który ma się odbyć w Teatrze Woj-ska Polskiego 11 marca 1945 roku¹⁵. Wybór Łodzi na gospodarza tego wydarzenia związany jest nie tylko z faktem jej centralnego umiejscowienia na mapie Polski. Decyduje o nim również stosunkowo niewielki zakres zniszczenia miasta w wyniku działań wojennych – kontrastujący wobec niemal całkowicie zbombardowanej Warszawy, w związku z którym władze Polskiej Partii Robotniczej brały pod uwagę uczynienie Łodzi nową stolicą kraju¹⁶. Choć ostatecznie szybkie odbudowanie Warszawy pozwoliło na pozostawienie jej w funkcji miasta stołecznego, Łódź w końcowych miesiącach wojny i w początkowych latach tuż po niej stanowiła ważny ośrodek prasy i kultury.

Iwaszkiewicz zastaje więc Łódź w zgoła innym „usposobieniu” niż kilkadziesiąt lat temu. Przede wszystkim w mieście panuje sroga zima, a ulice i budynki pokryte są grubą warstwą śniegu. Z uwagi na wojnę i zastój przemysłu włókienniczego w Łodzi w powietrzu nie unosi się dym kłębiący się dotąd z fabrycznych kominów. Jak wspomniano wyżej, miasto nie jest też w takim stanie zdewastowania, jak Warszawa. To wszystko inspiruje autora do napisania wiersza *Zamieć w Łodzi*, którego powstanie, zgodnie z informacją umieszczoną pod tekstem, datowane jest na 3 marca 1945 roku:

Jak kiedy czasem kto pastel zetrze
Biało zatarte jest miasto całe, –
I w takim śniegu i w takim wietrze
Trzepią się barwy czerwono-białe...

¹⁴ Tamże, s. 120–121.

¹⁵ P. Dakowicz, *Kalendarium życia kulturalnego w Łodzi luty-marzec 1945*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, t. 5, s. 175–232, <http://dx.doi.org/10.18778/2299-7458.05.12> [dostęp 29.01.2023].

¹⁶ Tamże, s. 175.

A ponad śniegiem drżą błyskawice! –
Z bijącym sercem człowiek wychodzi
Powitać dawno znane ulice,
Powitać flagi w nowej Łodzi!¹⁷

Co ciekawe, późniejsza książkowa wersja tego utworu, który został włączony do *Wierszy* z 1958 roku, różni się od pierwodruku ostatnim wersem. Zmiana dotyczy właściwie dwóch słów: „**Czerwone** flagi w **śnieżystej** Łodzi!”¹⁸. Późniejsza wersja tekstu nabiera więc symbolicznego znaczenia, które sprawiło między innymi, że wiersz został przedrukowany w 1972 roku na pierwszej stronie 6. wydania Tygodnika Społeczno-Kulturalnego „Odgłosy” opublikowanego przy okazji XVIII Zjazdu Pisarzy. Czerwone, komunistyczne flagi z jednej strony kontrastują z bielą zimowego krajobrazu, z drugiej – składają się na barwy narodowe. Wiersz przyjmuje wówczas formy manifestu, być może politycznej deklaracji, której nie miał w marcu 1945 roku. Czy już wtedy pomyśl na taki wers pojawił się w głowie Iwaszkiewicza czy koncepcja przyszła do poety później?

W listach do żony datowanych na początek marca 1945 roku na próżno bowiem szukać wrażeń, które zrobiła Łódź na odwiedzającym ją Iwaszkiewiczu. Korespondencja do Anny Iwaszkiewiczowej uboga jest w ślady refleksji dotyczących odwiedzin miasta. Poeta skupia się głównie na pragmatycznej stronie wyjazdu – informując o tym, do kiedy w Łodzi zostaje i że spodziewa się przywieźć ze sobą trochę pieniędzy. Przekazuje szcątkowe informacje brzmiące: „Łódź o wiele ładniejsza niż była”¹⁹ (ale czy ładna?) oraz „Bardzo mi dobrze w Łodzi”²⁰.

Emocjonalne podejście widoczne w wierszu nie koresponduje więc z miernym zapałem do pobytu w Łodzi, który ujawnia się w listach do żony: „Muszę zostać do niedzieli, bo jest jakiś poranek literacki, w którym muszę wziąć udział”²¹. Choć Iwaszkiewicz spędził w mieście ponad tydzień, na co wskazuje data napisania wiersza *Zamieć w Łodzi* (03.03.1945) oraz termin Zjazdu Literatów (11.03.1945), nie relacjonuje Annie, co robił w poszczególne dni pobytu, z kim się widział, jakie miejsca odwiedził, bądź właśnie – czy coś wyszło spod jego pióra.

W następnych latach, gdy Anna Iwaszkiewicz jest częstą bywalczynią w Łodzi, co motywowane jest różnymi powodami: zakupami materiałów krawieckich, wizytami u dentysty, fryzjera czy spotkaniami z przyjaciółmi, jej mąż wydaje się bardziej

17 J. Iwaszkiewicz, *Zamieć w Łodzi*, [w:] „Rzeczpospolita”, 1945, nr 59, s. 3.

18 Tegoż, *Zamieć w Łodzi*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1958, s. 514.

19 A. Iwaszkiewicz, J. Iwaszkiewicz, *Listy 1944–1950*, oprac. E. Cieślak, Sedno. Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2021, s. 24.

20 *Tamże*, s. 25.

21 *Tamże*, s. 24.

zainteresowany tym, co dzieje się w mieście. W liście z 19.10.1946 dopytuje: „Czy byłaś na dwóch przedstawieniach »słynnych« w Łodzi – nawet z recenzji w »Kuźnicy« widać, że dramat Ważyka²² stateczny i że były powody do niegrania go bynajmniej nie polityczne. Bardzo jestem ciekawy Twoich wrażeń i spotkań w Łodzi”²³. Anna zdaje wówczas mężowi szczegółową relację dotyczącą jej pobytu w Łodzi, zawiera informację o przyłączeniu siedziby Związku Zawodowego Literatów Polskich (stanowiącej jednocześnie dom wielu pisarzy w Łodzi) do miejskiej kanalizacji, wizycie u Pawła Herza, wieczorze spędzonym w „Pickwicku” (klubie zlokalizowanym w hotel Savoy, który stanowił miejsce spotkań łódzkich artystów) czy fatalnej w ocenie kobiety sztuce Stefana Otwinowskiego *Wielkanoc: dramat w trzech aktach* w reżyserii Leona Schillera²⁴. W następnym liście opisuje okoliczności odbywającego się w Łodzi w dniach 25–26.10.1946 roku Zjazdu Związku Zawodowego Literatów Polskich, na którym Jarosław nie mógł być obecny.

Odnosi się więc wrażenie, że Anna Iwaszkiewicz poprzez swoje częste podróże do Łodzi staje się niejako łącznikiem swojego męża z tym miastem. Z uwagi na mnogość wydarzeń kulturalnych odbywających się w Łodzi po wojnie Jarosław Iwaszkiewicz zdaje się żywo zainteresowany funkcjonowaniem miasta, którego nie ma sposobności odwiedzić. Jego żona pośredniczy w przepływie informacji pomiędzy Iwaszkiewiczem a artystyczną Łodzią, starając się sprawić, aby mąż czuł, jakby rzeczywiście mógł aktywnie uczestniczyć w życiu łódzkiej wspólnoty. Zdają się potwierdzać to również kolejne listy posyłane przez Annę w następnych miesiącach i latach, między innymi ten z 07.03.1947 roku. Żona donosi o szczegółach kolejnych łódzkich spotkań z przyjaciółmi małżeństwa, wizycie w „Mocce” i w „Pickwicku”. W tym ostatnim widzi się ze Stefanem Żółkiewskim, któremu przekazuje kopertę ze szkicami męża dotyczącymi twórczości Lwa Tołstoja. Rola Anny jako łączniczki między Iwaszkiewiczem a Łodzią, pośredniczki między poetą a łódzkim życiem kulturalnym staje się wówczas mniej symboliczna²⁵.

Mimo stosunkowo niewielkiej odległości, która dzieliła ukochane miejsce poety – Stawisko – od Łodzi, nie znajdujemy wielu świadectw wspomnień i refleksji dotyczących miasta tkaczy w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Pierwsze z nich, zapewne zamglone, niewyraźne, gdyż opisane po blisko czterdziestu sześciu latach w *Książce moich wspomnień*, wydaje się też przesłonięte wrażeniami z wielokrotnej lektury *Ziemi obiecanej* Reymonta. Łódź stanowiła wówczas kontrast wobec beztroskich, wiejskich i małomiasteczkowych krajobrazów okolic Byszew,

²² Iwaszkiewiczowi chodzi o *Stary dworek. Dramat w trzech aktach* Adama Ważyka w reżyserii Leona Schillera, który miał swoją prapremierę 2 lutego 1946 roku w Teatrze Powszechnym TUR – filii Teatru Wojska Polskiego. Tamże, s. 422.

²³ Tamże, s. 74.

²⁴ Tamże, s. 75–76.

²⁵ Tamże, s. 81–82.

które kojarzyły się Iwaszkiewiczowi z nieskalaną obcymi wpływami polskością. Robotnicza, brudna, ale przede wszystkim wielokulturowa Łódź sprzed I wojny światowej odrzuciła młodego poetę swoją innością na tyle, że zapisała się w jego pamięci jako miasto wrogie i nieprzyjazne. Z całą pewnością trudno było się pozbyć tych powidoków, które utrudniały odbiór Łodzi w następnych latach. Druga podróż autora *Panien z Wilka* do fabrycznego miasta, do której doszło u schyłku wojny, zaowocowała napisaniem wiersza *Zamieć w Łodzi*, w którym miasto pełni jedynie funkcję symbolu. Gdy wiersz powstał w 1945 roku, opisywana Łódź umożliwia wyrażenie patriotyzmu. W kilka miesięcy czy lat później, kiedy autorskiej modyfikacji ulega ostatni wers utworu, krajobraz białej, miejskiej zimy współgra z komunistyczną czerwienią, dzięki czemu tekst uzyskuje polityczny wydźwięk. Ten wiersz-manifest mógłby być zainspirowany każdym jednym miastem, choć to Łódź, będąca wówczas pretendencją do miana stolicy kraju, przyniosła Iwaszkiewiczowi radość i nadzieję na to, że idą lepsze czasy. O tym jednak, że trudno było nawiązać Iwaszkiewiczowi bliższe relacje z powojenną Łodzią, mimo że stanowiła ona ważny ośrodek artystyczny i kulturalny, świadczyć może jego korespondencja z żoną. W swoich listach poeta wyraża się o Łodzi lakonicznie, z różnych powodów omija też wizyty w tym mieście, choć jest w niej nierzadko oczekiwany. To żona stanowi swoisty łącznik Jarosława Iwaszkiewicza z miastem, którego życiem poeta zdaje się interesować.

Bibliografia

- Berner Włodzimierz, *Sytuacja epidemiologiczna i zwalczanie ostrych chorób zakaźnych w Łodzi na przełomie XIX i XX w. (do 1918 r.)*, „Przegląd Epidemiologiczny” 2000, nr 54.
- Dakowicz Przemysław, *Kalendarium życia kulturalnego w Łodzi luty–marzec 1945*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, t. 5, s. 175–232, <http://dx.doi.org/10.18778/2299-7458.05.12>.
- Gędas Katarzyna, *Reymont Iwaszkiewicza*, „Colloquia Litteraria” 2018, nr 1, s. 39–61, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa.
- Iwaszkiewicz Anna, Iwaszkiewicz Jarosław, *Listy 1944–1950*, oprac. Ewa Cieślak, Sedno. Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2021.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Dzienniki*, t. 1, oprac. Agnieszka i Robert Papiescy, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2007.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Podróże do Polski*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Zamieć w Łodzi*, [w:] „Rzeczpospolita”, 1945, nr 59, s. 3.

Iwaszkiewicz Jarosław, *Zamięć w Łodzi*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1958.

Iwaszkiewicz Jarosław, Wajda Andrzej, *Korespondencja*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2013.

Romaniuk Radosław, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017.

Adrianna Rasmus-Czternasta, absolwentka filologii polskiej I stopnia na Uniwersytecie Łódzkim, filologii polskiej II stopnia na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz kierunku lekarskiego na Uniwersytecie Medycznym w Łodzi. Na co dzień pracuje jako lekarka rezydentka psychiatrii w Wielkopolskim Centrum Neuropsychiatrycznym. W literaturoznawstwie szczególnie interesuje ją polska proza XIX i XX wieku oraz zagadnienie choroby.

Agnieszka Nawrocka*

 <https://orcid.org/0009-0001-9447-1158>

Kalejdoskop łódzki. Obraz Łodzi i okolic we fraszkach Jana Izzydora Sztaudyngera

Streszczenie

Celem artykułu jest zaprezentowanie fraszek i kilku drobnych utworów Jana Izzydora Sztaudyngera oscylujących wokół tematyki związanej z Łodzią. Najczęściej podejmowane przez poetę zagadnienia zobrazowane w piórkach łódzkich zostały podzielone na sześć kategorii: miasto kominów, początki i rozwój Łodzi, Łódź i przyroda, łódzkie arterie, kawiarnie oraz negatywne cechy łódzian. Wysszczególnione kwestie przeanalizowano w kontekście tkanki miejskiej i biografii poety, ilustrując wybranymi fraszkami.

Słowa kluczowe: fraszki, Jan Izydor Sztaudynger, Łódź, miasto kominów, złe miasto

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: ulooo6788@edu.uni.lodz.pl

Łódź Kaleidoscope: The Image of Łódź and Its Surroundings in the Epigrams of Jan Izydor Sztaudynger

Summary

The aim of the article is to present the epigrams and a few minor works of Jan Izydor Sztaudynger that revolve around themes related to Łódź. The poet's most frequently addressed topics depicted in the "Łódź pen" have been divided into six categories: the city of chimneys, the beginnings and development of Łódź, Łódź and nature, Łódź's arteries, cafes, and the negative traits of Łódź residents. These highlighted issues are analyzed in the context of the urban fabric and the poet's biography, illustrated with selected epigrams.

Keywords: epigrams, Jan Izydor Sztaudynger, Łódź, city of chimneys, evil city

Jan Izydor Sztaudynger osiedlił się w Łodzi tuż po wojnie, wybór miejsca podsumował krótko: „[...] I ja znalazłem się w Łodzi / Po kataklizmie dziejowym / Przez Hitlera [...]”¹. Krakowianin, z przerwą na trzyletni pobyt w Szklarskiej Porębie [1947–1950], mieszkał w kamienicy na ul. Żwirki 1c, co zostało uwiecznione pamiątkową tablicą umieszczoną na ścianie budynku. Inskrypcja głosi: „W tym domu, w latach 1945–1961 mieszkał i tworzył Jan Sztaudynger, 1904–1970, poeta i fraskopis. Uczył piękna i radości życia”. Łódź traktował jako tymczasowe miejsce zamieszkania, nazywał swoją „dzisiejszą ojczyzną”². Początkowo piastował posadę kierownika literackiego Teatru Kukiełek „Biedronka” przy Centralnym Robotniczym Domu Kultury przy ul. Piotrkowskiej 243. Teatr został założony w 1945 r. przez Martę Janic i prof. Mariana Glutha, z którym wcześniej Sztaudynger organizował teatr lalek w Częstochowie. „Biedronka” zmieniła później nazwę na „Pinokio” i została przeniesiona – najpierw na Kopernika 16, później na Sienkiewicza 75 / 77. Od 1946 Sztaudynger współpracował z Centralnym Instytutem Kultury, następnie, do marca 1950, był zatrudniony jako referent literatury w Wydziale

¹ J. Sztaudynger, *** [Mój prapradziad...], [w:] tegoż, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, w. 24–26, s. 8.

² Tenże, *** [Łodzi, dzisiejsza ma ojczyzno...], tamże, s. 18.

Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Łodzi. Ostatecznie w 1961 r., ze względu na stan zdrowia, wyprowadził się z Łodzi i zamieszkał w Zakopanem³.

Sztaudynger swoją sławę zawdzięcza drobnym utworom lirycznym – fraszkom. W internetowej Encyklopedii PWN-u⁴ pod hasłem „fraszka” przywołane są nazwiska twórców tego gatunku. Oprócz poety z Czarnolasu, figuruje tam tylko Jan Izidor Sztaudynger, co może świadczyć o rozpoznawalności jego poezji. Kunszt słowa i pracę w popularyzacji gatunku doceniła także Stefania Skwarczyńska w artykule *Aspekt genologiczny „Fraszek” Jana Kochanowskiego*⁵, określając fraszki Sztaudyngera mianem „znakomitych owoców”. Według Wojciecha Natansona „Sztaudynger chciał wyprostować nieco wykoślawione pojęcie fraszki i przywrócić jej znaczenie poetyckie”⁶. Sam poeta nazywał swoje wierszowane drobiazgi mianem: piórek, kropki lirycznych, wiórek, supełków, uciniek, śmiesznot, szumowin, żdźbeł. Tadeusz Nyczek w posłowie do *Piórek prawie wszystkich* napisał:

[...] lekkie jak piórka [...] fraszki Sztaudyngera niemal unosiły się w powietrzu, mieniły wszelkimi barwami słów, bawiły paradoksami, grą znaczeń i przeinaczeń. [...] Do konstrukcji typowej fraszki sytuacyjnej Sztaudynger dołożył samoistny humor słowa, które bawi się nie tylko zbieżnościami dźwiękowymi, ale i samą gramatyką⁷.

Komu właściwie zawdzięczamy pomysł stworzenia miniatur o Łodzi i jej regionie? Z książki Natansona *Uśmiech i poezja Jana Sztaudyngera* wynika, że rolę *spiritus movens* przyjął Tadeusz Chrościelewski, który zajmował się pracami edytorskimi. I tak, przez kolejne lata powstawały drobne, żartobliwe, czasem uszczypliwe, ale zawsze przepełnione sympatią do „polskiego Manchesteru”⁸ utwory.

Analiza fraszek i innych niedużych tekstów poświęconych Łodzi, pozwoliła na podzielenie ich na sześć kategorii: miasto kominów, początki i rozwój Łodzi, Łódź i przyroda, łódzkie arterie, kawiarnie oraz negatywne cechy łódzian. Tematy te były najczęściej podejmowane przez poetę.

3 D. Kulesza, *Sztaudynger Jan Izidor*, [w:] *Słownik poetów polskich*, po red. nauk. J. Sztachelskiej, Wydawnictwo „Łuk”, Białystok 1997, s. 244.

4 *Fraszka*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/fraszka> [dostęp: 15.01.2024].

5 S. Skwarczyńska, *Aspekt genologiczny fraszek Jana Kochanowskiego*, „Prace Polonistyczne”, 1985, t. 41, s. 53–86.

6 W. Natanson, *Hierarchie i sylwety*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 98.

7 T. Nyczek, *Łapanie tęczy – Do sieci pajęczej... czyli parę słów o autorze powyższego dwuwiersza*, [w:] J. Sztaudynger, *Piórka prawie wszystkie*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, D. Sztaudynger-Zaczek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 548.

8 W. Natanson, *Uśmiech i poezja Jana Sztaudyngera*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976, s. 132.

Miasto kominów

Łódź była miastem robotniczym, zaistniała dzięki fabrykom, stąd też, jej nieodłącznym krajobrazem stały się kominy. Tę kategorię pogrupowano na trzy komponenty tematyczne, którym przyporządkowano utwory: 1. Komin – przetrwanie – dym (*Pejzaż Łodzi, Gderał dym...*), 2. Kominy – dym (*Paszcze kominów, Komin to Chińczyk, Łódź [O buńczuczności...], Łódzka rada, Kołysanka łódzka, Nie noś*) i 3. Komin – Widzew – smród (*Darmo..., Nie rzucim ziemi, Jak długo*). Poeta zdawał sobie sprawę, że dymiący komin jest symbolem przetrwania, rozwoju, ekspansji. Jakkolwiek dostrzegał problem zaistniałych szkód – zarówno w środowisku naturalnym, jak i zdrowiu człowieka. Dymiące, drapieżne paszcze kominów były nie tylko irytującym źródłem smrodu, w tej kategorii dwukrotnie został przywołany Widzew:

Darmo...

Darmom gwiazd szukał, przewodniczek Łodzi,
Komin je zakrył, a Widzew zasmrodził⁹.

Nie rzucim ziemi

Nie rzucim ziemi, skąd nasz smród,
Wąchając Widzew, nuci lud¹⁰.

Sztaudynger w utworze *Nie rzucim ziemi* sparafrazował Rotę Marii Konopnickiej [„Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród, / Nie damy pogrześć mowy! / Polski my naród, polski lud...”¹¹]. Dzięki tak skonstruowanej treści przysięgi, za pomocą ironii, uwypuklił warunki życia widzowiaków i brak perspektyw na zmianę. Kominy inspirowały także do poetyckich porównań: w *Pejzażu Łodzi* kominy są zwielokrotnionymi palcami, w innej zaś fraszce komin jest Chińczykiem, a dym jego warkoczem.

Pejzaż Łodzi

Komin palec. Dym obłok, co z palca wytryska.
Takich palców – obłoków sto, dwieście czy trzysta.
Oto jest pejzaż Łodzi. I Łodzi uroda,
To jej niebo i ziemia, jej wiatr i jej woda.

⁹ J. Sztaudynger, *Darmo...*, [w:] tegoż, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 148.

¹⁰ Tenże, *Nie rzucim ziemi*, [w:] *tamże*, s. 149.

¹¹ M. Konopnicka, *Rota*, [w:] *Poezye wydanie zupełne, krytyczne*, oprac. J. Czubek, Nakład Gebethnera i Wolfa, Warszawa 1915, t. 7, s. 10.

Szyfr fabryk, kominami pisany w błękiecie,
To jej zguba i chluba. Jej śmierć i jej życie¹².

Komin to Chińczyk

Komin to Chińczyk. Warkocz dymu nosi,
Gdy modre niebo do oberka prosi...
I tym warkoczem czesany do góry
Łaskocze błękit i zaczepia chmury...
Aż wreszcie kończąc chińskie ceremonie,
Kryje się w dymie i w powietrzu tonie¹³.

Początki i rozwój Łodzi

W temacie „Początki i rozwój Łodzi” zastosowano zilustrowany przykładami trójpodział: 1. Założyciele – charakterystyka – zła sława (*Poemat o Łodzi, Relikt, Wstyd łódzian*), 2. Łodzianie – miejsce pracy – wytwory pracy np. ubrania (*Głos syreny, Co zawdzięczamy Łodzi, Swojemu miastu, Pralnia klienta, Kobieto łódzka, *** [Biegnij, biegnij, niteczko...]*), 3. Dynamika – rozwój – odbudowa (*Miasto ahistoryczne, Na plac na Ogrodowej przed gmachem Wojewódzkiej Rady Narodowej, Na dźwig budowlany pod nazwą „Adaś”, Łódź [Łódź nabiera poloru...]*). Sztaudynger w *Poemacie o Łodzi* nazwał wyrosłe na bagnach miasto „Kopciuszkciem”. Pisał wprost, określając założycieli Łodzi krwio pijcami. W dłuższym utworze wierszowanym *Świadectwo robociarza* wykorzystał krążącą po mieście legendę:

Żywa była przed laty w łódzkiej dzielnicy robotniczej na Księżym Młynie posępna legenda o tym, jakoby stary Karol Scheibler po śmierci zawiadywał nadal interesami fabryki, a nocą jeździł po mieście czarną karetą, powożoną przez diabła. Legenda nazywa tego Scheiblera-upiora „masonem”¹⁴.

Łódź otrzymała przezwisko – „złe miasto”, o czym we fraszce *Wstyd łódzian*: „Boli i zawstydza nas to / Powiedzenie: Łódź – »złe miasto«”¹⁵. To „przezwisko” nawiązuje do utworu pabianiczniana, Zygmunta Bartkiewicza (1867–1944) z 1911 r. *Złe miasto: obrazy z 1907 r.* Książka rozpoczyna się słowami:

12 J. Sztaudynger, *Pejzaż Łodzi*, [w:] *Nie tylko „Piórka”...*, s. 67.

13 J. Sztaudynger, *Komin to Chińczyk*, [w:] *tamże*, s. 147.

14 Tenże, *Świadectwo robociarza*, [w:] *tegoż, Łatki na...*, s. 40.

15 Tenże, *Wstyd łódzian*, [w:] *tegoż, Nie tylko „Piórka”...*, s. 148.

Jest w Polsce takie miasto: złe. I jakże obłudne, bo, jakby w welon żałobny spowite, a drwiące ze śmierci. Tysiące szczytów wyniosło, w podniebia, wysoko, a spodem we krwi się płuży. Nieugiętą moc czerpie z wiotkich kwiatów bawełny a z martwego złota życie. Występkom zawdzięcza zasługę¹⁶.

Bartkiewicz nazwał Łódź przeklętym miejscem, siedliskiem występku, zwrócił uwagę na nierówności społeczne i powszechny wyzysk. Sztudynger zaś, pomimo wielu łódzkich mankamentów, potrafił pisać o Łodzi z czułością:

Poemat o Łodzi

Chodzę po tobie, Łodzi, i od wstydu płonę,
O miasto pełne smutku, miasto uciśnione,
Nikt nad tobą nie płakał, jak nad Jeruzalem,
Stworzone przez krwiopiczów, żarte przez szakale,
Może dziś wyjdiesz wreszcie w rozkwitłe ogrody,
Może dadzą ci światła, nie poskąpią wody
I w kanały podziemne precedzą trucizny,
Biedna Łodzi, Kopciuszkę zielonej ojczyzny¹⁷.

Poeta oceniał Łódź sprawiedliwym okiem, zauważał wszystkie szczegóły, które przyczyniały się do szybszego pulsu miasta. Pisał o ciężkiej pracy łódzkiej kobiety, a także wytworów jej rąk – nici, a na dalszym etapie tkanin i ostatecznie ubrań. Ilustracją mogą być fraszki: *Co zawdzięczamy Łodzi*: „Nie byłbyś, bracie, odzian, / Gdyby nie praca łodzian”¹⁸ czy *Swojemu miastu*: „Wdzięczna łodzianka / Za ładne wdzianka”¹⁹.

Sztudynger zawitał w Łodzi zaraz po wojnie. Nie tylko biernie obserwował zastane zniszczenia, ale uczestniczył w odgruzowywaniu, o czym świadczy utwór *Na plac na Ogrodowej przed gmachem Wojewódzkiej Rady Narodowej*: „[...] Chcę potomności uwagę zwrócić na to, / żem parę razy machnął tu łopatą [...]”²⁰. Łodzianie zmotywowani do odbudowy miasta przyczynili się do jego prężnego rozwoju i tak kolejne połacie zieleni zmieniały się w blokowiska, co oddają fraszki: *Łódź* [*Łódź nabiera poloru...*], *Miasto ahistoryczne*. Ostatnia z nich wskazuje na brak dawnych tradycji kulturalnych – „w Łodzi »prehistoria« jest zaledwie »wczoraj«”²¹.

16 Z. Bartkiewicz, *Złe miasto: obrazy z 1907 r.*, nakł. J. Czempińskiego, Warszawa 1911, s. 5.

17 J. Sztudynger, *Poemat o Łodzi*, [w:] tegoż, *Nie tylko „Piórka...”,* s. 66.

18 Tenże, *Co zawdzięczamy Łodzi*, [w:] tegoż, *Łatki na...*, s. 78.

19 Tenże, *Swojemu miastu*, [w:] tamże, s. 82.

20 Tenże, *Na plac na Ogrodowej przed gmachem Wojewódzkiej Rady Narodowej*, [w:] tamże, w. 3–4, s. 84.

21 W. Natanson, *Uśmiech i poezja...*, s. 133.

Łódź

Łódź nabiera poloru, koloru,
Gdzie spacerkiem szedł sobie miś z boru,
Kładąc łapy do łakomych barci –
Zakwitają, jak kwiaty, pstre bloki Żubardzi²².

Miasto ahistoryczne

Z tym pewnikiem się uporaj:
Prehistorią tu jest wczoraj²³.

Łódź i przyroda

Fraszki związane z łódzką przyrodą zostały podzielone na dwa zagadnienia:

1. Woda – rzeki – nieć – łódka (*Obraz Łodzi, Pytasz, dlaczego?, Drażliwość łodzian, Łódź – łódka*) i 2. Miasto – drzewa (*Na smutek wielkich miast, Na kwitnące topole, Na pachnące topole parku Poniatowskiego, Pochwała łódzkich drzew*). Z treści utworów wyłania się Sztaudynger – miłośnik przyrody, uwielbiający zielen miejską. Na szczególne wyróżnienie w kropkach lirycznych zasłużyły wzniosłe topole:

Na kwitnące topole

Topole, na was patrzę zawstydzenia pełni:
Tyle w mieście włóknarzy marnować bawełny²⁴!

Na pachnące topole parku Poniatowskiego

Gdy przyjdzie wiosna i park się rozśpiewa,
Pachniecie piękniej niżli inne drzewa,
Niż wszelkie kwiaty, perfumy i wody,
Po stokroć godne horacjańskiej ody²⁵.

Wysokie i smukłe, stały w zielonej opozycji do kominów. Ich dodatkowym atutem, wzmacniającym włókienniczy charakter miasta, były nasiona obleczone puchem przypominającym bawełnę. Nasadzenia tych drzew Łódź zawdzięcza

²² J. Sztaudynger, *Łódź [Łódź nabiera poloru]*, [w:] tegoż, *Łatki na...*, s. 85.

²³ Tenże, *Miasto ahistoryczne*, [w:] tamże, s. 78.

²⁴ Tenże, *Na kwitnące topole*, [w:] tegoż, *Łatki na...*, s. 80.

²⁵ Tenże, *Na pachnące topole parku Poniatowskiego*, [w:] tamże, s. 84.

Stefanowi Rogowiczowi (1891–1946), przedwojennemu naczelnikowi wydziału plantacji miejskich w Łodzi²⁶.

Zdawałoby się, że w Łodzi nie ma rzek, tymczasem są one ukryte w podziemnych kanałach. Przez Łódź przepływa ok. 20 rzek i strumieni (w zlewni Wisły: Bzura, Łagiewniczanka, Sokołówka, Brzoza, Wrząca, Aniołówka, Zimna Woda, Miazga, w zlewni Odry: Ner, Gadka, Jasieniec, Dobrzyńska, Łódka, Bałutka, Jasień, Olechówka, Augustówka, Karolewka, Lamus, Stoczanka), jakkolwiek, według Waldemara Biezanowskiego słowo „rzeka” jest nadużywane, gdyż „w granicach Łodzi, poza odcinkami Neru i Bzury, nie ma rzek. Są natomiast strumienie i strugi”²⁷. Tego rodzaju kryteria, umniejszające łódzkim rzekom, skonfrontowane z lokalnym patriotyzmem wywoływały megalomanię:

Drażliwość łodzian

Łódka mniejsza od Wisły?

– Głupie to wymysły!²⁸

W niepozorności łódzkich cieków wodnych poeta dostrzegł potencjał, w *Obrazie Łodzi* włókienniczą nitkę porównał do Pilicy: „Weźmy dwie nitki – obraz będzie pełny: / Nitkę z Pilicy i nitkę z bawełny.”²⁹ W innej zaś fraszce, *Łódź – łódka*, sparafrazował *Stępy akermanskie* Adama Mickiewicza (Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi; / Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi³⁰). Stworzył opozycję między powodzią fabryk a powodzią kwiatów: „Pośród drzew mnóstwa, wśród fabryk powodzi / Łódź nurza się w zieloność i jak łódka brodzi”³¹.

Łódzkie arterie

Powtarzający się w kroplach lirycznych motyw łódzkich arterii uporządkowano tematycznie: 1. Aleja Tadeusza Kościuszki – drzewa (*Proszę uprzejmie, Udekoro- wany*), 2. Piotrkowska – prestiż (*Pochwała dzisiejszej Piotrkowskiej, Największa troska, Na odmalowaną Piotrkowską*), 3. Piotrkowska – kominy – ludzie (*Do Łodzi*,

²⁶ M. Godlewska, *Topole – drzewa przyszłości*, [w:] *Zielnik Łódzki*, z dnia 5 marca 2020, <https://zielniklodzki.pl/wpis/topole-drzewa-przyszlosci/> [dostęp: 15.01.2024].

²⁷ W. Biezanowski, *Łódka i inne rzeki łódzkie*, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Odział w Łodzi, Zora, wyd. 2, Łódź 2003, Biblioteczka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Łodzi, z. 8, s. 78.

²⁸ J. Sztudynger, *Drażliwość łodzian*, [w:] tegoż, *Łatki na...*, s. 81.

²⁹ Tenże, *Obraz Łodzi*, [w:] tamże, s. 77.

³⁰ A. Mickiewicz, *Stępy akermanskie*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1986, w. 2–3, s. 183.

³¹ J. Sztudynger, *Łódź – łódka*, [w:] tegoż, *Łatki na...*, s. 79.

Wąski komin Piotrkowskiej) i 4. Tkanka miejska – nazewnictwo (*Dusza miasta, Łódzkie pasaże*).

Sztaudynger traktował drzewa jako istotną część krajobrazu miejskiego, nie mógł się pogodzić z ich masową wycinką na Kościuszki. Swoje emocje wyraził fraszką:

Udekorowany

Wziął order nieszczęsny oślina,
Co na Kościuszki masę drzew pościął.
Ach, gdybym wtedy był w jego pobliżu,
Nie krzyż mu dałbym, lecz tęgo po krzyżu³².

W latach, w których poeta mieszkał w Łodzi, trwała modernizacja torowisk tramwajowych m.in. na Kościuszki, co wiązało się ze zmianami urbanistycznymi. Warto tutaj wspomnieć, że aleja Tadeusza Kościuszki nosi tę nazwę od 1917 r., wcześniej była to ulica Spacerowa. Gęsto obsadzona drzewami kasztanowymi, posiadająca deptak, potocznie zwana „Promenadą”³³, Spacerowa sytuowała się zaraz po Piotrkowskiej jako jedna z najbardziej reprezentatywnych arterii w Łodzi. Oczywiście ul. Piotrkowska przez długie lata cieszyła się największym prestiżem. Sklepy, które chciały zaistnieć na rynku, modne lokale, instytucje, musiały mieć ten adres, co odzwierciedla fraszka *Największa troska*: „To największą w Łodzi troską, / Aby Łódź całą zmieścić na Piotrkowską”³⁴. Paulina Tobiasz-Lis i Marcin Wójcik w artykule *Lodziensia contemplativa czyli refleksja geografów nad przestrzenią miasta. Przykład Łodzi*³⁵ wskazują na zakorzenienie się w świadomości zbiorowej ścisłej identyfikacji Łodzi z Piotrkowską i *vice versa*, jakby Łódź była miastem jednej ulicy. Słynna „Pietryna” została zdefiniowana jako „»Axis Lodziensia, via aeterna« (Oś Łodzi, wieczna droga)”³⁶.

W utworach dotyczących Łodzi znalazło się wiele aluzji, metafor akwaticznych np. „tłum faluje”. Jakżeby inaczej skoro Łódź jest łodzią – niech więc płynie! Poeta korzystał również z metaforyki biblijnej – „ucho igielne” (Mt 19,24 „Powtarzam wam: »Łatwiej wielbłądowi przejść przez ucho igielne, niż bogatemu wejść do

³² Tenże, *Udekorowany*, [w:], tamże, s. 91.

³³ B. Wilkoszewski, S. Brajter, *Spacerowa / Kościuszki* [w:] *Refotografie*, z dnia 29 marca 2019, <https://refotografie.pl/asset/309> [dostęp: 15.01.2024].

³⁴ J. Sztaudynger, *Największa troska*, [w:] tegoż, *Łatki na...*, s. 79.

³⁵ P. Tobiasz-Lis, M. Wójcik, *Lodziensia contemplativa czyli refleksja geografów nad przestrzenią miasta. Przykład Łodzi*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Geographica Socio-Oeconomica” 2012, nr 12, s. 189–202.

³⁶ Tamże, s. 191.

królestwa Bożego³⁷; por. Łk 18,25), co poprzez grę słów komponowało się z włókienniczym charakterem miasta:

Wąski komin Piotrkowskiej

Wąski komin Piotrkowskiej. Tym wąskim kominem
Tłum dwustronnie faluje i w dwie strony płynie.
O, łatwiej nam byłoby wejść w niebiosów bramy!
Bo przez ucho igielne wciąż się przewlekamy...
Ugniatany, jak śledź ów w przysłowiowej beczce,
Kocham Łódź, choć tu łokieć trza trzymać przy teczce³⁸.

Sztaudynger żywo reagował na niekorzystne, jego zdaniem, zmiany w tkance miejskiej, w jednym z utworów zżymał się na „ojców miasta” za „uaktualnienie” historycznych i uzasadnionych logistycznie nazw ulic:

Dusza miasta

Ojcowie miasta,
Pamiętajcie o tym:
Przejazd – Przejazdem,
I Nawrot – Nawrotem.
Te nazwy zmieniać się nie mogą
Nigdy i dla nikogo³⁹.

W Duszy miasta odniósł się do łódzkiej onomastyki, chodziło o dawną ulicę Przejazd (wcześniej Przechód), która w 1954 r. została uczczona nazwiskiem twórcy *Kwiatów polskich* – Juliana Tuwima. Sztaudynger w swoim proteście nawiązywał do historii ulicy. Wytyczono ją w 1823 r., wiodła ku puszczy (jej pozostałości tworzą obecnie Park 3 Maja), z której pozyskiwano potrzebne przemysłowi drewno opałowe. Ponieważ droga ta była jednokierunkowa, wozy z załadunkiem musiały nawracać ulicą równoległą do Przejazdu – Nawrot, także jednokierunkową. Od 1954 r. kierunek ruchu obu ulic uległ zmianie – stał się odwrotny do historycznego⁴⁰.

³⁷ Mt 19,24, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Edycja Świętego Pawła 2008, s. 2182.

³⁸ J. Sztaudynger, *Wąski komin Piotrkowskiej*, [w:] tegoż, *Łatki na...*, s. 85.

³⁹ Tenże, *Dusza miasta*, [w:] tegoż, *Łatki na...*, s. 91–92.

⁴⁰ D. Kędzierski, *Ulica dobrej starej nazwy: Nawrot*, „Kronika Miasta Łodzi” 2016, z. 1, s. 235.

Kawiarnie

Kawiarnie zazwyczaj były interesującymi punktami na towarzyskiej mapie miasta, to w nich toczyło się życie łódzkiej bohemy. Sztaudynger często, wraz z córką Anną, odwiedzał prywatną, należącą do Stefanii Bruździńskiej, artystyczną kawiarnię w centrum Łodzi – „Honoratkę”. Działający w latach 1945–1974 lokal znajdował się przy ul. Stanisława Moniuszki 2. Mieścił się na parterze kamienicy wybudowanej przez Ludwika Meyera. Poeta poczynił pewne spostrzeżenia odnośnie bawiącej tam klienteli:

„Honoratka”

Dzikie małpy siedzą w klatce,

Oswojone w „Honoratce”⁴¹.

Alicja Krawczyk w pracy *Łódzkie kawiarnie literackie w II połowie XX wieku*⁴² zdradziła, że z powodu zdezwuowania klienteli uchodzącej za tzw. „wyższe sfery”, poeta musiał się pożegnać z ulubioną kawą i sernikiem, zachowując ich smak w pamięci. Sugestia, iż w lokalu przesiadują prostytutki, bo takie znaczenie ma owa „małpa”⁴³ nie przypadła właścicielce do gustu. Sztaudynger nie należał do autorów zważających na poprawność, nie stosował autocenzury. Nie obchodziła go drobnomieszczańska moralność, chyba że jako niewyczerpane źródło inspiracji twórczej. Poeta nie zarzucił tematyki kawiarnianej, o czym świadczy chociażby emanująca erotyką fraszka *W „Egzotycznej”, łódzkiej kawiarni malarskiej*:

W „Egzotycznej”, łódzkiej kawiarni malarskiej

Ujrzyć cię nagać chęć we mnie najszczerza,

Podchodzę, proszę: „Pozuj mi do wiersza”⁴⁴.

Pomysł eksploatawania motywu nagości zrodził się dzięki wystrojowi „Egzotycznej” – nad wejściem do lokalu znajdowała się głowa czarnoskórego mężczyzny, co już w pewien sposób sygnalizowało niecodzienny charakter wnętrza, w którym można było podziwiać fresk autorstwa Władysława Strzemińskiego. W kolejnych latach na miejscu „Honoratki”, na ul. Piotrkowskiej 106 / 110, powstała kultowa dla

41 J. Sztaudynger, „Honoratka”, [w:] tegoż, *Piórka prawie...*, s. 62.

42 A. Krawczyk, *Łódzkie kawiarnie literackie w II połowie XX wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, R. 63, nr 4(467), s. 111.

43 *Małpa*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiecki, Warszawa 1902, t. 2, s. 865.

44 J. Sztaudynger, *W „Egzotycznej”, łódzkiej kawiarni malarskiej*, [w:] tegoż, *Nie tylko „Piórka”...*, s. 150.

łódzian kawiarnia „Hortex”, jednakże dzięki relacji jednej z bywalczyń wiemy, jak „Honoratka” wyglądała w środku:

[...] fresk na całych ścianach, dwóch ścianach chyba, kawiarni, biało-czerwono-czarny, jakieś murzynki, i w chustach, w tunikach pamiętam, jakieś, niosące jakieś kosze z ziarnami kawy, coś takiego właśnie gdzieś z innego świata, palącego, gorącego, nieprawdopodobnego, takiego świata nie ma⁴⁵.

Sztaudynger chorował na czerwienicę prawdziwą, przez co był szczególnie wyczulony na zanieczyszczone powietrze, także dym papierosowy. Problem był na tyle „palący”, że zainicjował powstanie kilku fraszek „antypalackich”: „Kto zabije palacza, / Temu Pan Bóg wybacza.”, „Ćma, co papierosa ćmi, / Podwójnie obrzydliwa mi.”. Palenie w oczach poety stanowiło o braku kultury osobistej. Nałóg ten był dla niego szczególnie dotkliwy w zamkniętych miejscach publicznych, takich jak kawiarnie, co wyraził dwuwierszami: „Kłęska lokali – / Człowiek, który pali.” i „Nie palcie, młodzi, / Bo mnie to szkodzi.”⁴⁶. Z innej fraszki, ze zgrabnie ułożonym neologizmem – „bezdymka”, wyłania się obraz obleczonych dymem przestrzni kawiarnianych:

Prośba o „Bezdymkę”

Ojcowie miasta (mam trudności z rymem),
Stwórzcie kawiarnię rozwiedzioną z dymem,
Gdzie nas nie zwędzą jak wieprzowe szynki.
Mam dla niej nazwę – czy dobrą? – „Bezdymki”!

Jest to kolejny utwór, w którym Sztaudynger zwrócił się do „Ojców miasta” [przyp. *Dusza miasta*], mając nadzieję na interwencję i zdrowy rozsądek. Innowacyjność pomysłu doceniła łódzka bohema, i tak przy ul. Piotrkowskiej 192 otworzyła swe podwoje „Bezdymka”⁴⁷.

⁴⁵ E. Kurkowska, *Kawiarnia „Egzotyczna”* [wypowiedź Ewy Nagórskiej], *Miastograf*. Cyfrowe Archiwum Łódzian, z dnia 1 sierpnia 2011, <https://www.miastograf.pl/asset/1509> [dostęp: 15.01.2024].

⁴⁶ J. Sztaudynger, *** [Kto zabije palacza...], *** [Ćma, co papierosa ćmi...], *** [Kłęska lokali...], *** [Nie palcie, młodzi...], [w:] J. Sztaudynger, A. Sztaudynger-Kaliszewiczowa, *Chwalipięta, czyli rozmowy z Tatą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 304.

⁴⁷ A. Krawczyk, *Łódzkie kawiarnie literackie...*, s. 112.

Negatywne cechy łodzian

Fraszki prezentowane w tej sekcji mają najczęściej charakter dydaktyczny. Zostały podzielone na cztery kategorie: 1. Chamstwo (*Do młodzieńców, Łódzka grzeczność*), 2. Wulgarność („*Łacina*”), 3. Skłonność do śmiecenia (*Prośba do przechodnia, Do brudasa, Sposób*) i 4. Bezmyślność – brak poszanowania cudzej własności (*Na deptających trawniki, Alarm dla miasta Łodzi*).

Z chamstwem poeta rozprawiał się uszczypliwie:

Łódzka grzeczność

Trudne słowo „przepraszam” – nieznane jest w Łodzi,
Pomarańcz i grzeczności bruk łódzki nie rodzi.
W tramwaju łatwo z nosa malinowy sok ci
Puści sąsiad, amator rozpychania łokci,
Na ulicy dziewczeczka z miną słodkiej kotki
Modnym butem znajduje twe stare nagniotki.
Czytelnicy! dla wprawy, bardzo was upraszam,
Mówcie co dzień do lampy trzykrotnie: przepraszam,
A jeśli nie odpowie na to przepraszanie,
Wiedźcie – to łódzka lampa, grzeczna jak łodzianie⁴⁸.

Jest to wkład w lekcję *savoir vivre*’u, niech łodzianie nauczą się w końcu grzeczności, poczynając od słowa „przepraszam”. Nie wspominając o powszechnej w sferze publicznej „łacinie” – „*Łacina*” „Ach, ta łódzka, nieludzka „łacina”! / Wciąż się człowiek na nią nacina.”⁴⁹

Sztaudyngera bardzo raził brud w przestrzeni miejskiej, do tego stopnia, że zbierał napotkane po drodze śmieci, o czym mowa w refrenicznej, naszpikowanej deminutywami *Prośbie do przechodnia*. Zachęcał do sprzątanía po sobie – Łódź nie zasługuje, by robić z niej śmietnisko:

Prośba do przechodnia

Za każdym razem gdy wyjdę
Na Łódź miłą, na spacerek,
Schylam się i podnoszę
Pudełko, bilet, papiererek.

Taki był ślicznie zielony,
Taki uroczy skwerek,

⁴⁸ J. Sztaudynger, *Łódzka grzeczność*, [w:] tegoż, *Nie tylko „Piórka”...*, s. 152.

⁴⁹ Tenże, „*Łacina*”, [w:] tamże, s. 153.

Lecz śmieciem go pokryło
Pudełko, bilet, papierek.

Tych, co Łódź zaśmiecają,
Warto by trzepnąć w kuperek,
Że mają czelność rzucać
Pudełko, bilet, papierek.

Naśladuj mnie, przechodniu!
Gdy wyjdiesz na spacerek,
Pochylaj się i podnoś
Pudełko, bilet, papierek⁵⁰.

Do brudasa

Proszę cię, Łódź, na Boga, to nie żaden śmietnik,
I powinna być piękna jak sen i jak kwietnik.
I nie trzeba przez nasze lenistwo plugawe
Biletami z tramwaju faszrować trawy.
Będę krzychał za każdym razem, co mi Łódź zaśmieca:
„Fe, brudasie, do kąta, a papier do pieca!”⁵¹

Poetę mierzyła bezmyślność, brak poszanowania cudzej własności, ludzi wybierających zamiast chodnika skrót przez trawnik mianował „bydłem” – *Na depczących trawniki*: „Nie łaj / Chodzących na przełaj. / Inaczej nie mogą... / Bydło różnie najkrótszą drogą”⁵². Odnosił się też do działań mieszkańców Rudy Pabianickiej, którym tak bardzo brakowało piasku, że zaczęli „demontować” Rudzką Górę – jedno z łódzkich wzniesień (230 m n.p.m.), powstałe sztucznie na terenie będącym pozostałością polodowcową.

Alarm dla miasta Łodzi

Kraków sypie sobie kopce,
Jakby gór miał mało,
W Łodzi piękno Rudzkiej Góry
Ludziom spać nie dało.
Piasek biorą, znoszą górę,
Co się wzniosła górnio.

⁵⁰ Tenże, *Prośba do przechodnia*, [w:] tegoż, *Łatki na...*, s. 89.

⁵¹ J. Sztaudynger, *Do brudasa*, [w:] tegoż, *Łatki na...*, s. 89–90.

⁵² Tenże, *Na depczących trawniki*, [w:] tamże, s. 90.

Wkrótce cała górka zginie
A zostaną durnie⁵³.

Atrakcyjne okolice Łodzi

Pasja Sztaudyngera do lalkarstwa i wędrówek po lesie przyczyniły się do częstych wizyt w wielu miejscowościach znajdujących się na terenie województwa łódzkiego: Łęczycy, Tumie Pabianicach, Grotnikach, Łowiczu, Sulejowie, Tuszynie, Łucmierzu, Brzezinach, Łagiewnikach, Sieradzu, Łasku, Zgierzu, Kopyści. Wyprawy te inspirowały twórczo obfitując w krótkie utwory liryczne. Po jednym z pabianičkih występów powstał wzruszający wiersz *Pieszczota w sierocińcu* o spragnionym miłości chłopcu, który podszedł do poety i:

[...]
Jął przygłaskiwać różową twarzączkę...
I wstrząsająca była ta pieszczota:
Lalka-staruszka i chłopiec-sierota [...] ⁵⁴.

Przyroda wprawiała Sztaudyngera w zachwyt nad pięknem, nastrojała, a także skłaniała do refleksji nad upływającym czasem. W wierszu *Czymże dziś jesteś, o klasztorze?* poeta zwrócił uwagę na kruchość i przemijalność wytworów pracy człowieka, wszystko w pewnym momencie, stopniowo zostanie pochłonięte przez naturę:

[...]
I tylko roślin bezceństwo
Przez szczyby murów wszędzie pcha się,
Zielone swoje nabożeństwo
Sprawiając nie w czas i po czasie [...] ⁵⁵.

Krajobrazy fascynowały Sztaudyngera swoją różnorodnością; *W dolinie Bzury* opisał pobudzające zmysły sianokosy, w *Piosence* zilustrował obrzędowość sulejowianek, które wrzucały do wód Pilicy wianki. Na grzybobranie polecał lasy w Grotnikach i Kopyści – *Do towarzyszy grzybiarzy*. Dostrzegając także piękno miejscowego folkloru, w utworze *Na wycieczkę łowicką* przedstawił proces powstawania charakterystycznych dla regionu wycinanek z papieru.

⁵³ Tenże, *Alarm dla miasta Łodzi*, [w:] tamże, s. 92.

⁵⁴ J. Sztaudynger, *Pieszczota w sierocińcu*, [w:] tamże, w. 7–9, s. 23.

⁵⁵ Tenże, *Czymże dziś jesteś, o klasztorze?*, [w:] tamże, w. 9–12, s. 29–30.

Sztaudynger zbierał różne historie, miejscowe podania, legendy. Utrwalał je, a nawet pod wpływem weny poszerzał, tak m.in. powstała ballada o bardzo rozbudowanym tytule: *Ballada o księdzu amatorze koni, o kawałkach cukru i o śmierci przez kopnięcie. Ballada o nocnym rzeniu, o gubieniu podkowy, o strzelaniu z bata* czy inne ballady związane z Sulejowem: *Ballada o lwach w sulejowskiej katedrze* i *Ballada o lutowanej czaszce*, a także z Sieradzem – *Sieradzka ballada o Francuzie i Marysieńce*.

Łęczycza ze swoim zamkiem i głównym bohaterem – diabłem Borutą stała się przyczynkiem do stworzenia łęczyckich piórek: *Panny łęczycanki, Przyjaciel kobiet, Nie spotkałem, Ej, chyba go widziałem?, Na łęczycankę, Wielka poruta*: „Dla łęczycanki wielka poruta, / Kiedy jej nie chce nawet Boruta.”⁵⁶. Wśród nich znalazł się utwór ucierający nosa łodzianom:

Tu usłyszałem
 Tu usłyszałem „dzień dobry”,
 Tu usłyszałem „przepraszam”,
 Storturowany Łodzią,
 Miłą nowinę ogłaszam⁵⁷.

Łódź w hołdzie poecie

Łodzianie nie zapomnieli o Janie Izydorze Sztaudyngerze i jego wciąż żywej twórczości. Dowodów nie trzeba szukać daleko. 3 listopada 2000 r. na kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 71, od strony Pasażu Rubinsteina odsłonięto fresk „Łódź w pigułce” uwieczniający znane postaci powiązane z Łodzią. Umieszczono tam również tablicę pamiątkową zatytułowaną – *Zasłużeni dla Łodzi*. Wśród namalowanych sylwet jest i Sztaudynger, można go zobaczyć w oknie balkonowym, które dzieli z Julianem Tuwimem i Władysławem Stanisławem Reymontem.

W 2021 r. przy dworcu Łódź Fabryczna powstała na ścianie pawilonu czerpni powietrza instalacja artystyczna. Jej autorem jest Łukasz Zbieranowski. Mieszkańcy i wszyscy przyjeżdżający do Łodzi mogą przeczytać na fasadzie bryły budynku słowa fraszki Sztaudyngera *Dojrzewanie i dojrzałość*: „Trzeba dojrzeć, / Aby dojrzeć...”⁵⁸. Zbieranowski zaprojektował instalację tak, by na każdej ścianie znalazło się jedno słowo z dwuwiersza: trzeba – dojrzeć – aby – dojrzeć.

⁵⁶ Tenże, *Wielka poruta*, [w:] tamże, s. 49.

⁵⁷ J. Sztaudynger, *Tu usłyszałem*, [w:] tamże, s. 47.

⁵⁸ Tenże, *Dojrzewanie i dojrzałość*, [w:] tegoż, *Piórka*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewiczowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 64.

Kolejną inicjatywą było uczczenie 50. rocznicy śmierci i 117. rocznicy urodzin Jana Sztudyngera. Z tej okazji 28 kwietnia 2021 r. Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi zorganizowała sesję popularno-naukową poświęconą poecie.

W 2022 r, dokładnie 31 sierpnia na ścianie kamienicy przy ul. Żwirki 8, znajdującej się naprzeciwko budynku, w którym mieszkał Sztudynger, umieszczono neon. Pionowa instalacja świetlna przedstawia w siedmiu sekwencjach cykl życia rośliny. Wraz z obrazem podświetlają się kolejne słowa fraszki:

Twórczość czasu

Czas tworzy nas. Czas morzy nas.

Nic w tym dziwnego – bo czas ma czas⁵⁹.

Podsumowanie

Łódź wyłaniająca się z fraszek Jana Izzydora Sztudyngera zmienia swe oblicza niczym wzory kolorowych szkielek w kalejdoskopie przy kolejnym obroceniu optycznego urządzenia. Każde z łódzkich piórek, niezależnie od podejmowanych zagadnień – miasto kominów, początki i rozwój Łodzi, Łódź i przyroda, łódzkie arterie, kawiarnie oraz negatywne cechy łódzian – składa się na żywy obraz Łodzi. Zaprezentowane w artykule fraszki stały się pretekstem do literackiej wędrówki po mieście i jego mniej lub bardziej odległych okolicach. Dzięki Tadeuszowi Chrościelewskiemu, który zachęcił Sztudyngera do pisania cyklu łódzkiego, łódzianie otrzymali szereg fraszek komemoracyjnych. Krople liryczne, opiewające „dzisiejszą ojczyznę” poety, przedstawiały w charakterystyczny, lapidarny, niepozbawiony humoru czy ironii sposób łódzką tkankę miejską. Z utworów o: mieście kominów, wybudowanym na terenach bagiennych, mieście przyciągającym „krwio pijców”, ale też ludzi podążających za chlebem, mieście ciągłych zmian, przebija się czułe spojrzenie i marzenie o lepszej przyszłości dla Łodzi:

Marzenie o Łodzi

Wolno trochę pomarzyć o Łodzi przestronnej,

O Łodzi oczyszczonej, Łodzi pyłochłonnej,

Nawodnionej i całej porzniętej kanałem.

Taką kocham, choć inną doprawdy poznałem.

Może ktoś, kto marzenia mojego posłucha,

Weźmie je i do serca...⁶⁰

⁵⁹ Tenże, *Twórczość czasu*, [w:] tegoż, *Piórka prawie...*, s. 533.

⁶⁰ J. Sztudynger, *Marzenie o Łodzi*, [w:] W. Natanson, *Uśmiech i poezja Jana Sztudyngera*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976, s. 135.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Bartkiewicz Zygmunt, *Złe miasto: obrazy z 1907 r.*, nakł. J. Czempińskiego, Warszawa 1911, s. 5.
- Konopnicka Maria, *Rota*, [w:] *Poezye wydanie zupełne, krytyczne*, oprac. J. Czubek, Nakład Gebethnera i Wolfa, Warszawa 1915, t. 7, s. 10.
- Mickiewicz Adam, *Stepy akermalskie*, [w:] A. Mickiewicz, *Wiersze*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1986, w. 2–3, s. 183.
- Sztaudynger Jan, *** [*Biegnij, biegnij, niteczko...*], [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chrościelewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 17–18.
- Sztaudynger Jan, *** [*Ćma, co papierosa ćmi...*], [w:] J. Sztaudynger, A. Sztaudynger-Kaliszewiczowa, *Chwalipięta, czyli rozmowy z Tatą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 304.
- Sztaudynger Jan, *** [*Kłęska lokali...*], [w:] J. Sztaudynger, A. Sztaudynger-Kaliszewiczowa, *Chwalipięta, czyli rozmowy z Tatą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 304.
- Sztaudynger Jan, *** [*Kto zabije palacza...*], [w:] J. Sztaudynger, A. Sztaudynger-Kaliszewiczowa, *Chwalipięta, czyli rozmowy z Tatą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 304.
- Sztaudynger Jan, *** [*Łodzi, dzisiejsza ma ojczyzna...*], [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chrościelewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 18.
- Sztaudynger Jan, *** [*Mój prapradziad...*], [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chrościelewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, w. 24–26, s. 8.
- Sztaudynger Jan, *** [*Nie palcie, młodzi...*], [w:] J. Sztaudynger, A. Sztaudynger-Kaliszewiczowa, *Chwalipięta, czyli rozmowy z Tatą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 304.
- Sztaudynger Jan, „*Honoratka*”, [w:] J. Sztaudynger, *Piórka prawie wszystkie*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, D. Sztaudynger-Zaczek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 62.
- Sztaudynger Jan, „*Łacina*”, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 153.
- Sztaudynger Jan, *Alarm dla miasta Łodzi*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chrościelewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 92.
- Sztaudynger Jan, *Ballada o księdzu amatorze koni, o kawałkach cukru i o śmierci przez kopnięcie. Ballada o nocnym rzeniu, o gubieniu podkowy, o strzelaniu z bata*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chrościelewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 30–32.
- Sztaudynger Jan, *Ballada o lutowanej czaszce*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chrościelewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 34–36.

- Sztaudynger Jan, *Ballada o lwach w sulejowskiej katedrze*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 32–33.
- Sztaudynger Jan, *Co zawdzięczamy Łodzi*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 78.
- Sztaudynger Jan, *Czymże dziś jesteś, o klasztorze?*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, w. 9–12, s. 29–30.
- Sztaudynger Jan, *Darmo...*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 148.
- Sztaudynger Jan, *Do brudasa*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 89–90.
- Sztaudynger Jan, *Do Łodzi*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 66.
- Sztaudynger Jan, *Do młodzieńców*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 81.
- Sztaudynger Jan, *Do towarzyszy grzybiarzy*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 58–60.
- Sztaudynger Jan, *Dojrzewanie i dojrzałość*, [w:] J. Sztaudynger, *Piórka*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewiczowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 64.
- Sztaudynger Jan, *Drażliwość łódzian*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 81.
- Sztaudynger Jan, *Dusza miasta*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 91–92.
- Sztaudynger Jan, *Ej, chyba go widziałem*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 49.
- Sztaudynger Jan, *Gderał dym...*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 86.
- Sztaudynger Jan, *Głos syreny*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 78.
- Sztaudynger Jan, *Jak długo*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 95.
- Sztaudynger Jan, *Kobietu łódzka*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 16–17.
- Sztaudynger Jan, *Kołysanka łódzka*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 67.
- Sztaudynger Jan, *Komin to Chińczyk*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 147.

- Sztaudynger Jan, *Łódzka grzeczność*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 152.
- Sztaudynger Jan, *Łódzka rada*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 80.
- Sztaudynger Jan, *Łódzkie pasaże*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 81.
- Sztaudynger Jan, *Łódź – łódka*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 79.
- Sztaudynger Jan, *Łódź [Łódź nabiera poloru]*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 85.
- Sztaudynger Jan, *Łódź [O buńczuczności...]*, [w:] J. Sztaudynger, *Nowe piórka*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1956, s. 95.
- Sztaudynger Jan, *Marzenie o Łodzi*, [w:] W. Natanson, *Uśmiech i poezja Jana Sztaudyngera*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976, s. 135.
- Sztaudynger Jan, *Miasto ahistoryczne*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 78.
- Sztaudynger Jan, *Na depczących trawniki*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 90.
- Sztaudynger Jan, *Na dźwig budowlany pod nazwą „Adaś”*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 82–84.
- Sztaudynger Jan, *Na kwitnące topole*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 80.
- Sztaudynger Jan, *Na łączycankę*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 49.
- Sztaudynger Jan, *Na odmalowaną Piotrkowską*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 80.
- Sztaudynger Jan, *Na pachnące topole parku Poniatowskiego*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 84.
- Sztaudynger Jan, *Na plac na Ogrodowej przed gmachem Wojewódzkiej Rady Narodowej*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, w. 3–4, s. 84.
- Sztaudynger Jan, *Na smutek wielkich miast*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 149.
- Sztaudynger Jan, *Na wycieczkę łowicką*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 58.
- Sztaudynger Jan, *Największa troska*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 79.

- Sztaudynger Jan, *Nie noś*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 78.
- Sztaudynger Jan, *Nie rzucim ziemi*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 149.
- Sztaudynger Jan, *Nie spotkałem*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 48.
- Sztaudynger Jan, *Obraz Łodzi*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 77.
- Sztaudynger Jan, *Panny łączycanki*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 48.
- Sztaudynger Jan, *Paszcze kominów*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 77.
- Sztaudynger Jan, *Pejzaż Łodzi*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 67.
- Sztaudynger Jan, *Pieszczota w sierocińcu*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, w. 7–9, s. 23.
- Sztaudynger Jan, *Piosenka*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 33–34.
- Sztaudynger Jan, *Pochwała dzisiejszej Piotrkowskiej*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 85.
- Sztaudynger Jan, *Pochwała łódzkich drzew*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 19–20.
- Sztaudynger Jan, *Poemat o Łodzi*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 66.
- Sztaudynger Jan, *Pralnia klienta*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 93.
- Sztaudynger Jan, *Proszę uprzejmie*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 91.
- Sztaudynger Jan, *Prośba do przechodnia*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 89.
- Sztaudynger Jan, *Przyjaciel kobiet*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 48.
- Sztaudynger Jan, *Pytasz, dlaczego?*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 81.
- Sztaudynger Jan, *Relikt*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 82.

- Sztaudynger Jan, *Sieradzka ballada o Francuzie i Marysieńce*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 54–57.
- Sztaudynger Jan, *Sposób*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 91.
- Sztaudynger Jan, *Swojemu miastu*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 82.
- Sztaudynger Jan, *Świadectwo robociarza*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 40.
- Sztaudynger Jan, *Tu usłyszałem*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 47.
- Sztaudynger Jan, *Twórczość czasu*, [w:] J. Sztaudynger, *Piórka prawie wszystkie*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, D. Sztaudynger-Zaczek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 533.
- Sztaudynger Jan, *Udekorowany*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 91.
- Sztaudynger Jan, *W „Egzotycznej”, łódzkiej kawiarni malarskiej*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 150.
- Sztaudynger Jan, *W dolinie Bzury*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 51.
- Sztaudynger Jan, *Wąski komin Piotrkowskiej*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 85.
- Sztaudynger Jan, *Wielka poruta*, [w:] J. Sztaudynger, *Łatki na szachownicy*, red. T. Chróścielewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980, s. 49.
- Sztaudynger Jan, *Wstyd Łodzian*, [w:] J. Sztaudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztaudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986, s. 148.

Bibliografia przedmiotowa

- Bieżanowski Waldemar, *Łódka i inne rzeki łódzkie*, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Oddział w Łodzi, Zora, wyd. 2, Łódź 2003, Biblioteczka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Łodzi, z. 8, s. 78.
- Fraszka*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/fraszka> [dostęp: 15.01.2024].
- Godlewska Małgorzata, *Topole – drzewa przyszłości*, [w:] *Zielnik Łódzki*, z dnia 5 marca 2020, <https://zielniklodzki.pl/wpis/topole-drzewa-przyszlosci/> [dostęp: 15.01.2024].

- Kędzierski Dariusz, *Ulica dobrej starej nazwy: Nawrot*, „Kronika Miasta Łodzi” 2016, z. 1, s. 235.
- Krawczyk Alicja, *Łódzkie kawiarnie literackie w II połowie XX wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, R. 63, nr 4(467), s. 111–112.
- Kulesza Dariusz, *Sztudynger Jan Izidor*, [w:] *Słownik poetów polskich*, pod red. nauk. J. Sztachelskiej, Wydawnictwo „Łuk”, Białystok 1997, s. 244.
- Kurkowska Ewelina, *Kawiarnia „Egzotyczna”* [wypowiedź Ewy Nagórskiej], *Miastograf. Cyfrowe Archiwum Łodzian*, z dnia 1 sierpnia 2011, <https://www.miastograf.pl/asset/1509> [dostęp: 15.01.2024].
- Małpa*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiecki, Warszawa 1902, t. 2, s. 865.
- Mt 19,24*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Edycja Świętego Pawła 2008, s. 2182.
- Natanson Wojciech, *Hierarchie i sylwety*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 98.
- Natanson Wojciech, *Uśmiech i poezja Jana Sztudyngera*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976, s. 132–133.
- Nyczek Tadeusz, *Łapanie tęczy – Do sieci pajęczej... czyli parę słów o autorze powyższego dwuwiersza*, [w:] J. Sztudynger, *Piórka prawie wszystkie*, wyb. A Sztudynger-Kaliszewicz, D. Sztudynger-Zaczek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 548.
- Skwarczyńska Stefania, *Aspekt genologiczny fraszek Jana Kochanowskiego*, „Prace Polonistyczne”, 1985, t. 41, s. 53–86.
- Sztudynger Jan, Sztudynger-Kaliszewiczowa Anna, *Chwalipięta, czyli rozmowy z Tatą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Tobiasz-Lis Paulina, Wójcik Marcin, *Łodziensia contemplativa czyli refleksja geografów nad przestrzenią miasta. Przykład Łodzi*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Geographica Socio-Oeconomica” 2012, nr 12, s. 189–202.
- Wilkoszewski Bronisław, Brajter Stefan, *Spacerowa / Kościuszki* [w:] *Refotografie*, z dnia 29 marca 2019, <https://refotografie.pl/asset/309> [dostęp: 15.01.2024].

Agnieszka Nawrocka, jest absolwentką studiów I stopnia filologii polskiej Uniwersytetu Łódzkiego, specjalność edytorska (2021). Pracę licencjacką zatytułowaną: *Edycja utworu Hipolita Stojkowskiego – Lilija w nowym ogrodzie wągrowieckim [...] cnotami, świątobliwością, nauką wonnie rozkwitła [...]*. napisała pod kierunkiem dr hab. prof. Uniwersytetu Łódzkiego Michała Kurana.

Agata Becherka*

 <https://orcid.org/0009-0002-3855-882X>

Łódź we wspomnieniach Ireny Tuwim

Streszczenie

Artykuł stanowi analizę tekstu Ireny Tuwim pt. *Łódzkie pory roku*. Używając metody spojrzenia autobiograficznego, zaproponowanego przez Małgorzatę Czermińską, odtworzono zachowane w opowiadaniach łódzkie wspomnienia autorki oraz skonfrontowano je z innymi przesłankami historycznymi dotyczącymi m.in. wydarzeń i ruchów społecznych. Na podstawie wyciągniętych wniosków wyłonił obraz rzeczywistości Łodzi z początku XX wieku przepuszczony przez filtr dziecięcych wspomnień spisanych po wielu latach.

Słowa kluczowe: Łódź, Irena Tuwim, autobiografizm, wspomnienia w literaturze, obraz miasta, rewolucja 1905, Julian Tuwim

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: agata.becherka@edu.uni.lodz.pl

Łódź in the Memories of Irena Tuwim

Summary

The article provides an analysis of Irena Tuwim's text *Łódzkie pory roku*. Using the autobiographical approach proposed by Małgorzata Czermińska, the study reconstructs the memories of Łódź preserved in Tuwim's stories, comparing them with other historical sources regarding, among other things, events and social movements. Based on the conclusions drawn, the article presents an image of early 20th-century Łódź as filtered through childhood memories recorded many years later.

Keywords: Łódź, Irena Tuwim, autobiographical writing, memories in literature, cityscape, 1905 revolution, Julian Tuwim

Przyglądając się opisowi łódzkiego życia, dokonanemu przez najmłodszą przedstawicielkę rodziny Tuwimów, należy mieć na względzie, że nowele składające się na *Łódzkie pory roku* zostały napisane przez kobietę dorosłą, doświadczoną, patrzącą z dystansu na wspomnienia minionych lat. Co więcej, nie wszystkie teksty powstały w tym samym czasie – dwa opowiadania były publikowane już w latach trzydziestych, w „Wiadomościach Literackich”: *Antosia i my* (1934, nr 34) i *Czarnomska* (1936, nr 9)¹. Można więc stwierdzić, że fakty i prawdziwe wydarzenia zostały przysłonięte filtrem nostalgii. Nie znaczy to jednak, że Irena Tuwim przedstawiła łódzkie życie niczym idylliczną krainę dzieciństwa, jak czynili Adam Mickiewicz lub Czesław Miłosz.

Poddany analizie tekst stanowi zbiór wydarzeń zapamiętanych przez autorkę, dlatego rekonstrukcja obrazu Łodzi, zachowanego w tych opisach, wymaga spojrzenia autobiograficznego.

Idąc za zaproponowanym przez Małgorzatę Czermińską podziałem postaw autobiograficznych, w którym badaczka wyróżnia: świadectwo, wyznanie i wyzwanie, w *Łódzkich porach roku* można zauważyć przewagę ostatnich dwóch elementów.

¹ A. Zawiszewska, *Siostra Szekspira, czyli Irena Tuwim, Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, L. Marzec, Kraków 2015, s. 31.

Możemy je [postawy] sobie wyobrazić jako wierzchołki „autobiograficznego trójkąta”. Każdy autobiograficzny zapis sytuuje się gdzieś pomiędzy tymi abstrakcyjnymi biegunami. W materii konkretnego tekstu możemy mówić tylko o dominacji jednego bieguna nad innymi, ale nigdy o wykluczeniu któregoś².

Tuwimówna z jednej strony wspomina swoje dawne życie, nie unikając przy tym emocjonalizmów oraz ocen, z drugiej zaś strony wchodzi z czytelnikiem w pewnego rodzaju grę, próbując wciągnąć go w fabryczno-robotniczy świat początku XX wieku. Struktura tekstu, zawieszona między zbiorem nowel i beletryzowanej kroniki wydarzeń, pozwala na szeroką interpretację poszczególnych elementów, od których zależy ostatecznie wyłaniający się obraz. Nie można jednak zupełnie wykluczyć świadectwa, gdyż autorka niejednokrotnie odwołuje się do wydarzeń autentycznych i możliwych do potwierdzenia. *Łódzkie pory roku* „mają również wagę dokumentu, do którego nieraz sięgać będą badacze i miłośnicy Juliana [Tuwima]”³. Reminiscencją z dzieciństwa spędzonego w Łodzi są Tuwimowskie *Kwiaty polskie* wydane w 1949 r. Jak zauważa Krystyna Ratajska:

Wypada wspomnieć o jednej z hipotez związanych z tytułem, gdyż związana jest z łódzkimi realiami. Domniemywać można, że utrwalone w dzieciństwie przeżycie, opisane przez siostrę Irenę, mogło mieć istotne znaczenie w krystalizacji nie tylko tytułu, ale i pomysłu poematu. To właśnie z jej wspomnień [...] dowiadujemy się, jak terminujący u kwiciarza Gundelacha zdolny bukieciarz Wojciech łąwa pełną ekspresji wystawą kwiatów [...] apelował w 1905 roku do patriotycznych uczuć mieszkańców miasta⁴.

Irena Tuwim urodziła się 22 sierpnia 1898 r. w Łodzi jako drugie dziecko Izydora Tuwima i Adeli z Krukowskich. Ukończyła Gimnazjum im. E. Orzeszkowej w Łodzi, jej debiut poetycki (wiersz *Panienka*) ukazał się w łódzkim czasopiśmie „Godziny Polski”. Rodzinne miasto opuściła w 1922 r., wyprowadzając się do Warszawy, gdzie zamieszkała z mężem Stefanem Napierskim⁵. Przez całe życie była bardzo blisko związana ze starszym o sześć lat bratem – poetą Julianem Tuwimem. Swoje wiersze publikowała w „Skamandrze” oraz „Wiadomościach Literackich”.

2 M. Czemińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000, s. 25.

3 B. Dudziński, *Dom i miasto poety*, „Kronika”, 1956, nr 8.

4 K. Ratajska, „Kwiaty polskie” – utwór zagadkowy i kontrowersyjny, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, t. 2, s. 349.

5 Haśto: „Irena Tuwim”, *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 2003, t. 8, s. 381.

Irena wychowała się i żyła w cieniu starszego brata, co odzwierciedlają zarówno jej własne teksty wspomnieniowe, jak też artykuły i książki napisane przez innych o Julianie Tuwimie. W *Przedmowie do Łódzkich pór roku* pisze Helena Boguszewska: „właśnie osoba brata jest kimś najważniejszym, kimś dominującym”⁶.

Łódzkie dzieciństwo, spędzone w bliskości i poczuciu wzajemnej miłości, rzutowało na dalszą relację rodzeństwa. Wybuch II wojny światowej i eskalujące coraz silniej nastroje antysemickie oraz działania antyżydowskie zmusiły oboje Tuwimów do opuszczenia kraju. Ostatecznie, po dłuższej rozłące, zamieszkali w Nowym Jorku, skąd do Polski pierwszy powrócił Julian. Dowiedziawszy się, że matka została zamordowana podczas wojny, namówił młodszą siostrę na powrót do ojczyzny. Bliskie relacje rodzeństwa w dojrzałym życiu dokumentuje ich korespondencja⁷. Tuwim jasno wyrażał potrzebę dzielenia się myślami z siostrą, wiedząc, że zostanie przez nią zrozumiany. W jednym z listów pisał:

Pominąwszy to, co nam wszystkim dokucza, ja specjalnie jakoś nie mogę sobie dać rady z myślą o... nadciągającej starości, która jest „chronologicznym pewnikiem”, „koniecznością”, „prawem natury” etc. – wiem to wszystko – a mimo to buntuję się przeciw tej przemocy przyrodniczego aksjomatu nad moją „osobowością”. [...] I co wtedy robić z grającymi w duszy pasjami i zapędami? Gdyby też dla nich natura przewidziała stopniowe „wypadanie” – takie jak włosów i zębów np. – byłoby człowiekowi lżej. Już kiedyś, zdaje się, pisałem ci o tym: że we mnie najsilniej grają dwie biegunowo przeciwne namiętności: uwielbienie natury i jednocześnie nienawiść dla jej okrutnych praw. Co za totalistka! Przypomnij sobie moje dawne opętanie (zdecydowana psychoza) w związku z myślą o tym, że Tatusz kiedyś umrze. [...] I powiem ci jedną dziwną a dość straszliwą rzecz: gdy teraz myślę, że przecież i Mamusię kiedyś stracimy – znoszę to, w tych czasach, znacznie lżej. Wiesz dlaczego? Bo „winę” przypiszę wojnie, Hitlerowi, historii – czemuś poza „odwiecznym prawem natury”, która w czasach normalnych, zrobiłaby to sama. Ale dosyć o tym. Tylko jeszcze jedno, no dobrze – Niemców się pobije, wrócimy do Polski, zastaniemy naszą Mamusię żywą. I co, Irciu, i co? Będziemy patrzeć na piękne, „naturalne” zjawisko stopniowego, „normalnego” zanikania jej życia? **Łotr jestem, że ci o tym piszę, ale muszę się wreszcie wywścieklić na to okrutne boże zrządzenie** [podkreślenia A.B.].

(List do siostry Ireny, 24 I 1942)⁸

⁶ A. Zawiszewska, dz. cyt., s. 35.

⁷ *Tuwim sam o sobie*, Fundacja im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim, [online], <https://www.tuwim.org/index.php?s=6> [dostęp: 29.07.2024].

⁸ Tamże.

Tuwimowie byli Żydami w dużym stopniu zasymilowanymi. Adela Tuwim dbała o językowe kształcenie dzieci⁹, a sama poetka wspomina, że w czasie świąt Bożego Narodzenia chodzili do innych „na choinkę”. Nieortodoksyjne podejście do religii i kultywowanie polskich tradycji sprawiło, że w pamięci Tuwimówny nie zachowało się zbyt wiele wspomnień związanych z nastrojami antysemitycznymi. Nie znaczy to jednak, że w mieście nie panowały ksenofobiczne nastroje. Poetka opisuje, że „[Pan Rychterman] śpiewał jakąś antysemitką, a dla mnie przynajmniej smutną piosenkę o biednym Żydku z Lipna”¹⁰, a „Mania” opowiadała o minionych pogromach. Dualizm przynależnościowy – nieekspresjonowany silnie przez Irenę – dużo bardziej zajmował jej starszego brata. Zarzuty, nieprzychylnie komentarze i docinki otoczenia oraz chęć podkreślenia swojej przynależności popchnęły Juliana Tuwima do napisania utworu *My, Żydzi polscy*.

Inną „wydzieloną” społecznie grupą, zauważoną przez Irenę Tuwim w Łodzi, byli Cyganie¹¹. Dzieci straszono porwaniami, a także torturami, których rzekomo dopuszczali się przedstawiciele tej grupy etnicznej. Cyganki natomiast urastały do rangi medium, postaci o nieokreślonym statusie ontologicznym. Wzbudzały z jednej strony lęk, z drugiej zaś podziw. Łódzianki często korzystały z umiejętności odczytywania przyszłości, dywinacji, którą miały posiadać cygańskie kobiety.

Życie domowe Tuwimów ograniczało się do obszaru Śródmieścia. Irena przyszła na świat w kamienicy przy pasażu Szulca 5. Na lokal wynajmowany przez rodzinę składały się trzy pokoje, kuchnia i łazienka¹². W *Łódzkich porach roku* poetka opisuje jednak wyłącznie mieszkanie przy ul. Św. Andrzeja, do którego przeprowadziła się w 1902 r. wraz z rodziną i dwiema pomocnicami domowymi, Antosią i Manią. Zajmowali tam pięć pokoi. Przeprowadzka ta świadczy o prawdopodobnym wzroście statusu majątkowego rodziny. We wspomnieniach małej Ireny mieszkanie pozostało jednak niezbyt przyjemne skojarzenia z zimnem, szarością i smutkiem: „[...] było zakopcone mieszkanie na ulicy Andrzeja: pięć dużych, nieprzytulnych pokoi, których w żaden sposób nie można było ogrzać; był w dzieciennym pokoju za szafą »kąt płaczu«; była romantyczna, nieszczęśliwa Mama pisząca po kryjomu swoje »memuary«”¹³. Z *Łódzkich pór roku* wyłania się widoczny podział klasowy i materialny – z jednej strony autorka wspomina wystawne bale w „milionowym domu na Cegielnianej”, który „odgrywał jakby rolę królewskiego dworu”¹⁴, gdzie

⁹ A. Augustyniak, *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości*, Trzecia Strona, Warszawa 2016, s. 29.

¹⁰ I. Tuwim, dz. cyt., s. 81.

¹¹ Mając na względzie obecne dyskusje wokół słowa „Cygan” i możliwości jego pejoratywnego nacechowania, zaznaczam, że używam go za autorką *Łódzkich pór roku*.

¹² R. Boniński, *Łódzkie adresy Juliana Tuwima. Julian Tuwim. Biografia, twórczość recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012, s. 12.

¹³ I. Tuwim, *Łódzkie pory roku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 10.

¹⁴ Tamże, s. 72.

odbywał się doroczny *kinderbal-monstre*, jaki skupiał uwagę całej łódzkiej socjety na kilka miesięcy. Na fakt ten wskazuje Stefania Podhorska-Okołów: „Z jednej strony pyszne dynastie królów przemysłu, kolonizatorów-łodzermenszów, z kulturą polską nie mających nic wspólnego, z drugiej – nieprzenikniona masa robociarska, »biali Murzyni« obecnego kapitału”¹⁵. Tuwim w rozdziale zadedykowanym bratu kreśli także skrajnie odmienny obraz miasta:

Podwórze było zaś miejscem, gdzie zetknęliśmy się z tym, co potocznie nazywało się biedą. Co było właściwie biedą? Czy noszenie przez Mamę z roku na rok kusego, zimowego żakiecika? Czy może powody wizyt kuzyna Ojca, ślepego Adolfa, który co pewien czas zjawiał się u nas w swoich granatowych okularach koloru letniej nocy? [...] Bo na przykład jeszcze biedniejsi od nich byli nafciarz i śledziara, stare małżeństwo. [...] Ciemni i święci, zdawali się uważać swój sposób bytowania na tej ziemi za coś naturalnego. A dla nas to było już samo dno¹⁶.

Łódź, jako miasto stosunkowo młode i przeżywające swój rozkwit w XIX i na początku XX w., nie miała początkowo zbyt wielu ośrodków rozwoju kultury. Przemysłowy charakter przyciągał z jednej strony chętnych do pracy w fabrykach, z drugiej zaś inwestorów. Takie środowisko nie wykazywało początkowo szczególnej potrzeby obcowania ze sztuką. Dlatego miejscami, w których łodzianie najczęściej spędzali czas wolny, poznając innych i uspołeczniając się, były szynki – często budowane nieopodal fabryk¹⁷.

Miejsce i okazję do spotkań towarzyskich dawał też teatr. Przez cały XIX w. przegrywał on jednak w walce o potencjalnego klienta z przybytkami tzw. podkaszanej muzy. W mieście wielonarodowym nie mógł istnieć jeden teatr dla wszystkich. Przez długi czas funkcjonowały więc obok siebie teatr polski „Victoria” i teatr niemiecki „Paradyz”, choć nie było wyraźnego podziału wśród publiczności. [...] Nie ulega wątpliwości, że cechą charakterystyczną ówczesnych teatrów była walka o widza. Konkurencyjność ta miała dodatkowe zalety. Pozwalała na wytworzenie swojej dla każdego teatru estetyki jak i charakterystycznego modelu przedstawień. [...] [P]rzez długi czas stanowiły go mało wartościowe farsy, lekkie komedie i wodewile, uchodzące za najbardziej pożądane w środowisku mieszczańskim¹⁸.

¹⁵ S. Podhorska-Okołów, *Własne widzenie świata*, „Twórczość” 1958, nr 6.

¹⁶ Tamże, s. 91.

¹⁷ M. Piesterzeniewicz, *Życie towarzyskie i kulturalne łodzian w latach 1870–1914*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku, 2009, t. 6, s. 46.

¹⁸ Tamże, s. 56–57.

W tym miszmaszu gatunkowym i jakościowym można było z łatwością zaobserwować wszelkie podziały. Mało wartościowe, komediowe występy przyciągały głównie niższe warstwy społeczne. Dla osób zamożnych bardziej od treści spektaklu, czy jego realizacji, liczyła się popularność, a zatem atrakcyjność grających w nim aktorów. Samo wyjście miało również stwarzać okazję do „pokazania się”, zaprezentowania w najlepszych strojach¹⁹. To specyficzne zachowanie ukazywał już Władysław St. Reymont w *Ziemi obiecanej*. Podobny obraz zachował się również w pamięci Ireny, która teatralne historie poznawała dzięki relacjom matki:

Koncerty w Łodzi w tamtych latach były wielką *vanity fair*. Coś jak kinderbane na Cegielnianej. Przed Filharmonią na Dzielnej niekończący się sznur karet, stangreci w cylindrach i liberii. W sali koncertowej w pierwszych rzędach czarno-biali panowie, panie w wielkich toaletach, we włosach paradyze, razjery. Mruganie brylantów, sznury pereł, futra pachnące jakimiś urzekającymi perfumami. W dalszych rzędach już mniej blasku, coraz matowiej, a w ostatnich, na balkonach i galerii zwyczajnie czarno od wielkiego tłumu²⁰.

A więc nie tylko elita, ale także robotnicza część mieszkańców korzystała z możliwości obcowania ze sztuką, czy może – przede wszystkim – z niecodziennym przepychem oraz okazją do plotkowania. Warto wspomnieć, że w opisanych wydarzeniach uczestniczyli przedstawiciele najróżniejszych nacji, nie wprowadzano podziału narodowościowego, choć preferencje Polaków, Żydów i Niemców w wyborze teatru czy repertuaru nieco się różniły²¹.

Odczucia estetyczne nie były jednak możliwe na co dzień dla większości łódzian. Z palety barw Irena Tuwim przypisała miastu głównie odcienie szarości. W powietrzu nieustannie unosił się dym z fabrycznych kominów, wilgotne powietrze wywoływało ciągłe mgły, ściany i okna były czarne od sadzy. Poetka wspomina, że pierwszą „prawdziwą naturę” zobaczyła dopiero, gdy wyjechała na wakacje do Inowłodzia. Wakacyjna destynacja Tuwimów mocno kontrastuje z obrazem ich rodzinnej Łodzi. „Tam” przeżywają przygody, zakochują się w przyrodzie, czują się wolni – „tu” marzną, widzą wyłącznie zachmurzone niebo i zastępy wozów strażackich, które w mrokach nocy próbują gasić zaskakująco częste pożary. We wspomnieniach Tuwimówny zachowała się jedna niebezpieczna sytuacja związana z ogniem. Pożar nieopodal szybko się rozprzestrzenił, więc Tuwimowie zostali ewakuowani w bezpieczne miejsce. Miasto w łódzkich wspomnieniach poetki ma fabryczno-robotniczy charakter, który bynajmniej nie sprzyja szczęśliwemu

¹⁹ Tamże, s. 57.

²⁰ I. Tuwim dz. cyt., s. 84.

²¹ M. Piestrzeniewicz, dz. cyt., s. 47.

dzieciństwu. Rozdział *Łódzkie pory roku* zawiera również opisy typowego mikroklimatu miejskiego:

W Łodzi właściwie nie było wiosen, tylko przedwiośnia. W marcu kapalo z dachów, dudniło w rynnach, pod nogami chlupało: woda marszczyła się w kałużach [...]. Jesień w tamtych latach istniała tylko jako pora sierpniowych i wrześniowych naszych urodzin [...]. Zima i lato były wyraźne. Zima zawsze dotkliwa i boląca. [...] Zima nie była dla nas dobrotliwą, saneczkową, świętomikołajkową porą roku, lecz po prostu jakimś nienawistnym sezonem odmrożeń palców u rąk i nóg [...]. I tak zima nierozdzielnie wiązała się z miastem i przez długi, długi czas była miejską porą roku²².

Z Łodzią kojarzy się więc to, co złe i nieprzyjemne, ponieważ w głowie Ireny Tuwim zakotwiczyły się dziecięce wspomnienia związane z bólem, zimnem, wszechogarniającą brzydotą i śmierdzącym, gryzącym dymem. Próżno szukać chociaż skrawka zieleni – aby go odnaleźć, należy wybrać się w daleką, z perspektywy dziecka, podróż tramwajem. To oddalanie się od miejsca zamieszkania, by zaczerpnąć świeżego powietrza i spędzić czas na łonie przyrody, jeszcze mocniej podkreśla smutny, „cegłany” charakter okolicy. Silny kontrast między podwórkiem, a światem oddalonym od centrum miasta, utrwalił we wspomnieniach Tuwimówny nieprzyjemne, wilgotne i chłodne obrazy.

Również „rzeczywistość kamieniczna”, wspominana przez autorkę, obfituje w negatywne sytuacje, często związane z przemocą czy nawet śmiercią. Będąc dziećmi, Irena i Julian wsłuchiwali się w drastyczne teksty łódzkich przyśpiewek, chętnie przytaczanych przez Manię Bednarek. Jedna z nich przedstawia nad wyraz smutną rzeczywistość:

Ulica Drewnowska, domu numer trzeci,
Konduktor Wiśniewski zabił żonę, dzieci.
Oj, wy sieroty, czego wy płaczecie,
Już ojca, matki nie zo-ba-czy-cie...²³

W ten obraz wpisuje się również poziom życia łódzkiej biedoty, o której wspominałam wcześniej. Należy pamiętać, że w hermetycznej i doświadczonej przez życie społeczności plotki roznosiły się szybko, nic nie umykało czujnym oczom i uszom sąsiadów. Historie o nieplanowanych ciążach, których skutkiem były dotkliwe pobicia (jak w przypadku Kowalskich) czy też o samobójstwach, szeroko komentowano, ale jednocześnie traktowano jako element codzienności. Nie jest to równoznaczne z akceptowaniem takiego stanu rzeczy, jednak tragedie

²² Tamże, s. 70–71.

²³ Tamże, s. 14.

działające się dookoła z czasem powszedniały, stawały się swoistym urozmaice-
niem dość monotonnego i, jak wspomniałam wcześniej, pełnego trudów „ka-
mienicznego” życia.

Początek XX w. był okresem pełnym zawirowań politycznych i społecznych, któ-
re nie ominęły Łodzi, znajdującej się pod zaborem rosyjskim. Wydarzeniem, jakie
silnie zapisało się w pamięci autorki *Łódzkich pór roku* była rewolucja 1905 roku,
którą mogła dokładnie obserwować:

[...] gdy z okien mieszkania wuja na Piotrkowskiej oglądaliśmy falujący tłum, nad
którym powiewały czerwone sztandary, i w gdy niebo płynęła pieśń:

Niesie on zemsty grom, ludu gniew,
Przyszłości rzuca siew
A kolor jego jest czerwony...²⁴

Tuwim dokumentuje również, w jaki sposób do burzliwej sytuacji odnosi-
ła się prasa: „Ale w języku łódzkich gazet i przerażonego mieszczaństwa były to
»rozruchy«”²⁵. Tak silne zaangażowanie społeczeństwa w sprawy polityczne nie
zdarzało się w Łodzi zbyt często.

[Ż]ycie polityczne w mieście przed nią obejmowało bardzo nieliczne kręgi i toczyło
się raczej „podskórnym nurtem”. Natomiast burzliwie zaczęło się rozwijać dopiero
w jej trakcie i tuż po jej zakończeniu. Dowodził tego chociażby fakt, że w ciągu za-
ledwie roku, jak wyliczył Karwacki, od września 1905 do września 1906 r. powstało
w mieście pięć partii politycznych, w których działali między innymi inteligenci.
Mowa tu o takich partiach, jak: PPS, SDKPiL, Bund, Narodowy Związek Robotni-
czy, Stowarzyszenie Robotników Chrześcijańskich²⁶.

Autorka komentuje nieustanne kłótnie między służącymi, dotyczące ich sym-
patii politycznych: „Antosia mówiła o Mani »narodówka«, a Mania wykańczała ją
wzgardliwym – »Pepees – stary pies«”²⁷. Jednocześnie dla samej poetki sytuacja
była wyłącznie ciekawostką, odstępstwem od monotonnej codzienności. Gdzieś
w tle jej pamięci ulokowały się przemocowe incydenty – zniszczenie przez koza-
ków hal fabryki Heinzla i Kunitzera oraz podrzucenie bomby pod powóz policyjny.
Nastroje łódzian w latach 1905–1907 były wzburzone, a konflikty eskalowały.

²⁴ Tamże, s. 16.

²⁵ Tamże.

²⁶ M. Iwańska, *Inteligencja i rewolucja w Łodzi w latach 1905–1907*, „Studia z Historii Społeczno-
-Gospodarczej” 2015, t. XV, s. 73–74.

²⁷ I. Tuwim, dz. cyt., s. 14.

Można odnieść wrażenie, że Irena Tuwim wiąże z miejscem swoich narodzin niezbyt pozytywne wspomnienia. Pod koniec *Łódzkich pór roku* stwierdza: „Łódź stawiała się zwolna nie taka już straszna i nie taka znów zła”²⁸ – słowa te padają jednak w kontekście wyjazdu z miasta, poprzedzone wizją dworca Łódź Kaliska, z którego odjeżdża się w dal, w ciekawsze strony, ku przygodzie. Książka nie stanowi jednak ostrej krytyki Łodzi, jest w niej pewna doza czułości i sentymentu, jakie żywi się wobec miejsc pierwotnych, wobec wspomnień rozgrzewających serce, bo przypominających dzieciństwo. Zwraca na to uwagę Anna Kamieńska w recenzji *Łódzkich pór roku* z 1958 r.:

Dzieciństwo literackiego rodzeństwa nie było ani sielskie, ani anielskie. Irena Tuwim świetnie pokazała zmyły i strachy dzieciństwa. [...] Zwłaszcza, że nie było pogodnego dzieciństwa rodziny nie biednej, nie bogatej, zamieszkującej zimne, ponure mieszkanie [...]. Szarość miasta, brak zieleni prawdziwych drzew [...]”²⁹.

Łódź w dużej mierze kojarzyła się Irenie Tuwim z ukochanym bratem, z ich wspólnymi zabawami oraz z poczuciem tęsknoty. Beletryzowane wspomnienia pisarki są również dość dokładną kroniką ówczesnej sytuacji społeczno-kulturowo-politycznej, a konkretnie tych elementów, które z zewnątrz (najczęściej jako plotki wymieniane między służbą domową) przedostawały się do mieszkania i zagnieźdżały się w umyśle młodych Tuwimów. Recenzenci wspomnień (oraz autorka wstępu do książki – Helena Boguszewska) zwracają także uwagę na „niedopełnienie” przedstawianej historii. „Rozstajemy się z tą książeczką pod wrażeniem niedosytu”³⁰ – pisze Podhorska-Okołów, wskazując na luki między poszczególnymi częściami. Można się z tym zgodzić, choć należy wziąć pod uwagę formę – wspomnienia sprzed lat ulatniają się. Chcąc więc utrzymać wrażenie autentyczności, Tuwimówna niekoniecznie mogła sobie pozwolić na dopełnianie historii, uzupełnianie dziur narracyjnych czy dopowiadanie niedopowiedzianego. W takim przypadku musiałyby się uciec do fantazji.

²⁸ I. Tuwim, dz. cyt., s. 101.

²⁹ A. Kamieńska, *Nie sielskie, nie anielskie*, „Nowe Książki” 1958, nr 8.

³⁰ S. Podhorska-Okołów, *Własne widzenie świata*, „Twórczość” 1958, nr 6.

Bibliografia

- Augustyniak Anna, *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości*, Trzecia Strona, Warszawa 2016.
- Bonisławski Ryszard, *Łódzkie adresy Juliana Tuwima, Julian Tuwim. Biografia, twórczość recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Dudziński Bolesław, *Dom i miasto poety*, „Kronika” 1956, nr 8.
- Iwańska Marzena, *Inteligencja i rewolucja w Łodzi w latach 1905–1907*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej” 2015, t. XV, s. 65–98. <https://doi.org/10.18778/2080-8313.15.05>
- Jurek Lidia, *Z badań nad inteligencją Łodzi przełomu XIX i XX wieku*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica” 2008, t. 8, s. 57–70. <https://doi.org/10.18778/0208-6050.83.04>
- Kamieńska Anna, *Nie sielskie, nie anielskie*, „Nowe Książki” 1958, nr 8, 463–464.
- Piesterziewicz Marta, *Życie towarzyskie i kulturalne łodzian w latach 1870–1914*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku” 2009, t. 6, s. 45–64. <https://doi.org/10.18778/2080-8313.06.04>
- Podhorska-Okółów Stefania, *Własne widzenie świata*, „Twórczość” 1958, nr 6, 146–148
- Ratajska Krystyna, *„Kwiaty polskie” – utwór zagadkowy i kontrowersyjny*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, t. 2, s. 349.
- Tuwim Irena, *Łódzkie pory roku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.
- Zawiszewska Agata, *Siostra Szekspira, czyli Irena Tuwim, Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, L. Marzec, Kraków 2015.

Agata Becherka, absolwentka studiów licencjackich na kierunku filologia polska, który kontynuuje na studiach magisterskich oraz studentka dziennikarstwa, mediów i projektowania komunikacji na studiach magisterskich. Naukowo interesuje się najnowszą literaturą polską oraz literaturą przełomu XIX i XX wieku. Przewodnicząca Wydziałowej Rady Samorządu Studentów Wydziału Filologicznego UŁ, ambasadorka Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego.

Kamil Ostrowski*

 <https://orcid.org/0009-0009-6036-9057>

„Miasto Ł. ma tę zaletę,
że obojętność nie jest tu wroga
– jest tylko zrezygnowana”
Łódzka polityka rewitalizacyjna
i człowiek w przestrzeni
ponowoczesnej w powieści
Miasto Ł. Tomasza Piątka

Streszczenie

Łódź to miasto, które najpełniej uwiecznione zostało przez literaturę XX-wieczną, głównie za sprawą Reymonta. Stąd też wyobrażenie o Łodzi, w kontekście jej obecności w literaturze, najczęściej dotyczy czasów fabrykanckich. Moim celem było wyłonienie wizerunku zarówno współczesnej Łodzi, która przeżywa kryzys w zakresie funkcjonowania administracyjnego, jak i człowieka, mieszkańca, z jednej strony uwarunkowanego przez działalność Urzędu Miasta w zakresie planów rewitalizacyjnych, a z drugiej zmagającego się z rzeczywistością – ogólnie ją określając – ponowoczesną, zdeterminowaną relatywizmem i pragmatyzmem. Celem tej pracy jest przedstawienie poglądów Tomasza Piątka na działania Urzędu Miasta w zakresie polityki rewitalizacyjnej oraz naszkicowanie ogólnej problematyki

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: kamil.ostrowski@edu.uni.lodz.pl

społecznej w kontekście tych działań. W swoim artykule również interpretuję wątek filozoficzny dotyczący zmagania człowieka w rzeczywistości ogarniętej relatywizmem aksjologicznym, w której słowo „Absolut”, „Bóg”, próbuje odnaleźć narrator.

Słowa kluczowe: ponowoczesność, rewitalizacja, Łódź, postmodernizm, relatywizm

“Ł. City has the advantage that indifference here is not hostile – it is merely resigned.” Urban Revitalization Policy in Łódź and the Individual in Postmodern Space in Tomasz Piątek’s Novel *Miasto Ł.*

Summary

Łódź is a city most vividly immortalized in 20th-century literature, primarily through the works of Reymont. Consequently, the literary image of Łódź is often associated with its industrial era. My aim was to reveal a portrayal of both modern-day Łódź, facing challenges in administrative functionality, and its residents, who are shaped on one hand by the city administration’s revitalization plans and, on the other, by a postmodern reality characterized by relativism and pragmatism. This work seeks to present Tomasz Piątek’s perspectives on the city administration’s revitalization policies, as well as to outline the broader social issues in the context of these actions. Additionally, I interpret the philosophical thread of human struggle within a reality overshadowed by axiological relativism, where the narrator searches for concepts such as the “Absolute” and “God.”

Keywords: postmodernity, revitalization, Łódź, postmodernism, relativism

Miasto Ł. jest dwunastą powieścią w dorobku literackim Tomasza Piątka. Wydana została w roku 2012, na który przypadła przeprowadzka autora z Łodzi do Warszawy. Można zatem sądzić, że jest ona rozrachunkiem pisarza z miastem, z którym łączyła go epizodyczna, trwająca pięć lat, przygoda.

Główną osią fabularną utworu jest zmaganie się mieszkańców „łódzkiej famuły” (najprawdopodobniej kamienicy przy ulicy Tuwima, w pobliżu ulicy Kilińskiego¹) z Urzędem Miasta Łodzi, który wdraża plan jej „ratowania”. Plan ten polega na przymusowym przesiedleniu lokatorów na obrzeża miasta, oraz na początkowej rewitalizacji kamienicy, w celu sprzedania jej w ręce prywatnego dewelopera, który w konsekwencji ją zburzy. Aktywną postawę buntowniczą przyjmuje H., która walczy o prawa lokatorów. Wspiera ją w tym główny bohater T., z którym wiąże się wątek poboczny traktujący o rozterkach egzystencjalnych: o istocie zła i szukaniu odkupienia w wierze. Stąd też powieść ma dwie płaszczyzny tematyczne: polityczno-społeczną i filozoficzną, przy czym obie toczą się w obrębie tej samej przestrzeni – w Łodzi.

Dwa lata przed wydaniem powieści Tomasz Piątek opublikował na łamach „Krytyki Politycznej” felieton *Nie Łódźmy się*, gdzie ostro wypowiedział się o mieście. Wspomniął o planowanym remoncie totalnym – wyburzeniu centrum. Dla autora *Heroiny Łódź* jest brzydka i posiada niesprzyjające warunki do zamieszkania, stąd łódzka klasa średnia „jest szczęśliwa, że uciekła z centrum”, gdyż składają się na niego „zagrzybione, przegniłe rudery”². Cały felieton kończy się z kolei taką konstatacją:

Niniejszym felietonem się z nią żegnam. Ale nie żegnam z łódzkim bólem, bo jest to doznanie, które trudno wymazać sobie z duszy. Wielkie miasto, niegdyś piękne i pełne wartościowych ludzi, ale teraz już puste i jak najdosłowniej zasrane, oddane przemocy i rozpacz. O tym się nie da zapomnieć. Chociaż cała Polska nie pamięta, nie wie albo się ludzi – się Łódzi³.

Ów felieton mógłby funkcjonować jako swoisty wstęp do *Miasta Ł.* Autor rysuje przed czytelnikiem przestrzeń brudną, szarą i po prostu nieestetyczną, oraz jałową i pozbawioną pełniejszej tożsamości.

Główna akcja powieści zaczyna się od oznajmienia T. przez H., że ich kamienica będzie rewitalizowana, bo władze przekazały ją do generalnego remontu. Wywołuje to w H. radość i naiwną nadzieję na to, że mieszkańcy będą mogli czynnie przyczynić się do nowego wyglądu mieszkalnej famuły (sama konstruuje plany rewitalizacyjne,

1 K. Badowska, *Mapowanie Łodzi*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 3, s. 345.

2 cyt. za: A. Morawiec, *Łódźmy się?*, „Nowe Książki” 2012, nr 9, s. 11.

3 Tamże, s. 11.

reprezentując lokatorów w Urzędzie Miasta). Chce ocalić dookolną zieleń, stworzyć podwórko do gry w siatkówkę, wybudować świetlicę edukacyjną w piwnicy, w której będzie również można organizować spotkania lokatorów dotyczące dyskusji nad funkcjonowaniem całego budynku. Nadzieje H. rozwiewają się w momencie konfrontacji z Urzędem Miasta Łodzi, który dobitnie nakreśla zamierzone wcielenie gentryfikacji na terenie Śródmieścia:

– Pani powiedziała, że rewitalizacja to jest taki lepszy remont, podczas którego wysiedla się dotychczasowych lokatorów i wprowadza lepszych [...] Zapytałam ją: to dlaczego pozwoliliście nam zrobić rewitalizację podwórka według naszych planów? A ona na to: bo nowym lokatorom podwórko z siatkówką też się na pewno spodoba.
[...]

– I co, wysiedlą nas stąd?

– Nas będzie im trudno, bo wykupiłam mieszkanie na własność. Ale innych... Zaproponuję im mieszkanie zastępcze gdzieś, gdzie nawet tchórzofretki zawracają [...]. A jeśli lokatorzy się nie zgodzą, to im przypieprzą czynsz komercyjny, żeby sami uciekli. Teraz mogą. Jeśli ktoś zarabia powyżej ustalonego minimum, to można mu przypieprzyć czynsz komercyjny cztery razy większy⁴.

Polityka mieszkaniowa wobec lokatorów jest oparta o oszustwo; o cyniczne, pełne obłudy obietnice, które nie mają szans na realizację. Rzeczywista praktyka jest pragmatyczna – wyklucza uczciwość i minimalny stopień empatii, a stawia na realizację celu za wszelką cenę, nawet jeśli tą ceną mają być ludzie „gorsi”. Są oni dla miasta niedochodowi i szpecą je, w ten sam sposób jak elewacja starego centrum. Co więcej – zniechęcają ludzi „lepszycy” (w powieści są oni określani mianem „Świetlistych”) pod względem statusu materialnego do obierania Łodzi jako miejsca zamieszkania, a w konsekwencji uderzają w aspekt ekonomiczny miasta, które poszukuje możliwości wzbogacania się. Społeczeństwo łódzkie jest więc podzielone na dwie opozycyjne grupy: na „Świetlistych” (ludzi zamożnych), którzy zaopatrują się w droższych śródmiejskich delikatesach i dysponują środkami na zakup mieszkania na własność, oraz na „Nieświatlistych”, takich jak pastor Semko, którzy są biedni, najczęściej zamieszkują wspomniane „łódzkie famuły” i stać ich tylko na robienie zakupów w Lidlu („Pastor Semko chodzi do Lidla, bo zarabia tysiąc osiemset złotych, a musi utrzymać rodzinę”⁵). T. określa się jednak, wraz z H. i jej synem M. jako ludzie pomiędzy (klasa średnia), która może pozwolić sobie na niektóre dogodności z zakresu możliwości materialnych „Światlistych”. Nie zmienia to faktu, że choć H. kompletnie nie należy do „Nieświatlistych”, to jednak staje po ich stronie, walcząc o ich prawa, nawet w momencie, gdy ci zupełnie się

⁴ T. Piątek, *Miasto Ł.*, Warszawa 2012, s. 46.

⁵ Tamże, s. 38.

poddali. Co więcej – dokonuje tego, gdy kamienica całkowicie pustoszeje, stając się – jak to nazywa T. – „pustoszem” budynku. Zresztą robi to z ramienia urzędu. Jedynym warunkiem jaki stawia H. przed przyjęciem tej „posady” jest przydzielenie lokalu na świetlicę, której zadaniem byłby dialog o sprawach społecznych. Momentem kulminacyjnym staje się chęć wdrożenia planu totalnego zburzenia: „Jakiś profesor od urbanistyki stwierdził, że centrum Ł., nieremontowane od stu lat, spróchniało i zgniło, jest już nie do odratowania. Wyburzyć!”⁶. Ostatecznie lokatorzy wracają, mają okazję kupić taniej mieszkanie, wyburzenie jest wstrzymane, a to wszystko dzięki deweloperowi, który na rzecz rewitalizacji wziął duży kredyt, po czym uciekł z nim do Brazylii.

Jak widać, problem związany z polityką rewitalizacyjną Łodzi był na tyle poważny, że Piątek, w głównej mierze jako dziennikarz, postanowił przedstawić go na kartach powieści. Nie jest to jednak czysto relacjonująca opowieść, która mogłaby być tożsama z reportażem, literaturą faktu, czyli formą chętnie podejmowaną przez Piątka w ostatnich latach. Autor *Heroiny* wyraźnie opowiada się po stronie ludzi z marginesu, dotkniętych nieuczciwością administracji i władz miasta. Czyni to, posługując się nie pierwowzorem własnej osoby (postaci T.), a właśnie postaci H., swojej byłej żony i działaczki społecznej, intensywnie zaangażowanej w sprawy praw lokatorskich w ówczesnej Łodzi – Hanny Gil-Piątek, rodowitej łodzianki, która rozpoczęła swą działalność jako publicystka o wyraźnej orientacji lewicowej, w takich czasopismach jak: „Gazeta Wyborcza”, „Dziennik Łódzki” czy „Przekrój”, gdzie poświęcała swe felietony sprawie lokatorskiej. W latach 2011–2014 stworzyła Świetlicę Krytyki Politycznej⁷ w Łodzi, która funkcjonowała jako przestrzeń do debaty m.in. nad sprawami rewitalizacyjnymi i prawami lokatorów (przedsięwzięcie podobne do tego, które stworzyła powieściowa H.). Jako pierwsza w Polsce zorganizowała Centrum Wiedzy o Rewitalizacji, będące efektem jej działalności w Ministerstwie Infrastruktury i Rozwoju⁸. Zwracam uwagę na pierwowzór postaci literackiej, gdyż pozwala to dostrzec wagę problemu rewitalizacyjnego w Łodzi, który odcisnął piętno na ruchach społecznej aktywności, ukazując przy tym określone postawy wobec niego. W książce mamy przykład postawy opartej na aktywności protestacyjnej, ale również na świadomym podejmowaniu dialogu społecznego (w jego lokalnym obrębie), aby uświadamiać ludzi w ich prawach. Znaczące jest to, że H. nie znajduje bezpośredniego poparcia we współmieszkańcach, o których sprawę walczy sama. Jak pisze Piątek: „Miasto Ł.

⁶ Tamże, s. 148.

⁷ K. Wołodźko, *Miasto, lewica, feminizm – rozmowa z Hanną Gill-Piątek*, „Nowy Obywatel” 2017, <https://nowyobywatel.pl/2017/09/17/miasto-lewica-feminizm/> [dostęp: 19.02.2024]

⁸ S. Bujalski, H. Gill-Piątek: „Największe poczucie winy mam wobec mieszkańców”, „Tygodnik Łódź” 2016, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,44788,19810043,gill-piatek-najwieksze-poczucie-winy-mam-wobec-mieszkancow.html?disableRedirects=true> [dostęp: 19.02.2024]

ma tę zaletę, że obojętność nie jest tu wroga – jest tylko zrezygnowana”⁹. Dla współmieszkańców sprawa jest z góry skazana na porażkę, gdyż jako reprezentanci najniższej klasy społecznej są pozbawieni wpływów. Uczucie rezygnacji jest jednak obce dla H., dlatego wykonuje pracę polegającą na systematycznym przesylaniu UMŁ sprzeciwów czy alternatywnych rozwiązań problemu.

Ówczesny stan rzeczy wynika także z kryzysu na rynku pracy: „Teraz żyją w niej [Ł.] bezrobotnicy. Bezrobotnik to taki robotnik, którego robocie to bezrobocie”¹⁰. Na lata 2007–2012 (okres pobytu Piątka w Łodzi) przypada ogólnosiwiatowy kryzys finansowy (2008–2009), który odbił się na sektorze rynku pracy, również w Łodzi, gdzie stopa bezrobocia oscylowała w tamtych latach między 9,2% (2009 r.) a 14% (2012 r.)¹¹. Przełożyć się on mógł również na proces pauperyzacji łódzian, szczególnie tych z famułów. Wyraża to moment, gdy T. kupuje dla H. perfumy za trzysta siedem złotych, stwierdzając iż „[ta cena] w mieście Ł. jest rzeczywiście cyniczna”¹², sygnalizując przy tym przepaść między zarobkami w Łodzi a Warszawie. Tak więc problem był palący, a znając dziennikarskie zainteresowania Piątka, musiał być on przez autora dostrzeżony i podjęty.

Czy jednak problem rewitalizacyjny oraz problemy ekonomiczne ówczesnej Łodzi są w tej powieści szczegółowo omówione? Nie. Uważam, że nie taki był zamysł autora. Książka kończy się optymistyczną wizją dla przesiedlonych lokatorów. Ważne zdanie wypowiada sąsiad T.: „po tym, jak mnie pani H. opświeciła, to ja teraz wezmę psożyczkę, pso-żyćko, na rok, i wykupię mieszkanie”¹³. Piątek zdaje się więc stawiać przede wszystkim na uświadamianie czytelników w ich prawach oraz umacnianie przynoszącej korzyści działalności protestacyjnej, a nade wszystko na korzyści, jakie niesie za sobą aktywny dialog społeczny. Wielu badaczy dostrzega ważność tego aspektu działalności społecznej w zakresie polityki rewitalizacyjnej: „Bardzo duże znaczenie ma społeczny wymiar rewitalizacji. Wychodząc z założenia, że podmiotem większości działań rewitalizacyjnych jest człowiek, jego miejsce w tych procesach wymaga szczególnego traktowania”¹⁴, oraz „Im większe zaangażowanie środowisk wykluczonych, zagrożonych wykluczeniem w przedsięwzięcia rewitalizacyjne, tym większa szansa na kompleksowość i trwałość pozytywnych zmian”¹⁵.

⁹ T. Piątek, dz. cyt., s. 31.

¹⁰ Tamże, s. 6.

¹¹ Dane pochodzą ze statystyk Wojewódzkiego Urzędu Pracy w Łodzi na lata 2007-2012, <https://wuplodz.praca.gov.pl/rynek-pracy/statystyki-i-analizy> [dostęp: 22.02.2024].

¹² T. Piątek, dz. cyt., s. 126.

¹³ Tamże, s. 155.

¹⁴ cyt. za: A. Murawska, *Rewitalizacja w Łodzi – społeczny aspekt*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu” 2018, nr 518, s. 118.

¹⁵ M. Kwiatkowski, *Partycypacyjny model rewitalizacji i jego przeciwnicy*, [w:] D. Bazuń, M. Kwiatkowski, *Rewitalizacja. Podejście partycypacyjne*, Warszawa 2017, s. 17–18.

Wagę konsultacji społecznych w dialogu obywatelskim dostrzegła również Agnieszka Murawska¹⁶.

Co ważne, Piątek nie opowiada się po żadnej stronie politycznej, choć wyraźnie sympatyzuje z elementami charakterystycznymi dla działalności lewicy, którą reprezentuje postać H. Jak sam stwierdza: „Głównym celem mojej działalności nie jest to, żeby zarobić tylko to, żeby odkryć prawdę”¹⁷. Jest to zdanie wypowiedziane w kontekście jego książki śledczej o Antonim Macierewiczu, ale to samo przekonanie rezonuje z postacią H., której działalność była *nomen omen non profit*. *Miasto Ł.* na swej płaszczyźnie polityczno-społecznej może być czymś w rodzaju konspektu, inspiracji do reportażu, który byłby bogatszy w szczegóły.

Niedługo po wydaniu powieści Joanna Erbel, na łamach „Krytyki Politycznej”, przeprowadziła bardziej szczegółową analizę polityki mieszkaniowej Łodzi, ukonkretniając problemy zarysowane w powieści Piątka. Punktem wyjścia dla zrozumienia tego tematu jest dokument wypuszczony przez UMŁ w 2012 roku, czyli *Polityka mieszkaniowa Łodzi 2020+*. Wyznacza on kierunek polityki rewitalizacyjnej. Erbel w swym artykule *Miasto Ł. tylko dla Świetlistych* przeprowadza analizę tego dokumentu, do czego zainspirowała ją powieść Piątka. Między innymi dekonstruuje kłamliwe – w jej przekonaniu – cele tej polityki, jak np.: „Miasto bez eksmisji na bruk”, „Miasto przyjazne lokatorom”. Stwierdza ona:

Polityka Mieszkaniowa Łodzi 2020+ ma stać się narzędziem segregacji społecznej i skutecznie wyprowadzić biedniejsze grupy społeczne z centrum miasta. Mieszkania socjalnie i pomieszczenia tymczasowe powstaną, ale na obrzeżach miasta. Wiceprezydent Stępień chce ostatecznie rozwiązać problem enklaw biedy w Śródmieściu Łodzi (jest ich kilkanaście), jednak nie przez polepszenie sytuacji społeczno-ekonomicznej najbiedniejszych osób, ale wyrzucenie ich z obecnego miejsca zamieszkania”. Na końcu swego wywodu, stwierdza: *Polityka Mieszkaniowa Łodzi 2020+* sprawi, że lepiej będzie tylko najbogatszym. Dzięki niej Łódź wreszcie stanie się miastem Świetlistych¹⁸.

Druga płaszczyzna tematyczna powieści dotyczy przede wszystkim T. i jego zmagania z rzeczywistością „Ł.” Nazwałem ją filozoficzną, gdyż w całości poświęcona jest szukaniu przez głównego bohatera odpowiedzi na pytania ontologiczne, dotyczące natury człowieka, rozszerzając to o kontekst teologiczny. Na odwrócie

¹⁶ A. Murawska, dz. cyt.

¹⁷ T. Bielecki, Tomasz Piątek: „Moim głównym celem jest odkrycie prawdy”, „Deutsche Welle” 2017, <https://www.dw.com/pl/tomasz-pi%C4%85tek-moim-g%C5%82%C3%B3wnym-celem-jest-odkrycie-prawdy/a-41288250> [dostęp: 22.02.2024].

¹⁸ J. Erbel, *Miasto Ł. tylko dla świetlistych*, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/erbel-miasto-l-tylko-dla-swietlistych/> [dostęp: 22.02.2024].

książki autor pisze: „Czy zły człowiek w złym mieście może żyć dobrze? [...] Dlaczego nie wolno mówić o sobie „ja”?

Bohater jest byłym nałogowcem, który w życiu wyrządził wielu ludziom krzywdę, czyniąc zło. Gdy trafił na zlot młodych baptystów w Giżycku, doznał pewnego uczucia, po tym jak jeden ze współwyznawców położył na nim rękę i zaczął szczerze się za niego modlić: „Bo my sobie na co dzień nie zdajemy sobie sprawy, jak bardzo jest pełne nasze życie strachu [...]. I kiedy nagle te wszystkie strachy znikną, to spokój jest jak uderzenie pioruna”¹⁹. Spokoju jednak nie zaznaje, trawiony „wątpliwościami”. Przyczyny niestabilności poznawczej jednostki w ponowoczesności wymienia Piotr Przemielewski, m.in.: pluralizm kulturowy, relatywizm zasad, konsumpcjonizm, degradacja podmiotowości, relatywizm etyczny albo absolutyzacja wolności²⁰. Trzy pierwsze można umieścić w obrębie życia społecznego, a mianowicie relacji międzysąsiedzkich, które są powierzchowne, ograniczone do momentów chwilowych, ale przede wszystkim „nieżyte” ani na zasadzie antagonizmów, ani na kwestii bliskości. Może wynika to z przedefiniowania kulturowej semantyki słowa „dom”. Niegdyś miejsce stałe, goszczące wiele pokoleń, jakby coś nieistniejące *sensu stricto* funkcjonalnie, ale przede wszystkim w swych rozumieniach kulturowo-obyczajowych. W *Mieście Ł.* hegemonię zyskuje miejsce zamieszkania, mieszkanie, lokum, czyli pojęcia właśnie czysto funkcjonalne, poddane tylko kategoriom utylitarnym dla danej jednostki. Tak się dzieje z mieszkaniem p. Tekli, które przechodzi w krótkim odstępie czasu z rąk do rąk. Najpierw przebywa tam rodzina świadków Jehowy, potem firma z bliżej nieokreślonym charakterem działalności. Wartości pochodzące z porządku istnienia (związane z pojęciem „domu”) zostają wyparte na rzecz ponowoczesnego „mieszkania”, które – w kontekście powieści – wiąże się wyznacznikami życia społeczeństwa kapitalistycznego. Te z kolei powodują zaistnienie konsumpcjonistycznego „stylu życia” społeczności (najpełniej wyraża to wspomniana *antagonisma* „Świetliści” – „Nieświatliści”).

Tak samo relacje międzyludzkie są zamaskowane przez szczególny język, którym się posługują, a który wydaje się być próbą szukania nowej semantyki dla przeżytych bądź nieadekwatnych związków znaków semiotycznych. Przemielewski pisze, że język przestał mieć charakter medialny, a stał się głównym narzędziem kreacyjnym rzeczywistości. Kilka przykładów: „guik-guik” (korek uliczny), „ktot” („Kot o silnej osobowości [...] Taki, że jak go widzisz, mówisz sobie: «To jest ktoś»”²¹) czy „Tytyt”. Sposób funkcjonowania języka w *Mieście Ł.* można odnieść do Lyotardowskich „gier językowych”, które charakteryzują się tym, że

¹⁹ T. Piątek, dz. cyt., s. 84.

²⁰ P. Przemielewski, *Filozofia na areopagu idei, czyli postmodernizm i jego obecność we współczesnej kulturze i sztuce*, „Studia Łękie” 2009, nr 11, s. 82–85.

²¹ T. Piątek, dz. cyt., s. 16.

„ontoteologiczny porządek zależności znaku od sensu zostaje zastąpiony horyzontalnymi, płynnymi relacjami elementów gry”²², gdzie „przyjemnością jest dowolność przesunięć”. Jeszcze lepiej jednak dopełnia to koncepcja zadowolenia Jacques’a Derridy w języku francuskim, gdyż jest:

to jedyny język, którym się mówi, i którym się mówi z jednojęzycznym uporem, w sposób zazdrośnie i surowo idiomatyczny, choć nie jest się w nim nigdy naprawdę u siebie”. To zadowolenie, bycie u siebie, jest jednak niepełne, ponieważ język ten – choć „najintymniej” zamieszkiwany – ostatecznie okazuje się „niemieszkalny”. Derrida porównuje go do pustyni, którą dopiero należy obsadzić i zbudować, a następnie wyznaczyć na niej projekty dróg i tras powrotnych – reguły powtórzeń, powrotów i odwracalności. Zgłębiany, przetwarzany i wynajdowany na nowo język nie przestaje przez to być językiem innego²³.

Stąd też język bohaterów *Miasta Ł.* jest szczególnie osobisty nie tylko w formie, w sposobie słowotwórczym, co w jednostkowej semantyce, która pełniej wyraża „świat wewnętrzny” postaci aniżeli ta powszechna, uprawomocniona, ale już zdevaluowana w kontekście zastanej rzeczywistości.

Jeśli jedynym odnośnikiem tożsamościowym, osobliwym punktem milowym w charakteryzowaniu świata jest konsumpcjonizm (dostrzegany choćby w dychotomii Świetliści-Nieświełści), to jakie szanse ma człowiek, który pragnie oprzeć swoje istnienie i jego składowe o trwałą instancję?

Ryszard Skowronek ponowoczesny konsumpcjonizm tłumaczy tak (co rezonuje też z pragmatyczną polityką UMŁ wobec mieszkańców):

Przy uznaniu wolności konsumpcyjnej drugi człowiek staje się narzędziem, którym można operować, zrównuje się człowieka z rzeczami, to znaczy zmierza się do postawienia jednych w uprzywilejowanej pozycji podmiotów, podczas gdy innych wprowadza się do poziomu przedmiotów²⁴.

Główny bohater próbuje znaleźć odpowiedź na zastaną rzeczywistość: „W mieście Ł. bardziej czuć potrzebę Tytyta. Bo Ja się ukryła, Ty nie działa, każdy jest On”.

22 I. Lorenc, *Gry językowe a „inne” przedstawienia w koncepcji Lyotarda*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 16, s. 104. Autorka dopowiada również za Lyotardem, że dokonanie takiego przesunięcia powoduje „poczucie sukcesu wyrwanego przynajmniej jednemu, ale za to potężnemu adwersarzowi, jakim jest ustalony język, konotacja”. T. i H. podczas tworzenia osobliwych tworów językowych są bardziej podekscytowani, a ich uwaga wobec tworzonych struktur jest zauważalna.

23 R. Chymkowski, *Co po postmodernizmie? Derrida i nietożsamość*, „Edukacja Filozoficzna” 2018, nr 66, s. 127.

24 R. Skowronek, *Dobro w czasach postmoderny*, Katowice 2007, s. 60.

Owym „Tytytem” jest „Nowa, lepsza osoba trzecia, jeszcze bardziej wspólnotowa niż Ty”²⁵. Pastor Semko tłumaczy to w ten sposób:

A co to znaczy „On”? [...] On – to jest osoba trzecia. A kto to jest „osoba trzecia”? Ktoś niezaangażowany w sprawę, ktoś neutralny, obojętny, ktoś, kogo cała sprawa nie dotyczy. [...] nasze życie go dotyczy, jest w nie bardziej zaangażowany niż my sami, jest zawsze tu – a „tu” znaczy „przed naszymi oczami”. A jak mówimy o osobie, która jest przed naszymi oczyma? Mówimy o niej „Ty”, bo nie mówimy o niej, tylko do niej²⁶.

Pojęcie „Boga” stało się więc pojęciem oddalonym, zamglonym dla jednostki, która stanowczo oddała się „światu fizycznemu”. Materialne spoglądanie na rzeczywistość wymaga patrzenia na abstrakcyjne pojęcia (wartości, idee) tylko i wyłącznie przez pryzmat ich uwarunkowań w świecie materialnym. Metafizyczne doświadczenie egzystencji stało się niemożliwe, a jeśli nawet byłaby taka szansa, to poddana relatywizmowi, nie potrafi wywołać w człowieku „spokoju ducha”. Co ważne, Piątek w swych poszukiwaniach teologiczno-egzystencjalnych absolutnie nie wspomina o etycznym sposobie widzenia świata przez chrześcijaństwo (oprócz idei miłosierdzia). Nie jest to więc aktywny, moralistyczny protestantyzm (T. jest baptystą), a raczej jednostkowe, osobiste poszukiwanie pojęcia „Boga” w swoim życiu wewnętrznym²⁷. Ma to również charakter terapeutyczny, z uwagi na fakt, że T. był nałogowcem.

Przede wszystkim miasto Ł., którego pierwowzorem była Łódź, jest przestrzenią po prostu wyjałowioną, której estetyka wzmaga w ludziach uczucia apatyczne. Ten stan bycia objawia się nie tylko w strukturze mentalnej społeczeństwa nań się składającego, ale też w wyglądzie estetycznym. Na dodatek – według Piątka – miastu temu brakuje Boga. Uważam, że Ł. można potraktować jako Łódź, o ile przyjmujemy, że jej istotowość należy stwierdzać poprzez ludzi, którzy się w niej zawierają, a którzy mierzą się – w przypadku powieści – ze skutkami ponowoczesnej rzeczywistości. Powinna więc może to być Ł., która przed procesem degradacji aksjologicznej i dekonstrukcji podmiotowości była określoną przestrzenią, na którą składały się różne, ale stałe idee, niepoddające się relatywizmowi.

²⁵ T. Piątek, dz. cyt., s.124.

²⁶ Tamże, s. 43.

²⁷ Stara się to T. wyjaśnić H. w następujący sposób [tamże, s. 91]:

Nasz pastor powie ci, że nie ma znaczenia, czy Bóg to On, czy Ona, bo przede wszystkim Bóg to Ty. Nie, on powie: Boże, jesteś Ty. Ale ja myślę, że trzeba pójść o krok dalej. Bóg jestem Ja. [...] Bóg jest jedyną istotą, która ma prawo mówić o sobie „Ja”. W pierwszej osobie: „Ja”, „Ja jestem”. [...] Bo Bóg jest kosmicznym centrum wszystkiego. Kiedy mówimy o sobie „Ja”, przeżywamy siebie jako „Ja”, to stawiamy się w centrum świata. [...] I tylko Bóg jest tak altruistyczny, że będąc „Ja”, nie oddziela się od reszty istot. [...] Tylko Bóg jest Jaźnią, człowiek powinien mieć Tyżń.

Autor *Heroiny* dostrzega brak jednej idei, która kryje się pod nazwą „Tytyt”. Jest to nic innego jak idea wspólnotowości międzyludzkiej, w której centrum znajduje się Bóg, reprezentant stałych, określonych wartości. Powieść kończy się jeszcze mocniejszym akcentem chrześcijańskim, mianowicie: pastor Semko głosi kazanie o potrzebie miłosierdzia, które może funkcjonować jako remedium na odizolowane „Ja”, relatywizm i brak poczucia sensu. Należy pamiętać, że T. „zło” rozpatruje w kontekście metafizycznego pojęcia, wobec którego przez tyle czasu był bierny. To, do czego dąży przede wszystkim, to odkupienie swoich win, które objawia się brakiem wątpliwości, spokojem sumienia. Charakterystyczna w tym kontekście jest instytucja Transwizerunku, która każe robić ludziom dobre rzeczy *non profit* (głównie w korporacjach). Jej charakter można rozpatrywać dwójako: jako pewną zakłamaną politykę PR-ową różnych korporacji albo jako transwizerunek jednostkowego „wizerunku” człowieka. Istotowość tej instytucji, w pierwszym rozpatrzeniu, może funkcjonować jako istnienie wartości, które pozornie realizuje się jako absolutne, altruistyczne, „z czystego serca”, ale w rzeczywistości podyktowane są pragmatyzmem. Z kolei przymusowość „transwizerunkowa” może też konotować praktyki promocyjne danych grup społecznych, firm, instytucji, które podejmują się działań altruistycznych, wspólnotowych na pokaz. Są to jednak hipotezy dotyczące funkcjonalności tej instytucji, które rezonują z rzeczywistymi praktykami. Z kolei „transwizerunkowość” może konotować bezpośrednio ze wspomnianą już, ale nadrzędną cechą całej ponowoczesności – z relatywizmem. *Trans* to z łaciny ‘przez, poprzez, za, po’ czyli (dodany jako prefiks) tworzy coś, co odnosi się do przekroczonego wizerunku, „pozawizerunku”. Owo przekroczenie miałoby służyć dekonstruowaniu formy bycia, aby stawać się lepszym człowiekiem. Taki też wydźwięk można znaleźć na ostatniej stronie powieści Piątka.

Przyjęcie takiego odczytania powieści, w kontekście konsekwencji, jakie przyniosła ponowoczesność dla jednostki, podyktowane jest właśnie przyjęciem optyki osoby wierzącej (T.), która w tej rzeczywistości poszukuje absolutów, aby stały się one odpowiedzią, bezpieczną pewnością, w celu eliminacji wątpliwości egzystencjalnych, i mogłyby zadziałać w sposób terapeutyczny na jego problemy nałogowe czy takie, które dotyczą bezpośrednio pytania ontologicznego o sens człowieka.

Reasumując, *Miasto Ł.* to powieść niepełna, realizująca się w dwóch optykach powierzchownie, bez pogłębiania analizy zarówno problemu rewitalizacyjnego, jak i problemu podmiotowości w przestrzeni ponowoczesnej. Oba funkcjonują w swej prototypowej formie, nakreślając ogólne pytania, trudności, fenomeny. Szczególnie wątek egzystencjalny, którego zawilość zawiera się w powierzchownych kazaniach pastora Semko, jak i języku. Umieszczenie tego wątku w przestrzeni postmodernistycznej było podyktowane czasem akcji powieści, podjętego problemu relatywizacji systemów niegdyś absolutnych oraz degradacji podmiotowości człowieka. *Miasto Ł.* to ważny i charakterystyczny głos literacki dla dyskursu polityki mieszkaniowej Łodzi, jak i człowieka w ponowoczesności.

Bibliografia

- Badowska Katarzyna, *Mapowanie Łodzi*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 3, s. 345. <https://doi.org/10.18778/czyt.01.01>
- Bielecki Tomasz, Tomasz Piątek: „Moim głównym celem jest odkrycie prawdy”, „Deutsche Welle” 2017, <https://www.dw.com/pl/tomasz-pi%C4%85tek-moim-g%C5%82%C3%B3wnym-celem-jest-odkrycie-prawdy/a-41288250> [dostęp: 22.02.2024].
- Bujalski Szymon, H. Gill-Piątek: „Największe poczucie winy mam wobec mieszkańców”, „Tygodnik Łódź” 2016, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,44788,19810043,gill-piatek-najwieksze-poczucie-winy-mam-wobec-mieszkancow.html?disableRedirects=true> [dostęp: 19.02.2024]
- Chymkowski Roman, *Co po postmodernizmie? Derrida i nietożsamość*, „Edukacja Filozoficzna” 2018, nr 66, s. 127. <https://doi.org/10.14394/edufil.2018.0019>
- Erbel Joanna, *Miasto Ł. tylko dla świetlistych*, „Krytyka Polityczna” 2012, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/erbel-miasto-l-tylko-dla-swietlistych/> [dostęp: 22.02.2024]
- Kwiatkowski Mariusz, *Partycypacyjny model rewitalizacji i jego przeciwnicy*, [w:] D. Bazuń, M. Kwiatkowski, *Rewitalizacja. Podejście partycypacyjne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2017, s. 17–18.
- Lorenc Iwona, *Gry językowe a „inne” przedstawienia w koncepcji Lyotarda*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 16, s. 104.
- Morawiec Arkadiusz, *Łódźmy się?*, „Nowe Książki” 2012, nr 9, s. 11.
- Murawska Anna, *Rewitalizacja w Łodzi – społeczny aspekt*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu” 2018, nr 518, s. 111–120. <https://doi.org/10.15611/pn.2018.518.08>
- Piątek Tomasz., *Miasto Ł.*, Warszawa 2012.
- Przemielewski Piotr, *Filozofia na areopagu idei, czyli postmodernizm i jego obecność we współczesnej kulturze i sztuce*, „Studia Elckie” 2009, nr 11, s. 82–85.
- Skowronek Ryszard, *Dobro w czasach postmoderny. Etyka postmodernizmu, a nauczanie moralne Jana Pawła II*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2007, s. 60.
- Statystyki Wojewódzkiego Urzędu Pracy w Łodzi, <https://wuplodz.praca.gov.pl/rynek-pracy/statystyki-i-analazy> [dostęp: 22.02.2024]
- Wołodźko Krzysztof, *Miasto, lewica, feminizm – rozmowa z Hanną Gill-Piątek*, „Nowy Obywatel” 2017, <https://nowyobywatel.pl/2017/09/17/miasto-lewica-feminizm/> [dostęp: 19.02.2024]

Kamil Ostrowski, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Obecnie student studiów magisterskich. Swoją pracę magisterską o twórczości Antoniego Goździejczy Wysockiego pisze pod kierunkiem prof. dr hab. Doroty Samborskiej-Kukuć. Jego zainteresowania naukowe w głównej mierze skupiają się na dydaktyce języka polskiego i aplikacji metod dyscypliny macierzystej na grunt szkolny, XX-wiecznej teorii literatury oraz na twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza i Wacława Berenta. Obecnie wiceprzewodniczący Koła Naukowego Sympatyków Dydaktyki Polonistycznej UŁ. W 2024 r. współorganizował Ogólnopolską Konferencję Studencko-Doktorancką „Obraz osób z niepełnosprawnościami w literaturze, języku, kulturze i dydaktyce”.

Oliwia Stykowska*

 <https://orcid.org/0009-0003-8828-043X>

Łódzkie realia w twórczości hip-hopowej Adama Ostrowskiego (ps. O.S.T.R.)

Streszczenie

Praca stanowi próbę przedstawienia obrazu Łodzi w twórczości muzycznej rapera Adama Ostrowskiego (ps. O.S.T.R.), a także przeanalizowania, które specyficzne cechy przestrzeni łódzkiej przyczyniły się do lokalnego rozwoju gatunku muzycznego, jakim jest rap. W artykule poddano analizie wybrane utwory: *ŁDZ Skit*, *Obiecana Ziemia*, *Reprezentuj*, *Tabasko*, *Tak się zaczęło*, *Z-łodzi-eje*, na podstawie których udało się wykazać powiązania między hip-hopem a specyfiką Łodzi. O.S.T.R., pochodzący z Bałut, często odwołuje się w twórczości do swojego miasta, a wręcz wykorzystuje je jako kanwę utworów. W toku badań udało się ustalić, że raper opisuje Łódź bardzo konkretnie – zazwyczaj podkreślając jej wady (powszechne ubóstwo, brak możliwości rozwoju dla mieszkańców) i jej mroczne oblicze (miasto jako miejsce zbrodni, patologii, dewiacji), jednocześnie czyniąc z nich elementy budzące zaciekawienie i przyciągające swoim turpizmem.

Słowa kluczowe: O.S.T.R., raper, hip-hop, Łódź, miasto, przestrzeń miejska

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: oliwia.stykowska@edu.uni.lodz.pl

Łódź Realities in the Hip-Hop Works of Adam Ostrowski (a.k.a. O.S.T.R.)

Summary

This work attempts to present the image of Łódź in the musical creations of rapper Adam Ostrowski (a.k.a. O.S.T.R.) and to analyze which specific characteristics of the Łódź have contributed to the local development of the music genre known as rap. The article examines selected tracks: *ŁDZ Skit*, *Obiecana Ziemia (Promised Land)*, *Reprezentuj (Represent)*, *Tabasko*, *Tak się zaczęło (That's How It Started)*, and *Z-łodzi-eje (From Łódź)*, through which connections between hip-hop and the specificity of Łódź are demonstrated. O.S.T.R., who hails from Bałuty, frequently references his city in his works, even use it as the backdrop for his songs. The research established that the rapper describes Łódź very concretely – often emphasizing its flaws (widespread poverty, lack of opportunities for residents) and its dark side (the city as a place of crime, pathology, and deviance), while simultaneously making these elements intriguing and attractive through their grotesqueness.

Keywords: O.S.T.R., rapper, hip-hop, Łódź, city, urban space

Pełna sprzeczności, turpistyczna i budząca ambiwalentne uczucia Łódź jawi się jako idealne miejsce dla rozwoju rapu. Wydaje się, że jest ona stworzona do uprawiania gatunku, którego sława nie przemija¹, a utwory raperów cieszą się popularnością nie tylko wśród fanów skupionych wokół platform

1 Kultura hip-hop, a tym samym rap, który jest jej elementem składowym, pojawiły się w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych. Od pierwszych debiutów hip-hopowców minęło około trzydziestu lat, a mimo to muzyka ulicy jest wciąż ochoczo uprawiana. Niestabnącą popularność rapu odnotował dr Miłosz Miszczyński: „Od czasu pierwszych nagrań – sprzedawanych wtedy na kasetach – hip-hop nieprzerwanie obejmuje swoim zasięgiem kolejne generacje młodych Polaków. Ci, którzy dojrzewali razem z hip-hopem w latach 90., są dzisiaj trzydziestolatkami. Popularność hip-hopu nie skończyła się wraz z ich dorosłością, przeciwnie, także starsi odbiorcy śledzą losy artystów, których życie i doświadczenia dotyczą tej samej rzeczywistości i problemów”, zob. M. Miszczyński, *Wstęp. Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej* [w:] *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 8.

streamingowych, ale także zyskują zainteresowanie w stacjach radiowych² czy mediach społecznościowych. Rap nie jest już muzyką kojarzoną wyłącznie z daną subkulturą – coraz śmielej przenika do *mainstreamu*. Taka tendencja dotyczy również samej Łodzi, której wizerunek wciąż zmienia się na lepsze, a jej rozpoznawalność rośnie.

Początki kultury hip-hop to Ameryka i lata siedemdziesiąte XX wieku. Jej korzenie stanowi splot kultury afroamerykańskiej z jamajską muzyką tradycyjną³. Na kulturę tę składały się przede wszystkim: tzw. czarne dzielnice, gettoizacja, segregacja, rasizm oraz opresja⁴. Rap, jako gatunek muzyczny silnie związany z kulturą hip-hop, rozwinął się na polskim gruncie zgoła inaczej ze względu na specyficzne realia – rzeczywistość odmienną od amerykańskiej. Zamiast kluczowego dla tamtego obszaru zagadnienia rasizmu, ważnym aspektem – dla wielu artystów – były: transformacja systemu politycznego, nierówności społeczne i wynikające z nich ubóstwo, które stały się powodem narastającej frustracji wśród młodych ludzi⁵. Hip-hop dał im możliwość zwербalizowania emocji, a tym samym udostępnił platformę do „nawijania”⁶ o swoich problemach oraz o trudnościach, z którymi musieli radzić sobie samodzielnie.

Za początek rapu na polskim gruncie uznaje się lata dziewięćdziesiąte XX wieku i przedstawia jako reakcję na rosnący kapitalizm, który wraz z demokracją napływał do Europy Środkowo-Wschodniej⁷. Mimo odmiennych warunków społeczno-gospodarczych, a także momentu dziejowego, w którym gatunek ten pojawił się w Polsce, zainteresowanie rapem na przełomie XX i XXI wieku było nie mniejsze niż w jego kolebce:

Podobnie jak w Stanach Zjednoczonych, stanowił ucieczkę od przygnębiającej rzeczywistości, stał się również alternatywnym stylem życia, wyrażającym się w muzyce, tańcu i sztuce. Jako główne elementy należy wymienić: rymowanie, muzyka rap, graffiti i breakdance, które wpisały się na stałe jako komponent współczesnej

2 Radio Eska prowadzi specjalną top listę utworów z gatunku rap, w której uwzględniane są najpopularniejsze utwory doceniane przez słuchaczy: Radio Eska, *Rap 20*, <https://www.eska.pl/rap20/> [dostęp: 17.07.2024].

3 M. Miszczyński, *Hip-hop jako przedmiot badań: przegląd inspiracji teoretycznych i metodologicznych*, [w:] *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej...*, s. 201.

4 E. Drygalska, *Rapowe teologie: poszukiwania sacrum w polskim hip-hopie* [w:] tamże, s. 127.

5 Jeśli mówimy o początkach hip-hopu były one różnorodne. Niektórzy twórcy wyłamywali się przedstawionych ram, ponieważ ich sytuację finansową trudno powiązać z biedą. Przykładami są, m.in. Thinkadelic, Fiska i Emade czy Stare Miasto.

6 Jest to nomenklatura typowa dla kultury hip-hopowej. Raperzy rapują bądź nawijają. Rzadko mówi się o tym, aby śpiewali.

7 E. Drygalska, *Rapowe teologie: poszukiwania sacrum w polskim hip-hopie*, s. 127.

popkultury. Obecnie w Polsce organizowane są liczne koncerty, festiwale, wydarzenia kulturalne, na które zapraszani są przedstawiciele muzyki rapowej⁸.

Kultura hip-hopowa, współtworzona przez raperów „nowej” generacji⁹, niesie ze sobą szereg postulatów, których agitatorem jest przedstawiciel młodego pokolenia. Często operuje takimi tematami jak: bunt, chęć zmian, zauważanie niesprawiedliwości społecznych, a także zaspokajanie własnych potrzeb i rozwój wartości ważnych dla jej przedstawicieli¹⁰. Rap daje młodym ludziom możliwość zrealizowania własnych ścieżek rozwoju – nie ma wątpliwości, iż promuje idee nakazujące stawianie sobie życiowych celów i dążenie do ich urzeczywistnienia¹¹.

Łódź, tak jak do niedawna rap, wciąż postrzegana jest negatywnie. Według badań sondażowych przeprowadzonych w 2007 r. co dziewiąty Polak nie miał żadnych skojarzeń z Łodzią¹². Mimo tak pokażnej grupy osób nieposiadających jakichkolwiek asocjacji z opisywanym miastem, istniała także relatywnie duża grupa, w świadomości której Łódź skorelowana była z negatywnymi konotacjami¹³. Dominującymi skojarzeniami z obszaru dotyczącego warunków życia były: afery polityczne, afera „łowców skór”, zaniedbanie miasta, utrudnienia w ruchu drogowym oraz niska jakość życia jej mieszkańców¹⁴. Obraz tego miasta zazwyczaj jawi się jako miejsce brudne i biedne¹⁵. Takie głosy można pozyskać dzięki

8 M. Bieńkowska, *Rola kultury hip-hop w kształtowaniu się tożsamości młodzieży – wybrane konteksty*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 51, s. 462.

9 To znaczy raperów młodych, których w hip-hopie jest mnóstwo (sam O.S.T.R. zaczynał karierę jako dwudziestojednoletni chłopak). Starsi artyści wciąż tworzą muzykę, ale ich miejsca naturalnie zastępują nowi (ta sytuacja również właściwa jest dla łódzkiego twórcy, który tworzy hip-hop u boku coraz to młodszych kolegów, a także mężczyzn ze swojej generacji – np. Palucha czy Pezeta).

10 Utworami świadczącymi o tym, że raperzy podejmują w swojej twórczości wymienione tematy są, m.in. Pezet, *Ukryty w Mieście Krzyk*, <https://www.youtube.com/watch?v=h8O93JyYve0> [dostęp: 18.07.2024]; Jamal, *Policeman (feat. Jambojet, USPM)*, <https://www.youtube.com/watch?v=j8F1ar8KY5l>, Bedoes & Lanek, *Bedoes & Lanek – 1998 (mam to we krwi)*, <https://www.youtube.com/watch?v=cpmWu9n7LaM>, Mata, *Mata – Patointeligencja*, <https://www.youtube.com/watch?v=wTAibxp37vE> [dostęp: 18.07.2024].

11 M. Bieńkowska, *Rola kultury hip-hop w kształtowaniu się tożsamości młodzieży – wybrane konteksty...*, s. 462.

12 IMAS International Wrocław, *Z czym kojarzy się miasto Łódź?*, Wrocław 2007, s. 1.

13 Tamże, s. 2.

14 Tamże, s. 2.

15 Zob. Agnieszka Michalska-Żyła, *Procesy transformacji miasta przemysłowego a jego wizerunek. Przykład Łodzi*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2018, t. 19, nr 1, s. 308–326; Paulina Tobiasz-Lis, *Uwarunkowania rozwoju a wizerunek miasta. Przykład Łodzi*, „Barometr regionalny. Analizy i Prognozy” 2016, t. 14, nr 2, s. 85–94.

ankietom, a także badaniom naukowym poświęconym Łodzi¹⁶. Niestety, miasto niegdyś słynące z rozwoju przemysłowego, z czasem stało się symbolem upadku i nędzy. Sytuacja ta zmieniła się na przestrzeni ostatnich lat, ponieważ współcześnie jej stan uległ zdecydowanemu polepszeniu¹⁷. Dlatego, pomijając częściową nieprawdziwość stereotypów, które zachowały się do dzisiaj, wpisują się one również w klimat rapu, raperów i ich tekstów. Kluczowe wydaje się określenie „stereotypowy” – ponieważ polski rap jest reprezentowany nie tylko przez tzw. klasę robotniczą¹⁸ oraz najuboższych przedstawicieli społeczeństwa. Oczywiście do dziś są to ważne składowe kultury hip-hopowej, jednak mimo to rap rozwinął się również wśród młodzieży pochodzącej z rodzin inteligentnych¹⁹.

Typowy pejzaż kojarzony z Łodzią, czyli stare kamienice, blokowiska oraz osiedla, celnie wpasowują się w przestrzeń hip-hopową, ponieważ to właśnie osiedlowe ławki i klatki są ważnym miejscem dla powstawania współczesnej odmiany poezji²⁰. W takim otoczeniu również rozwijał się łódzki rap, mający swój początek na przełomie XX i XXI wieku. Najbardziej rozpoznawalnym

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Natomiast docenienie przez mieszkańców symboli miasta (np. ulicy Piotrkowskiej) lub architektury, wciąż nie zmienia odbioru Łodzi przez jej mieszkańców: „podstawową przeszkodą na drodze do pozytywnego wizerunku atrakcyjnego miasta poprzemysłowego jest jakość zamieszkiwania w mieście. Stan infrastruktury technicznej, zwłaszcza komunikacyjnej, oraz ład i estetyka przestrzeni, a także funkcjonowanie podstawowych kompleksów instytucjonalnych miasta, jakimi są rynek pracy i służba zdrowia, wpływają na negatywny jego odbiór przez mieszkańców. W konsekwencji braku zaspokojenia potrzeb bytowych i oczekiwań mieszkańców Łódź nadal w ich ocenie jest miastem biednym, raczej brzydkim, utrudniającym karierę zawodową i niebezpiecznym. Podstawowym zadaniem, jakie musi zostać zrealizowane na drodze do pozytywnego wizerunku, nowoczesnego, atrakcyjnego miasta przemysłowego jest więc poprawa jakości życia i zamieszkiwania”. Zob. A. Michalska-Żyła, *Procesy transformacji miasta poprzemysłowego a jego wizerunek. Przykład Łodzi*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2018, t. 19, nr 1, s. 323.

¹⁸ Odchodząc od nieaktualnej już nomenklatury, możemy powiedzieć o klasie niższej bądź o klasie ludzi z trudną sytuacją materialną.

¹⁹ J. Rychła, *Ucieczka, bunt, twórczość: subkultura hip-hopowa w poszukiwaniu autentycznego stylu życia*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2005, s. 33, cyt. za: D. Grochocki, *Sposoby nadawania znaczeń przestrzeni miejskiej przez różne nurty muzyki hip-hop*, [w:] *Miasto. Między przestrzenią a koncepcją przestrzeni*, red. M. Banaszkiewicz, F. Czech, P. Winkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 367.

²⁰ Jeden z badaczy, w pracy dotyczącej przestrzeni w hip-hopie, wprost oznajmia, że według niego to właśnie blokowisko (jak i miasto, ławka, blok...) jest „podstawowym terytorium społecznej (samo)identyfikacji”, zob. K. Kurnicki, „Dziś w moim mieście”. *Społeczna i polityczna przestrzeń codzienna w hip-hopie*, [w:] *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 157.

przedstawicielem tego gatunku jest O.S.T.R. (właśc. Adam Ostrowski)²¹, pochodzący z Bałut. W środowisku hip-hopowym kojarzony jest przede wszystkim z Łodzią²², a potwierdzeniem tych słów jest symptomatyczne porównanie dokonane przez jedną z badaczek: „Zakładając, że tak jak dla odbiorów kultury masowej Pacanów to Koziołek Matołek, tak dla odbiorców kultury miejskiej, jaką jest hip-hop, Łódź to O.S.T.R., Rzeszów – Eskaubei, Warszawa natomiast to wytwórnie Prosto i Wielkie Joł oraz związani z nią muzycy”²³. Jest on również przedstawicielem inteligentckiego środowiska – jego rodzice (Barbara oraz Marek Ostrowscy) są profesorami, a on sam ukończył klasę skrzypiec w łódzkiej Akademii Muzycznej²⁴. Raper przyznaje, że od dzieciństwa interesował się muzyką ulicy: „Miałem 10 lat, kiedy zacząłem swoją przygodę z tą muzyką. Był rok 1990, a ja zafascynowałem się Heavym D, Kool Moe Dee, Slick Rickiem, N.W.A. i 3rd Bass. Razem z ziomkami z osiedla założyliśmy BDC, a później LWC, z którego do dziś aktywnie rapują chłopaki z Afrontu”²⁵.

O.S.T.R. to wzorcowy przedstawiciel opisywanego gatunku. Jest reprezentantem rapu ulicznego – zrewolucjonizował go dzięki swojemu nowatorskiemu podejściu. Raper, za sprawą znajomości muzyki od strony teoretycznej i posiadanego wykształcenia, na kanwie uprawianego gatunku – odwołując się do słów dziennikarza muzycznego, Marcina Flinta – „zróżnicował flow”²⁶ oraz „podostrzył metaforę”²⁷, które są także bardzo istotnym elementem rapu. Łodzianin zasłynął przede wszystkim ze swojego freestyle’u, a także zmysłu obserwacji przekładającego

21 Muzyk, w środowisku akademickim, został doceniony i zauważony już kilka lat temu, np. zob. K.P. Woźniak, „Hauzeracy idą!”. *Piosenka na łódzkim podwórku*, „Zeszyty Wiejskie” 2016, t. 22, s. 219.

22 Nie jest on jedynym raperem kojarzonym z konkretnym miastem. Taka sama sytuacja dotyczy również raperów Eldo, Tedego, Maty bądź Taco Hemingwaya, których teksty niejednokrotnie dotyczą warszawskiej rzeczywistości.

23 J. Krasowska, *Działalność polskich artystów tworzących kulturę hip-hop jako narzędzie promowania miast i metropolii polskich*, „Przestrzeń społeczna (Social Space)” 2012, t. 2, nr 2(4), s. 118.

24 Informacje te można zaczerpnąć z samych wypowiedzi rapera (który mówi niejednokrotnie o swoich relacjach z rodzicami) bądź notatki biograficznej dostępnej na Wikipedii, zob. *Empik Apostrof Festival 2019. Adam Ostrowski (O.S.T.R.)*, <https://www.youtube.com/watch?v=dvC-nIDMGYE>, 21:20-23:47 [dostęp: 12.07.2024] cyt. za P. Poleś, *Wizerunek rapera Adama Ostrowskiego na platformie Youtube*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2022, nr 31(3), s. 37; O.S.T.R., <https://pl.wikipedia.org/wiki/O.S.T.R.> [dostęp: 12.07.2024].

25 A. Cała, O.S.T.R., [w:] *Antologia polskiego rapu*, red. D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jaczyński, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 366.

26 Wskazany termin został odnotowany w internetowym słowniku miejskiego slangu w portalu miejski.pl – tu zob. hasło: „Flow”: „Płynne przejście między wersami, odpowiednie wpasowanie w beat oraz odpowiedni balans głosem w odpowiednim momencie. Zazwyczaj świadczy o klasie rapera.” [dostęp: 18.07.2024].

27 M. Flint, *Slums Attack*, O.S.T.R., *Jeru the Damaja – Oddałbym*, [w:] *Antologia polskiego rapu...*, s. 223.

się na niezwykle precyzyjne opisywanie rzeczywistości, co jest przecież jednym z podstawowych założeń hip-hopu. Ukazuje on świat w taki sposób, w jaki sam go widzi – nie jest to obiektywny opis Łodzi. Piosenki artysty wybrzmiewają jako słowa konkretnej jednostki z jej subiektywnymi spostrzeżeniami. O.S.T.R. w utworach często skupia się na problemie kapitalizmu, konsumpcjonizmu i nierówności społecznych²⁸, co zauważa raper i dziennikarz Tomek „CNE” Kleyff: „Jego teksty natomiast bezlitośnie rozprawiają się z władzą i absurdami w społeczeństwie”²⁹. Za oficjalny debiut Ostrowskiego uznaje się longplay *Masz to jak w banku* wydany przez Asfalt Records w październiku 2001 roku³⁰.

Łódzianin w twórczości nie ukrywa swojego pochodzenia – staje się ono wręcz jego znakiem rozpoznawczym. Co istotne, w hip-hopie koloryt lokalny jest ceniony i ochoczo zaznaczany³¹. Raper podkreśla go niejednokrotnie – za pomocą tytułów utworów czy samej warstwy tekstowej.

Analiza utworów O.S.T.R.-a, w których Łódź jest tematem przewodnim bądź tłem, ma na celu wyłonienie obrazu miasta opartego na własnych obserwacjach artysty oraz powszechnie panujących stereotypach. Najpopularniejszymi piosenkami artysty, traktującymi o Łodzi, są m.in.: *Z-Łodzi-eje*³², *Tabasko*³³ oraz *ŁDZ Skit*³⁴.

Brzmienie tytułu piosenki *Z-Łodzi-eje* jest celowym zabiegiem artystycznym. O.S.T.R. dokonuje zabawy językowej, a tym samym w symptomatyczny sposób dekoduje znaczenia powiązane z Łodzią. W utworze śpiewa bezpośrednio o łódzkiej przestrzeni oraz korzysta z elementów łódzkiej gwary. Rapuje: „Na rogu ulic, jakich jest kilka / Browar z gwinta, w kieszeni fifka”³⁵, „Zza winkla, luz orient, przez otwarte okno / Poznasz dziewczyno co to, bałucki folklor”³⁶, „Najpierw cię wykorzystam, okradnę i zostawię / Obiecana ziemia, Hollyłódź dziś dla forsy”³⁷. Artysta wykorzystuje (bawi się, ogrywa językowo) tytuł utworu *Ziemia obiecana* Władysława S. Reymonta. Pisarz również traktował w swej twórczości

28 Zob. O.S.T.R., *O.S.T.R. – Patent na luksus*, <https://www.youtube.com/watch?v=rCOPtT6F9dM> [dostęp: 18.07.2024]; O.S.T.R., *Konsumpcjonizm*, <https://www.youtube.com/watch?v=nErMGOTTOHA> [dostęp: 18.07.2024]; O.S.T.R., *O.S.T.R. – Obiecana Ziemia*, <https://www.youtube.com/watch?v=dVKwMk4LXNc> [dostęp: 18.07.2024].

29 T. „CNE” Kleyff, *Rzut oka wstecz*, [w:] *Antologia polskiego rapu...*, s. 12.

30 A. Cała, O.S.T.R., [w:] *Antologia polskiego rapu...*, s. 365.

31 Pojęciem miejsca i przestrzeni w hip-hopie zajął się wspomniany Karol Kurnicki w artykule „Dziś w moim mieście”. *Spółeczna i polityczna przestrzeń codzienna w hip-hopie*, [w:] *Hip-hop w Polsce...*, s. 144–164.

32 O.S.T.R., *Z-Łodzi-eje*, <https://www.youtube.com/watch?v=wuvvtqSnMBXQ> [dostęp: 15.07.2024].

33 O.S.T.R., *Tabasko*, <https://www.youtube.com/watch?v=TGHp3YiSKZw> [dostęp: 15.07.2024].

34 O.S.T.R., *ŁDZ Skit*, <https://www.youtube.com/watch?v=phUJu5dbbsl> [dostęp: 15.07.2024].

35 O.S.T.R. *Z-Łodzi-eje*, ‘1:46–’1:48.

36 Tamże, ‘1:53–’1:58.

37 Tamże, ‘2:05–’2:11.

o ówczesnym mieście przemysłowym, jednocześnie wypowiadając się o nim jako o rzekomym „raju” z gorzką ironią. Znaczące są sposoby przedstawienia Łodzi w utworach wspomnianych autorów. Laureat Literackiej Nagrody Nobla, tak samo jak współczesny twórca, nie szczędził opisów niechlubnej części Łodzi. Skupiał się na nierównościach społecznych oraz wszechobecnym brudzie, którego obecnie nie ma w centrum miasta, jednakże – pomimo upływu ponad stu lat – pozostała wciąż kwestia problemów społeczno-ekonomicznych.

Raper nazywa Łódź „Hollyłódź”³⁸, nawiązując do jednej z dzielnic Los Angeles – Hollywood. Teren ten jest symbolem branży filmowej, a tym samym miejscem dla osób chcących rozpocząć karierę w przemyśle artystycznym. Kojarzy się z luksusem, bogactwem i światowej sławy gwiazdami kina. Łódź, według O.S.T.R.-a, natomiast jest miejscem, do którego przybywa się bądź przebywa w nim „dla forsy”. W tym przypadku również zastosowana nazwa ma wydźwięk raczej ironiczny, ponieważ raper kreuje Łódź jako miasto biednych ludzi.

Piosenka *Tabasko* także opisuje rzeczywistość widzianą przez rapera pochodzącego z centralnego miasta Polski. W utworze jawi się on jako człowiek wolny, chcący korzystać z życia w pełni. Pierwsze słowa nagrania wskazują na postrzeganie Łodzi przez młodego wykonawcę³⁹: „Noc, miasto, czas dla poszukiwaczy wrażeń / Światła, rytm, ulic szyk, non-stop prowadzi nas razem / Łódzki styl, z łódzkich stron, w rękę browarek / Co jest gość? W ten sposób chcę się zestarzeć”⁴⁰. Miejsce pochodzenia muzyka skorelowane zostało z nocnym życiem. W przywołanym fragmencie uwidacznia się sentyment, ponieważ hip-hopowiec chciałby zestarzeć się w tym miejscu, a także nigdy nie zaniechać podejmowanych przez siebie aktywności⁴¹.

W *ŁDZ Skit*, ostatnim ze wspomnianych utworów, raper „nawija”:

Łódź, miasto grzechu
 Łódź, miasto morderstw
 Łódź w kilka sekund o sobie nie da zapomnieć
 Łódź – dzieci w beczkach, pavulon w karetkach
 Łódź się przestrasz, jak przyjdzie Ci tu mieszkać
 Łódź, nie pytaj skąd rana na sercu

³⁸ Taką samą nazwę posiada album artysty wydany w 2007 r., z którego pochodzi utwór *Reprezentuj* (analizowany w dalszej części pracy). Oprócz tego, Łódź nazywano tak wcześniej ze względu na tradycję lokalnej filmówki.

³⁹ W 2002 r., w momencie wydania albumu o takiej samej nazwie, co cytowana piosenka, O.S.T.R. miał zaledwie 22 lata.

⁴⁰ O.S.T.R., *Tabasko*, '0:35–'0:45.

⁴¹ Takie podejście do Łodzi reprezentował blisko dwadzieścia lat temu. Nie zmienia to jednak tego, iż Ostrowski wciąż w swej twórczości powraca do rodzinnego miasta i opisuje ją w podobny sposób (jako miejsce, do którego ma sentyment).

Zobacz psów co ładują tu z ostrej do studentów
 Łódź, miasto seksu
 Łódź, miasto dźwięku
 Łódź, miasto jazzu, bluesa, Łódź Polski centrum
 Łódź tu może wszystko się wydarzyć
 Nie wierzysz, o Domańskiego spytaj taksówkarzy
 Łódź, miastem zdrady, jak nie szanujesz życia
 Łódź, tu intelekt dokształca ulica
 Łódź, miasto zbrodni, nasz niechlubny tytuł
 Łódź to w tym mieście mordują polityków
 Łódź, zweryfikuj co mówię, bądź przy tym
 Łódź tu się wódę rozlewa na słoiki⁴².

Muzyk nie usiłuje też zamaskować niechlubnej strony miasta. Wprost mówi o lokalnych zbrodniach, wszechobecnym alkoholizmie i prostytutce. W cytowanym fragmencie odwołuje się do wydarzeń, które odbiły się szerokim echem w polskiej przestrzeni medialnej i miały wpływ na kształtowanie się negatywnego wizerunku Łodzi. Mowa o sprawie „dzieci w beczkach”, „łowcach skór” oraz Piotrze Domańskim⁴³. Co istotne, pomimo zauważania zachowań niebezpiecznych, patologicznych bądź dewiacyjnych, w jego tekstach występuje niejako zjawisko gloryfikacji miasta⁴⁴. O.S.T.R. docenia, czy wręcz przecenia to, czego inni za wszelką cenę chcą uniknąć. Większość ludzi potraktowałaby przywołane wydarzenia jako zupełne zniechęcenie do odwiedzenia Łodzi, a zwłaszcza do zamieszkania w niej. Raper zaś widzi w opisywanym miejscu swoją ziemię obiecaną i raj⁴⁵. Dodatkowo, można założyć, że chciałby „zarazić” innych sympatią do tego miejsca⁴⁶.

42 O.S.T.R., *ŁDZ Skit*, '0:17–'1:03.

43 Każda z trzech wspomnianych zbrodni dostała szczegółowo opisana w ogólnopolskich mediach. Do teraz wywołują one emocje wśród Polaków.

44 Jest to częsty zabieg wśród przedstawicieli tego gatunku muzycznego. Miejsce, w którym dorastali często przedstawiają z dumą oraz dawką uwielbienia, zob. M. Bieńkowska, *Rola kultury hip-hop w kształtowaniu się tożsamości młodzieży – wybrane konteksty...*, s. 463.

45 Za potwierdzenie tych słów posłużyć może tekst utworu *Obiecana ziemia*. Piosenka powstała dzięki kolaboracji łódzkich hip-hopowców. W swoim fragmencie O.S.T.R. rapuje: „niehumaniczny skunk to nasz łódzki raj”, „wszystko bez granic dzięki obiecanej ziemi”, zob. FAMILIA HP feat. Afront, O.S.T.R., Zeus, „*Obiecana ziemia*” HD, <https://www.youtube.com/watch?v=MGE4jPpVE9I>, '3:55–3:57; '4:20–4:23.

46 Raperowi również udaje się to zrobić. Pod teledyskami bądź udostępnionymi piosenkami często wypowiadają się osoby podzielające spostrzeżenia rapera i dzielące się swoimi przemyśleniami o mieście. Nie brakuje w takich komentarzach nostalgii za minionymi czasami (pod wczesnymi utworami rapera wielu internautów wspomina o tym, że słuchali artysty, gdy byli młodymi ludźmi i mogli zanurzyć się jeszcze głębiej w otaczającą ich łódzką

Jedna z badaczek porównuje wspomnianą piosenkę do sloganu reklamowego – w swoim artykule udowadnia, że rap to muzyka prężnie rozwijająca się w dużych ośrodkach, a taki stan niewątpliwie może służyć ich promocji:

Adam Ostrowski jest zaangażowany w promocję rodzinnego miasta. W utworze tym artysta kreuje wizerunek miasta; tekst przypomina slogan reklamowy, który staje się specyficznym narzędziem reklamy miasta Łodzi wśród odbiorców komunikatu⁴⁷.

Nie jest to przypadek odosobniony. Takim podejściem oznaczają się inni muzycy, którzy wiedzą, że środowisko, z którego pochodzą nie jest miejscem bez troski oraz spokoju, a mimo to czują do niego ogromne przywiązanie i ciągną chęć wspomnienia o nim:

Hip-hopowcy świadomi są, że ich „ulica” jest formą getta, gdzie nie znaleźli się z własnej woli, lecz z winy systemu społecznego, który niejednokrotnie zmusza ich do przekraczania prawa. Ulica choć w swych założeniach urbanistycznych pozostaje przestrzenią otwartą, w świadomości żyjących tam przedstawicieli hip-hopu jest enklawą, gdzie obcy nie są mile widziani. Obowiązują tam ich normy i wartości, czego dają wyraz przez tylko sobie właściwą twórczość⁴⁸.

Przywołane, licznie popełniane przestępstwa oraz powszechne ubóstwo są nieodłącznym elementem opisywanego przez Ostrowskiego miasta. Przywiązanie O.S.T.R.-a do Łodzi może przypominać relacje toksyczną, do której się wraca i za wszelką cenę idealizuje. Poza tym jest to miasto, z którego artysta pochodzi, a lokalny patriotyzm, tak jak wspomniałam, nie jest ceniony jedynie w rapie, a także w powszechnym przekazie kulturowym⁴⁹. Raper jest i chce być reprezentantem

rzeczywistość), zob. O.S.T.R., *ŁDZ Skit*, <https://www.youtube.com/watch?v=phUJu5dbbsl> [dostęp: 11.07.2024], O.S.T.R., *Bałuty...*, https://www.youtube.com/watch?v=2GolKal_S40 [dostęp: 11.07.2024].

⁴⁷ J. Krasowska, *Działalność polskich artystów tworzących kulturę hip-hop jako narzędzie promowania miast i metropolii polskich...*, s. 125.

⁴⁸ D. Grochocki, *Sposoby nadawania znaczeń przestrzeni miejskiej przez różne nurty muzyki hip-hop*, [w:] *Miasto: między przestrzenią a koncepcją przestrzeni*, red. M. Banaszkiewicz, F. Czech, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 370.

⁴⁹ Można zastanowić się nad samym pojęciem patriotyzmu a związkach hip-hopu z tymi tendencjami. Czy polski patriotyzm, trudna sytuacja Polaków w latach dziewięćdziesiątych i problemy społeczno-ekonomiczne, które są wpisane w funkcjonowanie każdego kraju – tym bardziej w niepewnej sytuacji geopolitycznej – nie są idealnym podłożem do rozwoju takich gatunków jak rap? Wskazane w artykule głosy mogą potwierdzać zadane przeze mnie pytanie i nakłonić do dalszej refleksji.

miejsca, z którego się wywodzi. Jest z niego dumny, pomimo wad oraz mrocznego oblicza miejskiej przestrzeni. W utworze *Reprezentuj*⁵⁰ O.S.T.R. śpiewa:

Reprezentuj Bałuty na zawsze
 Nieważne czy siedzisz na ławce czy kradniesz
 Łapiesz okazję czy spać chcesz
 Przez rap ten rozpoznasz moją lokalizację
 Reprezentuj Bałuty jak masz dumę
 Reprezentuj jak pijesz czy częstujesz skunem
 I nawet gdy odrzucisz to dalej reprezentuj
 Chuj mnie czy masz domek czy pochodzisz z projektu
 Czym jeździsz gdzie robisz ile masz z tego geldu
 Co ruchasz jak jesz ile oblałeś semestrów
 Reprezentuj co w sercu Bałuty na zawsze
 Obojętnie czy napierdalasz market czy Żabkę
 Szanuj swoją matkę i swoje pochodzenie⁵¹.

W tekście dochodzi do uogólnień i stereotypizacji. Obecnie opisywane Bałuty nie są takie, jakie były jeszcze kilkanaście lat temu. Miasto jest wciąż rewitalizowane (stare kamienice są restaurowane, a także pojawiają się nowe inwestycje, które zmieniają wygląd dzielnicy i czynią ją bardziej atrakcyjną wizualnie), a przedstawiony urywek rzeczywistości nie jest tym, czego doświadcza na co dzień większość mieszkańców. Wydaje się to jednak warte odnotowania świadectwo przeszłości i wynikający z niego stereotyp, tak samo jak światopogląd rapera przedstawiony w jego twórczości. Należy pamiętać, iż teksty piosenek raperów mają wartość literacką, a tym samym nie są zupełnie pozbawione zabiegów stylistycznych, których zastosowanie pozwala na autokreację twórców:

[...] hip-hop odgrywa dla dużej części odbiorców rolę szczególną: jest źródłem tożsamości (rozumianej nie socjologicznie, ale estetycznie), oferuje metodę autokreacji i umożliwia doświadczenie nieosiągalnych na innych obszarach kulturowych przeżyć estetycznych⁵².

⁵⁰ O.S.T.R. ft. Kochan, Zeus, *Reprezentuj*, <https://www.youtube.com/watch?v=uMMjXizvyP8> [dostęp: 15.07.2024].

⁵¹ O.S.T.R. ft. Kochan, Zeus, *Reprezentuj*, '0:38–'1:10.

⁵² S. Wójtowicz, *O kierunkach w polskich badaniach językoznawczych nad hip-hopem*, [w:] *Hip-hop w Polsce...*, s. 197.

O.S.T.R. zdaje sobie sprawę z tego, że sytuacja materialna mieszkańców Łodzi jeszcze na początku XXI wieku nie była dobra. Rapuje: „Bałucki folklor jest pełen kontrol / Choć tak szczerze przydałby się sponsor, po to by świat upięknąć”⁵³. Można przypuścić, że muzyk chciałby przemianować miasto, jego całkowitej odnowy. Tak jak przystało na artystę reprezentującego uliczny gatunek, odwołuje się on do „zachowania twarzy”, czyli tego, jak ważny jest honor w środowisku hip-hopowym. Dlatego jest reprezentantem nie tylko Bałut, a także kultury honoru, w której ważna jest potrzeba potwierdzania własnej wartości i chronienia swojej pozycji społecznej.

Ciekawą realizacją zachwyty Łodzianina nad miastem jest płyta *Tylko dla dorosłych*⁵⁴ wydana w 2010 r., czyli dziewięć lat po debiucie. Jest to album konceptualny – znajdujące się na nim utwory stanowią spójną całość tematyczną. Hip-hopowiec tak wypowiada się na temat swojego dokonania:

Pierwszy raz pisałem teksty według z góry obranego scenariusza. Nie mogłem sobie przez to pozwolić na jakikolwiek brak konsekwencji w pisaniu tekstów. Starałem się stworzyć album w konwencji jakiej wcześniej nie było. Ze względu na oryginalność projektu chcielibyśmy resztę szczegółów zachować w tajemnicy do samej premiery... By znaleźć odpowiednią ilość brzmień przekopałem około 1000 polskich i nie polskich płyt winylowych, co tylko utwierdziło mnie w przekonaniu, że dobre winyle są wśród nas na wyciągnięcie ręki⁵⁵.

Muzyk przy tworzeniu tego wydania posłużył się techniką storytellingu – opowiada o przestępstwach dokonywanych w mieście. Czyni to w sposób bezpośredni, nie szczędzi przy tym opisów zachowań skandalicznych. Ostrowski przyznał otwarcie, że jest to projekt przemyślany i opracowany, w jego mniemaniu, do perfekcji. Co wyjątkowe, do wydania fizycznego, oprócz płyty CD, dołączono również komiks autorstwa Grzegorza „Forina” Piwnickiego⁵⁶. Zilustrowano w nim wydarzenia opisywane w piosenkach. Nie są to szczegółowe grafiki, jednakże mogą one posłużyć dogłębniejшему zrozumieniu tekstów piosenek, a także skonkretyzowaniu postaci przedstawionych w warstwie tekstowej. Budowaniem historii, a także

⁵³ O.S.T.R., *Tabasko*, <https://www.youtube.com/watch?v=TGHp3YiSKZw>, '1:57–'2:02 [dostęp: 15.07.2024].

⁵⁴ O.S.T.R., *Tylko dla dorosłych*, Asphalt Records, 2010.

⁵⁵ O.S.T.R., *Tylko dla dorosłych*, <https://www.empik.com/tylko-dla-doroslych-o-s-t-r,prod49570062,muzyka-p> [dostęp: 27.11.2024].

⁵⁶ Wydaje się to ciekawym rozwiązaniem. Można docenić kolaborację artystów, która dla fanów z pewnością była interesującym dodatkiem do podstawowej wartości. Informacje te naturalnie posiadają osoby, które zakupiły album. O tym fakcie można przeczytać również na jednej ze stron sprzedających płyty, zob. O.S.T.R., *Tylko Dla Dorosłych*, <https://www.discogs.com/release/2158104-OSTR-Tylko-Dla-Doros%C5%82ych> [dostęp: 15.07.2024].

narracji, nie zajmuje się sam raper. Pomiędzy warstwami rapowanymi znajdują się krótkie relacje przypominające skrót wydarzeń emitowanych w radiu bądź telewizyjnych stacjach informacyjnych. Drugi głos słyszany pomiędzy wyśpiewywanym tekstem należy do Michała Fajbusiewicza. Wybór dziennikarza nie mógł być przypadkowy – współpraca z łódzkim prezenterem, którego postać kojarzy się z programami dotyczącymi zaginięć oraz spraw kryminalnych, wprowadza dodatkowy element pozwalający wsłuchać się w omawiane wydarzenia i poczuć wyjątkowy klimat albumu.

Pierwszym utworem (a tak naprawdę relacją wprowadzającą w całą koncepcję płyty), znajdującym się na krążku jest *Tak się zaczęło*⁵⁷, w którym przedstawiona została sylwetka Nikodema R.:

Witam państwa
Dziś zajmujemy się sprawą Nikodema R
Drobnego złodziejaska z Łodzi, który stał się bezwzględnym przestępcą
Poruszamy wątki tej sprawy z jednego powodu
Do dziś nie wiadomo, gdzie ukrywa się podejrzany
Nikodem R – ma 178 centymetrów wzrostu
Niestety nie posiada znaków szczególnych
Porusza się po kraju samochodem typu van
Ostatnio widziany był przez swoich sąsiadów
Na dzień przed popełnieniem przestępstwa⁵⁸.

W swojej twórczości raper nie rezygnuje z oczywistych porównań. Wydanie dotyczy nieznanego, poszukiwanego „złodziejaska z Łodzi”⁵⁹. W albumie nie zostaje przedstawiony nikt inny, a stereotypowy mieszkaniec wspomnianego miasta. Wydawałoby się, że rok 2010 to czas, w którym zaniechano już myślenia o łódzkim środowisku jako siedlisku przestępczości i marginesu społecznego, jednakże tak nie jest. W obliczu wciąż żywego stereotypu zastanawiająca staje się ciągła potrzeba ukazywania Łodzi w taki sposób przez rapera, a także jego świadome podtrzymywanie tego niechlubnego obrazu miasta. Nie wspomina on wyłącznie o rabunkach, porusza także temat porachunków gangsterskich i morderstw. Taka wizja łódzkiej przestrzeni może skłonić do refleksji nad ciemną stroną miasta, a także do porzucenia naiwnego przekonania, że świat jawi się jedynie jako bezpieczny i pozbawiony przemocy.

Album składa się w spójną całość, a przesłuchanie kolejnych utworów może doprowadzić słuchacza na to, że to sam podmiot liryczny ukrywa się pod imieniem

57 O.S.T.R., *Tak się zaczęło*, <https://www.youtube.com/watch?v=dtFhpLzqOal> [dostęp: 15.07.2024].

58 O.S.T.R. *Tak się zaczęło*, '0:05–0:38'.

59 Warto oczywiście zwrócić uwagę na grę słów.

wspomnianego Nikodema, który zamordował Radosława M. Zabity mężczyzna był kryminalistą, a jego sprawa rozpoczęła się piątego stycznia, gdy próbował za wszelką cenę ukraść płytę CD, na której znajdowały się tajne materiały o znaczącej wartości dla jego przełożonych. Ofiara Nikodema włamała się do jego mieszkania, znajdującego się przy ulicy Aleksandrowskiej 120 w Łodzi.

Raper wciąż odwołuje się w swoich piosenkach do miasta, w którym się wychował i wspomina o nim również na swoich mediach społecznościowych⁶⁰. W jednym z ostatnich albumów – zatytułowanym *o42 sequentia* i wydanym w 2023 r. – na jednej z piosenek niejako mimochodem znów wyśpiewuje dwa wersy o swojej lokalnej miłości: „Kabanos wódka i hamak, Bałucki substytut / A ty młody co w końcu nauczysz się sprytu?”⁶¹.

Najnowsze muzyczne wydanie hip-hopowca pochodzi z przełomu maja i czerwca 2024 r.⁶² Jedna z piosenek posiada taki sam tytuł, jak utwór nagrany z łódzkimi artystami w 2009 r.⁶³ Kluczem do interpretacji tekstu są słowa umieszczone w opisie teledysku piosenki:

O.S.T.R. we współpracy z Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, stworzył album umiejscowiony w czasie w latach 20. ubiegłego wieku. Album XX przenosi odbiorców do rzeczywistości dwudziestolecia międzywojennego. Oczami O.S.T.R. odbiorcy zobaczą ówczesną kulturę, sztukę, technikę, doświadczą rozkwitu życia nocnego, rozwoju kina, muzyki i dźwięku. W oprawie muzycznej nie zabraknie charakterystycznego dla artysty wielopoziomowego brzmienia, przeplatających się stylów muzycznych z jazzem w tle oraz instrumentów z epoki. Teksty utworów zostaną urozmaicone charakterystycznymi dla lat dwudziestych zwrotami⁶⁴.

Raper w tekście utworu odwołuje się do początków miasta (co symptomatyczne, odwołanie się do fabryk działających niegdyś na terenie Łodzi jest przedstawione w formie wspomnień), a także trudnej z nim relacji. Śpiewa o tym, że gdyby mógł wybrać przestrzeń, w której by się urodził, na pewno nie byłaby nią Łódź⁶⁵:

⁶⁰ Mimo tego, że wyprowadził się z Łodzi i mieszka (najprawdopodobniej) w Holandii. Współczesne odniesienia są i będą już innego typu opowieścią o Łodzi – ze względu na wiek twórcy, dystans czasowy oraz przestrzenny.

⁶¹ O.S.T.R., *Aż po grób*, <https://www.youtube.com/watch?v=9oG8pkvm3rU> [dostęp: 11.07.2024].

⁶² XX (album O.S.T.R.-a), [https://pl.wikipedia.org/wiki/XX_\(album_O.S.T.R.-a\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/XX_(album_O.S.T.R.-a)) [dostęp: 18.07.2024].

⁶³ Mowa o piosence *Obiecana ziemia* znajdującej się na albumie 42 łódzkiego zespołu Familia H.P., zob. 42 (*album*), [https://pl.wikipedia.org/wiki/42_\(album\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/42_(album)) [dostęp: 18.07.2024].

⁶⁴ O.S.T.R., O.S.T.R. *Obiecana ziemia*, <https://www.youtube.com/watch?v=dVKwMk4LXNc> [dostęp: 18.07.2024].

⁶⁵ Należy wziąć pod uwagę informacje przedstawione w opisie umieszczonym na platformie YouTube. O.S.T.R. opisuje historię Łodzi sprzed stulecia, więc nie może on być podmiotem lirycznym. Wydaje się, że wykreował w tym celu *alter ego* bądź podmiot o podobnych

Ścieka po ścianach rzeźbiona w betonie Łódź łój
 Kawałek świata tak po ludzku
 Gdybym się tutaj nie urodził
 Świadomie nie wdepnąłbym nigdy w ten gnój tu
 Stworzył mnie wielki kryzys
 Upadające fabryki w familach, kiedy wyzysk
 Nie ma tu nic tylko wiatr uderza o szyby, puste witryny⁶⁶.

Widać zatem, że sentyment do rodzimego miasta i ambiwalentny stosunek do niego jest wciąż obecny w nowych utworach Ostrowskiego.

To jedynie syntetyzowana próba zobrazowania łódzkiego rapu, który niewątpliwie do dziś zakorzeniony jest w turpistycznej przestrzeni miejskiej oraz trudnej sytuacji materialnej mieszkańców tego miasta. Rap nie jest jednolitym gatunkiem, nie ma w nim sztywnych ram. Muzycy, związani z kulturą hip-hop oraz tworzący teksty należące do gatunku pozostającego w ścisłej korelacji ze wspomnianą kulturą, pochodzą z różnych środowisk, a tym samym posiadają zróżnicowane doświadczenia życiowe⁶⁷. Każdy z nich tworzy swój własny styl, a także rapuje w odpowiedni dla siebie sposób. O.S.T.R. udowadnia to w swojej twórczości – będąc mężczyzną z „dobrego domu”⁶⁸, rapował o tym, co dla większości społeczeństwa jest oburzające (choćby o wspominanych przestępstwach). Podejmował i wciąż podejmuje tematy, które w przestrzeni publicznej stanowią tabu mimo upływu czasu (można przywołać opisywany przez niego w tekstach alkoholizm bądź prostytutkę).

Jak wykazała przeprowadzona analiza utworów, O.S.T.R. ukazuje Łódź w całkowicie subiektywny sposób. Miasto w jego twórczości jawi się jako miejsce niebezpieczne, ale oswojone (raper opisuje na kanwie swych utworów liczne przestępstwa: kradzieże, współprace gangsterów, morderstwa). Według niego, wśród mieszkańców miasta nie brakuje osób z uzależnieniami, a także z trudną sytuacją finansową. We wskazanych wcześniej piosenkach, pomimo ogromu negatywnych konotacji, dochodzi do zjawiska gloryfikacji miasta. Raper wie, że środowisko,

odczuciach, co sam autor. Mimo to, nastroje budowane w piosence nie są rozbieżne od tych ukazywanych w innych utworach artysty.

⁶⁶ O.S.T.R., *O.S.T.R. Obiecana ziemia* '0:46–'1:02.

⁶⁷ O braku sztywnych ram w hip-hopie wspomina jedna z badaczek: „(...) należy zaznaczyć, że współcześnie – zarówno w kontekście lokalnym (polskim), jak i globalnym – ze względu na złożoność i różnorodność aktywności, stylów i praktyk trudno mówić o jednej kulturze hip-hopowej. Bardziej uzasadnione wydaje się podkreślanie całej tej różnorodności i postrzeganie tego zjawiska jako wielości głosów i przedstawień”, zob. J. Struzik, *Seks i kapitalizm. Polski przypadek kultury hip-hopowej*, [w:] *Hip-hop w Polsce...*, s. 166.

⁶⁸ Warto wspomnieć, iż mieszkał w bloku i wychowywał się na podwórku, co nie jest pierwszym skojarzeniem, gdy myślimy o „dobrym domu”.

w którym się wychował, nie jest nieskazitelne. Mimo to wspomina o nim z sentymentem i pragnie jego pozytywnych zmian.

Można zastanowić się nad tym, czy osądy zawarte w jego tekstach z początku XXI wieku nie uległy dziś dezaktualizacji, wskutek czego postrzeganie miasta przez rapera jawi się już tylko jako wspomnienie tego, co było, i sentymentalna próba zachowania tego obrazu. Być może decydującym czynnikiem jest debiut O.S.T.R.-ego, który miał miejsce w 2001 roku, a od którego minęło już wiele lat, przez co słuchacze, których pozyskał we wcześniejszych latach, mogą oczekiwać od jego muzyki dawnego obrazu miasta, z którym kojarzą swoje młode lata.

Oprócz bałuckiego twórcy, łódzki rap reprezentują (ze względu na pochodzenie bądź teksty piosenek) m.in.: Zeus, WYGA, Afront, Chivas, D.Real czy White Widow. W przyszłych badaniach warto poddać analizie również ich twórczość, ponieważ niektórzy z nich wprost wspominają o byłym mieście przemysłowym, tworząc osobliwy i charakterystyczny dla siebie obraz łódzkich realiów. Bogata dyskografia może zatem pełnić punkt wyjścia do dalszego zgłębiania kwestii wizerunku miasta w muzyce rap.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Utwory Adama Ostrowskiego (ps. O.S.T.R.) przywołane w artykule

O.S.T.R., *Aż po grób*, <https://www.youtube.com/watch?v=9oG8pkvm3rU> [dostęp: 11.07.2024].

O.S.T.R., *Bahuty...*, https://www.youtube.com/watch?v=2G0lKaI_S40 [dostęp: 11.07.2024].

O.S.T.R., *Konsumpcjonizm*, <https://www.youtube.com/watch?v=nErMGOTTOHA> [dostęp: 18.07.2024].

O.S.T.R., *ŁDZ Skit*, <https://www.youtube.com/watch?v=phUJu5dbbsI> [dostęp: 15.07.2024].

O.S.T.R., O.S.T.R. – *Obiecana Ziemia*, <https://www.youtube.com/watch?v=dVKwMk4LXNc> [dostęp: 18.07.2024].

O.S.T.R., O.S.T.R. – *Patent na luksus*, <https://www.youtube.com/watch?v=rCOpTT6F9dM> [dostęp: 18.07.2024].

O.S.T.R., *Tabasko*, <https://www.youtube.com/watch?v=TGhP3YiSKZw> [dostęp: 15.07.2024].

O.S.T.R., *Tak się zaczęło*, <https://www.youtube.com/watch?v=dtFhpLzqOaI> [dostęp: 15.07.2024].

O.S.T.R., *Z-Łodzi-eje*, <https://www.youtube.com/watch?v=wuvtqSnMBXQ> [dostęp: 15.07.2024].

O.S.T.R. ft. Kochan, Zeus, *Reprezentuj*, <https://www.youtube.com/watch?v=uMMjXizvyP8> [dostęp: 15.07.2024].

Bieńkowska Monika, *Rola kultury hip-hop w kształtowaniu się tożsamości młodzieży – wybrane konteksty*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 51, s. 457–467. <https://doi.org/10.14746/se.2018.51.27>

Grochocki Dariusz, *Sposoby nadawania znaczeń przestrzeni miejskiej przez różne nurty muzyki hip-hop*, [w:] *Miasto. Między przestrzenią a koncepcją przestrzeni*, red. M. Banaszkiewicz, F. Czech, P. Winskowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 367–373.

IMAS International Wrocław, *Z czym kojarzy się miasto Łódź?*, IMAS International Polska, Wrocław 2007.

Krasowska Justyna, *Działalność polskich artystów tworzących kulturę hip-hop jako narzędzie promowania miast i metropolii polskich*, „Przestrzeń społeczna (Social Space)” 2012, t. 2, nr 2(4), s. 112–131.

Michalska-Żyła Agnieszka, *Procesy transformacji miasta przemysłowego a jego wizerunek. Przykład Łodzi*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica. Kryzys miasta jako wspólnoty?” 2018, t. 19, nr 1, s. 308–326.

Miszczyński Miłosz (red.), *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323517696>

Poleś Piotr, *Wizerunek rapera Adama Ostrowskiego na platformie Youtube*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2022, nr 31(3), s. 29–55. <https://doi.org/10.52097/lst.2022.3.29-55>

Rychła Joanna., *Ucieczka, bunt, twórczość: subkultura hip-hopowa w poszukiwaniu autentycznego stylu życia*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2005.

Tobiasz-Lis Paulina, *Uwarunkowania rozwoju a wizerunek miasta. Przykład Łodzi*, „Barometr regionalny. Analizy i Prognozy” 2016, t. 14, nr 2, s. 85–94. <https://doi.org/10.56583/br.608>

Węclawek Dominika, Flint Marcin, Kleyff Tomasz, Cała Andrzej, Jaczyński Kamil (red.), *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.

Woźniak Krzysztof Paweł, „Hauzeracy idą!”. *Piosenka na łódzkim podwórku*, „Zeszyty Wiejskie” 2016, t. 22, s. 209–220. <https://doi.org/10.18778/1506-6541.22.15>

Źródła internetowe

42 (album), [https://pl.wikipedia.org/wiki/42_\(album\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/42_(album)) [dostęp: 18.07.2024].

Bedoes & Lanek, *Bedoes & Lanek – 1998 (mam to we krwi)*, <https://www.youtube.com/watch?v=cpmWu9n7LaM> [dostęp: 18.07.2024].

Empik Apostrof Festival 2019. Adam Ostrowski (O.S.T.R.), <https://www.youtube.com/watch?v=dvC-nIDMGYE> [dostęp: 16.07.2024].

Hollywood, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Hollywood> [dostęp: 18.07.2024].

Jamal, *Policeman (feat. Jambojet, USPM)*, <https://www.youtube.com/watch?v=j8F1ar8KY5I> [dostęp: 18.07.2024].

Mata, *Mata – Patointeligencja*, <https://www.youtube.com/watch?v=wTAibxp37vE> [dostęp: 18.07.2024].

O.S.T.R., <https://pl.wikipedia.org/wiki/O.S.T.R.> [dostęp: 12.07.2024]

Pezet, *Ukryty w Mieście Krzyk*, <https://www.youtube.com/watch?v=h8O93JyYve0> [dostęp: 18.07.2024];

Radio Eska, *Rap 20*, <https://www.eska.pl/rap20/> [dostęp: 18.07.2024].

Oliwia Stykowska, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Obecnie studentka II stopnia polonistyki. Pracę licencjacką poświęciła twórczości rapera Maty. Zajął się analizą jego fenomenu, a także wciąż rosnącej w tamtym czasie popularności. Była pod opieką naukową dr Magdaleny Lachman. Powstająca obecnie praca magisterska dotyczy zaś twórczości zapomnianej młodopolskiej pisarki – Marii Krzymuskiej-Iwanowskiej. Promotorką licencjatki jest prof. Dorota Samborska-Kukuć.

Aktywnie uczestniczy w Kole Naukowym Glottodydaktyków, a także związana jest z Zakładem Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski. Zainteresowania naukowe: literatura XIX i XX wieku, literatura XXI wieku, intertekstualność w tekstach kultury, historia kultury współczesnej.